1974

Rainer Maria Rilkes Musik der Kräfte (Rainer Maria Rilke's Music of the Forces)

Lilly E. Moore
Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds

Part of the [German Language and Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Moore, Lilly E., "Rainer Maria Rilkes Musik der Kräfte (Rainer Maria Rilke's Music of the Forces)" (1974).
Dissertations and Theses. Paper 2270.
<https://doi.org/10.15760/etd.2267>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Lilly E. Moore for the Master of Arts in
German presented October 3, 1974.

Title: Rainer Maria Rilkes Musik der Kräfte
(Rainer Maria Rilke's Music of the Forces)

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:

H.F. Peters, Chairman

Franz Langhammer

Louis J. Elteto

Most of Rainer Maria Rilke's works leave a deep musical impression on the reader's mind. This impression stems first of all from the beauty of the tone and the rhythm of Rilke's poetical language and from the occurrence of many words that can be associated with music. In addition to this, his creative work was influenced considerably by his own experiences with a variety of musical sounds and by the many thoughts in which he tried to deal with the deeper meaning and function of music.

This thesis attempts to analyze Rilke's relationship to music within the framework of his artistic development. I will try to show that Rilke,

in spite of his skepticism about his own musical abilities, must have had at least an average talent for this art. Undoubtedly, he would therefore have been able to learn how to sing or to play a musical instrument, had he not been discouraged from doing so at too early an age and had his talents not been channeled so early into writing poetry.

Because of his inability to express himself musically in a more usual manner, Rilke soon started to deal with music through his own art. In doing so, he gradually found new ways of poetical expression which he finally described in his essay "Ur-Geräusch" (Primal Sound). I shall consider this essay the formulation of Rilke's new laws of expression, for he states in it that the perfect poem should, if at all possible, relate to the five senses of sight, hearing, touch, smell, and taste.

In the course of this paper it will be shown that Rilke's thoughts about music, together with his general life situation around 1914, contributed greatly to his readiness for the almost ardent correspondence with the pianist Magda von Hattingberg (Benvenuta).

Finally, this thesis tries to expound the point of view that Rilke's studies about music became an important factor in his later Orphic acceptance of *b e i n g* as a unison of life and death. This is expressed especially in his work "Sonette an Orpheus" (Sonnets to Orpheus), which contains Rilke's "Musik der Kräfte", his new "music of the forces". This music, unlike the music of the German poets of the romantic period, is not reached by turning away from the realities of life, but *i s l i f e*.

RAINER MARIA RILKES

MUSIK DER KRÄFTE

by

LILLY E. MOORE

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS
in
GERMAN

Portland State University
1975

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH:

The members of the Committee approve the thesis of
Lilly E. Moore presented October 3, 1974.

H.F. Peters, Chairman

Franz Langhammer

Louis J. Elteto

APPROVED:

R. Carol Healy, Chairman, Department of Foreign Languages

David T. Clark, Dean of Graduate Studies

April 15, 1975

Dank meinen Professoren an der Portland State Universität und
an der Deutschen Sommerschule am Pazifik für den Einfluss, den
ihre Kurse auf diese Arbeit hatten und besonderen Dank
Herrn Dr. Prof. H.F. Peters für die Anregung zu dieser These,
die ich aus seinen Vorlesungen über Rilke erhielt.

INHALT

	SEITE
EINLEITUNG	1
KAPITEL	
I PRAGER KLÄNGE	2
II DER GROSSE RHYTHMUS DES HINTERGRUNDES	11
III DIE WORPSWEDER KÜNSTLERGEMEINSCHAFT	28
IV UNTER DEM EINFLUSS DER BILDHAUEREI UND DER MALEREI ...	35
V DIE GESETZMÄSSIGKEIT DER MUSIK	44
VI BENVENUTA	59
VII UR-GERÄUSCH	75
VIII ORPHEUS	85
ZUSAMMENFASSUNG	97
BIBLIOGRAPHIE	99

EINLEITUNG

Wenn Stefan Zweig in "Abschied von Rilke" sagte: "... einzig in ihm von uns allen war das Wort schon vollkommen Musik"¹, umfasste er auf eindrucklichste Weise die tiefe Musikalität, die uns aus Rilkes Werken entgegenströmt. Es ist der Klang und der Rhythmus der Sprache und der zahlreiche Gebrauch von musikverwandten Ausdrücken, der uns zuerst auffällt; es sind aber auch, viel mehr als allgemein angenommen wird, tiefgehende Klangerlebnisse und Gedanken über Dichtung und Musik, die Rilkes Aussage und den Inhalt seiner Werke wesentlich beeinflussten.

Die Aufgabe dieser Arbeit soll es deshalb sein, die wichtigsten Klangerlebnisse und Musikgedanken, die Rilke selber erwähnt hatte, im Rahmen seiner dichterisch künstlerischen Entwicklung darzustellen und zu zeigen, in welchem Ausmasse sie zur endlichen orphischen Daseinsbejahung und zur Prägung des Begriffes "Musik der Kräfte" beitrugen.

Dabei soll auch versucht werden, zu Rilkes grundsätzlicher musikalischer Begabung Stellung zu nehmen und eine Erklärung dafür zu finden, weshalb er selber seine Fähigkeiten in dieser Beziehung so sehr unterschätzte, obwohl er, nach der Auffassung der Pianistin Magda von Hattingberg (Benvenuta), ein sehr differenziertes Klanggefühl gehabt haben musste.

Schliesslich soll im Laufe der Arbeit zum Ausdruck kommen, wie sehr Rilkes Briefwechsel mit Benvenuta und die oft nicht richtig verstandene Inbrunst, mit der er geführt wurde, von des Dichters Lebensumständen und seiner damaligen Stellung zur Musik bedingt war.

¹ Stefan Zweig, Abschied von Rilke, S. 7.

ERSTER TEIL

PRAGER KLÄNGE

Über die Rolle, welche die Musik in Rilkes Kindheit spielte, haben wir ausser seiner eigenen Bemerkung: "... wenn ich als Kind Musik hörte und wünschte, es möchte immer weiterdauern ..." ² nur noch die Angabe von Anna Grosser, einer seiner entfernten Verwandten, nach der er als kleiner Knabe anlässlich ihres Klavierspieles in seines Onkel Jaroslavs Haus von der Musik so entzückt gewesen war, dass er um immer mehr gebeten hatte. ³

In Rilkes Prager Elternhaus stand zwar ein Pianino, das, wie er rückblickend erzählte, "unter dem Eifer des Staubtuches ganz plötzlich so metallisch brummte und überdies schön dunkel spiegelte ..." ⁴, und im Nachlass seiner Mutter fanden sich Noten für einige Walzer und kleinere Stücke. ⁵ Von etwelchen musikalischen Betätigungen Rilkes oder seiner Mutter wissen wir aber nichts, obwohl die Frage gestellt werden darf, ob es vielleicht Erinnerungen an eigene Kindheitserlebnisse waren, die ihn später zum Schreiben der folgenden Zeilen bewegten:

Das Dunkeln war wie Reichtum in dem Raume,
darin der Knabe, sehr verheimlicht, sass.
Und als die Mutter eintrat wie im Traume,
erzitterte im stillen Schrank ein Glas.

²Rilke and Princess Marie von Thurn und Taxis, Letters, S. 76/77.

³Clara Mágr, Rainer Maria Rilke und die Musik, S. 12.

⁴Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 136.

⁵Clara Mágr, Rainer Maria Rilke und die Musik, S. 12.

Sie fühlte, wie das Zimmer sie verriet,
 und küsste ihren Knaben: Bist du hier? ...
 Dann schauten beide bang nach dem Klavier,
 denn manchen Abend hatte sie ein Lied,
 darin das Kind sich seltsam tief verding. ⁶

Auch könnten es eigene Kindheitseindrücke gewesen sein, welche die
 Gedichtzeilen:

Sommertage auf der "Golka" ...
 Ich, ein Kind noch. - Leise her,
 aus dem Gasthaus klingt die Polka,
 und die Luft ist sonnenschwer. ⁷

veranlassten, denn Rilke und seine Mutter verbrachten verschiedentlich einige
 Ferienwochen auf dem Lande, wo der Knabe wahrscheinlich mit damaliger Unter-
 haltungsmusik und tschechischen Volksklängen in Berührung kam.

Dass der kleine Rilke Zuneigung zur Musik zeigte, scheint nicht be-
 stritten zu sein. Trotzdem wurde er aber wahrscheinlich gerade auf diesem Ge-
 biete nicht gefördert, sondern eher entmutigt, wie aus der folgenden Stelle
 aus einem späteren Brief an Benvenuta hervorgeht:

... einmal, sehen Sie, müssen Sie im vollständigsten Verstande nehmen,
 was ich neulich von meinem Gehör Ihnen schrieb: dass es wie eines Saug-
 Kindes Fusssohle sei: das will nicht nur heissen: so neu, so unge-
 braucht, so v o r aller Verwendung, sondern auch so ungeschickt, so
 unbrauchbar und unbeholfen und am Ende, (was man mir schon als Kind
 immer versicherte) gar nicht fähig, zu gehen, ausserstande, auch nur drei
 Schritte zu lernen. (wirklich, ich behalte keine Melodie, ja ein Lied,
 das mir nahe ging, das ich dreissigmal hörte, ich erkenn es wohl wieder,
 aber ich wüsste auch nicht den mindesten Ton daraus anzusagen, das ist
 wohl die dichteste Unfähigkeit selber.) ⁸

Dass Rilke zu einem so frühen Zeitpunkt, vielleicht in der Piaristen-

⁶ Rilke, werke I, S. 385.

⁷ Rilke, Werke I, S. 60.

⁸ Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 27.

schule in Prag, gesagt wurde, dass er nicht musikalisch sei, muss seinen Hauptgrund darin gehabt haben, dass er als Knabe äusserst schüchtern und sehr oft krank war, und dass es ihm schwer fiel, sich in der Schule einzuwöhnen.⁹ Die Zensuren, die er an der Piaristenschule erhielt, waren denn anfänglich nicht sehr gut; in der dritten Klasse aber waren es schliesslich lauter Einsen mit Ausnahme einer Zwei im Zeichnen und im Gesang.¹⁰ Dass das, wie wir annehmen dürfen, sowohl zeichnerisch, wie klanglich begabte Kind, gerade in diesen zwei Fächern schlechter abschnitt, muss, wie gesagt, von seiner allgemeinen Verfassung bedingt gewesen sein. Besonders im Bezug auf das Singen ist es aber nicht verwunderlich, da in dem Kinde von der Atmosphäre seines Elternhauses jeglicher Trieb zu lautem und frohem Kindertreiben und somit auch zum, seinem Alter entsprechenden, musikalischen Ausdruck gleich in Keime erstickt worden sein muss. Von dieser Atmosphäre sagte Rilke später:

... so griffen wir nur nacheinander, weil es Krankheiten gab und unabsehbare Gefahren, weil immer wieder jemand starb ... was uns so verband, muss vor allem eine Art Angst gewesen sein, ja das wars, man hatte gegenseitig Angst zu - und um - einander, eine schreckhafte Lebens- und Todesangst, die wir ausathmeten und, nur mit ein klein wenig wirklicher Luft verdünnt, wieder einsogen.¹¹

In dieser Atmosphäre "überheizte" ihn seine Mutter dazu schon früh mit Dichtungen, las ihm selbst in Fieberträumen Gedichte vor und liess ihn Schiller'sche Balladen auswendig lernen.¹² Auch führte sie selber ein Tagebuch, schrieb "Ephemeriden" und dichtete gelegentlich Glückwünsche und Verse für

⁹ Carl Sieber, René Rilke, S. 75.

¹⁰ Carl Sieber, René Rilke, S. 75.

¹¹ Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Benvenuto, S. 60,

¹² Peter Demetz, René Rilkes Prager Jahre, S. 28.

Familienereignisse.¹³ Ob sie René bewusst zum Dichten anleitete, wissen wir nicht, aber zweifellos wurden alle seine Versuche in jener Richtung gelobt, und so schrieb denn der erst 8-jährige Rilke schon Gelegenheitsgedichte wie das folgende, dem Trauungstag seiner Eltern gewidmete:

Ein hoher Festtag ist gekommen,
 ein klein' Papier hab ich genommen.
 Drauf schreib ich all die Wünsche Dir
 in Dichter-Form, erlaub' es mir.
 Fortuna soll dich stets begleiten
 von nahe oder auch von weiten.
 Das Glück geleit Euch überall
 dies ruft Euch zu der Hanibal.

14

...

René, der seine Eltern "innig liebende Sohn", wie er am Ende des Gedichtes sagt, reagierte mit diesen unbeholfenen Kinderzeilen in beinahe rührender Weise auf die Erwartungen seiner Eltern. Mit der "Dichter-Form" versuchte er seiner Mutter eine besondere Freude zu bereiten, und für seinen Vater, der für René eine militärische Laufbahn plante, nannte er sich "Hanibal", damit auf den Feldherrn der Karthager anspielend.

Ein anderes, am 18. Januar 1885 entstandenes Gedicht "Klage über Trauer" lässt schon Rilkes eigene Töne ahnen:

...
 Verödet ist die stolze Pracht
 sie ist getaucht in ew'ge Nacht
 nichts als Trauer Klage-laute
 hört man in des Schlosses Näh,
 ...
 es ist verstummt das freud'ge Lied
 es ist verstummt des Ruhmes Wort
 und still und öde ist der Ort. --¹⁵
 ...

¹³ Carl Sieber, René Rilke, S. 77.

¹⁴ Rilke, Werke III, S. 475.

¹⁵ Rilke, Werke III, S. 476.

Sein Gefühl für Klang und Rhythmus, das ihm ebenso behilflich hätte sein können, hätte er sich zum Musikstudium entschlossen, sollte von nun an hauptsächlich dazu beitragen, seinen dichterischen Ausdruck immer mehr zu verfeinern. Damit hatte der neunjährige Rilke seine Dichterlaufbahn, die ihm nach den Plänen seiner ehrgeizigen Mutter einmal die Tore zur Adelswelt aufschliessen sollte, angetreten, und schrieb noch im selben Jahre aus einer Sommerfrische in Canale: "Übe mich fleissig im Dichten, ich muss, wenn es so fortgeht, gekrönt mit dem Lorbeerkranze nach Prag kommen." ¹⁶

Als er dann vom September 1886 an auf Wunsch seines Vaters die Militär-Unterrealschule St. Pölten besuchte, durfte René seine Gedichte der Klasse vorlesen und wurde auch dafür gepriesen. ¹⁷ Das musste für ihn besonders viel bedeutet haben, da er in körperlichen Betätigungen wie Turnen, Schwimmen, Fechten und Reiten seinen Mitschülern weit unterlegen war und deshalb von ihnen oft verspottet wurde. Aber auch das Dichten reichte auf die Dauer nicht aus, ihm sein Los in St. Pölten zu erleichtern, und jene Zeit wurde zu einer der schrecklichsten seines Lebens.

Ob Rilke während seiner Zeit in St. Pölten oder anschliessend an der Militäroberrealschule in Mährisch-Weisskirchen und an der Handelsschule Linz irgendwie mit Musik in Berührung kam, ist uns nicht bekannt. Sicher könnten es aber keine tiefgehenden Erlebnisse oder Lernversuche gewesen sein. Und doch wären gerade diese Jahre für eine musikalische Schulung die wichtigsten gewesen.

¹⁶ Carl Sieber, René Rilke, S. 82.

¹⁷ Peter Demetz, René Rilkes Prager Jahre, S. 37.

Im Mai 1892 kehrte Rilke in seine Heimatstadt Prag zurück, begann sich privat auf das Abitur vorzubereiten und beschäftigte sich in seiner Freizeit ernstlicher als je zuvor mit der Schriftstellerei und der Dichtkunst. Der Tonkunst war der schon zu früh entmutigte und ohne musikalische Grundschulung aufgewachsene Sechzehnjährige damit endgültig verloren gegangen.

Während der folgenden Zeit wohnte Rilke im Hause einer Verwandten, und fing nun, endlich befreit vom niederdrückenden Einfluss seines Elternhauses und von den Schrecken der vergangenen Schuljahre, an, sein eigenes Leben zu leben. Im Oktober 1892 schrieb er:

Ich lieb ein pulsierendes Leben,
das prickelt und schwellt und quillt,
ein ewiges Senken und Heben,
ein Sehnen, das niemals sich stillt. 18
...

Damit drückte er schon den intensiven Lebensrhythmus aus, der in der Folge in immer neuer Aussage durch seine Werke pulsieren sollte, und der auch schon aus den damals entstandenen anderen Gedichten leise herausklang.

Etwa ein Jahr später, im Dezember 1893, verfasste Rilke einen Gedankengang über die Bedeutung des Goethe'schen Gedichtes "Der Wanderer", und damit legte er einen weiteren Grundstein in seinem Schaffen, indem er nämlich beim tieferen Eingehen auf jenes Gedicht auch zugleich Richtlinien für das Dichten im allgemeinen entdeckte, und sich so ganz eigentlich an dieser Betrachtung schulte. Nach diesen Richtlinien ist es des Dichters "wahre, erhabene Kunst":

dem Leser die Begebnisse, die er erzählt, so lebhaft vor Augen zu führen, - dass ihm die Gegenwart und seine ganze Umgebung zu entfliehen scheint, und dass er nicht nur ein Kunstwerk empfindet,

¹⁸ Rilke, Werke III, S. 31.

sondern über dessen klarer Natürlichkeit die Kunst vergisst, und die Begebenheit – miterlebt. Es muss dem Leser gehen, wie jenem Manne, dem in einem Guckkasten eine prachtvolle Landschaft gezeigt wurde, in die er sich dermassen vertiefte, dass er den Duft der Blumen zu spüren und das leise Säuseln der Blätter wahrzunehmen vermeinte.¹⁹

In diesen Zeilen klingen schon Ideen an, die Rilke erst viel später in seinem Aufsatz "Ur-Geräusch", nach unzähligen anderen Schulungsarbeiten an Kunstwerken aller Art, endgültig formulierte. Im Sinne dieses Abschnittes entstanden auch in der Folge manche Gedichte, die schliesslich in Rilkes ersten Sammlungen "Leben und Lieder", "Larenopfer" und "Traumgekrönt" erschienen. Wohl das beste Beispiel für den Versuch, ein Begebnis poetisch so darzustellen, dass der Leser "die Kunst vergisst" und die Begebenheit miterlebt, ist das im Jahre 1895 entstandene Gedicht "Volksweise":

Mich rührt so sehr
böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
macht sie es schwer.

Wenn ein Kind sacht
singt beim Kartoffeljäten,
klingt dir sein Lied im späten
Traum noch der Nacht. ...²⁰

Ein anderes, um die selbe Zeit entstandenes Gedicht zeigt den Versuch einer Landschaftsdarstellung und erinnert an den Guckkastenvergleich im obigen Abschnitt über den Dichter:

Ganz hinten sieh, St. Mariens Doppeltürme blitzen.
Ists nicht: sie saugte durch zwei Fühlerspitzen
in sich des Himmels violette Tinten? ²¹

¹⁹ Rilke, Werke V, S. 283.

²⁰ Rilke, Werke I, S. 39.

²¹ Rilke, Werke I, S. 13.

Ein äusserst eindrücklicher, wenn auch noch unbeholfener Versuch im Sinne von Rilkes späterer fünf-sinniger Aussage ist schliesslich der erste Vers des Gedichtes "Das Märchen von der Wolke". Darin kommt neben Begriffen, die das Gehör und den Sinn des Sehens ansprechen auch eine *F r u c h t* vor, und gerade Früchte sind es, die Rilke in seinen späteren, vielsinnigen Gedichten sehr häufig braucht, denn wir können sie sowohl mit dem Sinn des Sehens, als auch des Tastens und des Geschmackes wahrnehmen und meistens auch mit dem Geruchssinn. Diese Fünfsinnigkeit des Verses ist zudem mit der Zeitdimension des *T a g e s* verbunden, was die Darstellung nur noch intensiviert:

Der Tag ging aus mit mildem Tone,
so wie ein Hammerschlag verklang.
Wie eine gelbe Goldmelone
lag gross der Mond im Kraut am Hang.²²

Die Tschechenfreundlichkeit und die Zuneigung zur böhmischen Landschaft, die aus den zitierten Gedichten herausklingt, sowie des Dichters Freundschaft mit Valerie von David-Rhonfeld, der Nichte des tschechischen Dichters Julius Zeyer, löste aber vermutlich bei der deutschen Minorität in Prag nicht die gewünschte Begeisterung aus, und Rilke verfiel allmählich wieder in seine alte, inhaltslosere und allzu glatte Schreibweise. Dies bedeutete im Bezug auf die Entwicklung seiner späteren intensiv vielsinnigen Aussage einen Rückschritt und Rilke, der sich dessen wahrscheinlich bewusst war, wurde es in Prag bald zu eng. Er zog im Jahre 1896 nach München um, und was er später im Hinblick auf den Wegzug des Malers Emil Orlik schrieb, galt auch für ihn:

²² Rilke, Werke I, S. 45.

... der Tag ist gar laut und wichtig in der Stadt der vielen Feindschaften und Falschheiten, und es gehen allmorgentlich zwei Sonnen auf über dem Hradschin: eine deutsche und eine - andere. Diese andere Sonne liebt das Land, und (was noch notwendiger ist) sie begreift es. In ihrer Wärme entsteht eine innige und intime Kunst ... Unter der ersteren Sonne, der deutschen, schliessen sich verschiedene Künstlervereine - wie um grösserer Wärme willen - zusammen und ihre Mitglieder sind die Vertreter einer unnationalen, überall möglichen Kunst, die durch nichts auffällt und dem kaufenden Publikum selten Ärgernis giebt. ... Einzelne tüchtige Arbeiten können kaum zu ihrem Rechte kommen, wo die Mittelmässigkeit sich so behaglich und so sehr anerkannt von der öffentlichen Meinung breit macht. Im deutschen Böhmen ist die Literatur - Zeitungsschreiberei und die bildende Kunst ihrerseits das geworden, was dem Journalismus entspricht. Es giebt nur zwei Wege, diesen Zustand irgendwie zu überdauern: entweder sich auf sich selbst zurückziehen, ... oder in die Fremde zu ziehen ... mit der stillen Hoffnung im Herzen, als Könner in die Heimat wiederzukehren, um sie neu und würdig und reif anzusprechen mit echtgoldenen Worten.²³

²³Rilke, Werke V, S. 471/2.

ZWEITER TEIL

DER GROSSE RHYTHMUS DES HINTERGRUNDES

Mit der Übersiedelung nach München trat zwar nicht sofort eine Wiedervertiefung ein in Rilkes Schaffen, und anlässlich einer Reise nach Italien im Frühjahr 1897 schrieb er, von der ihn überwältigenden südlich funkelnden Luft und Atmosphäre Arcos:

Die ganze Sprache ist verbraucht.
Ich möchte jedes Wort vertiefen,
zu schildern, wie voll Sonnetriefen
aus silbermatten Hang-Oliven
der fromme Campanile taucht.

Zu malen dieser Gassen Kluft
mit braunen Bettelkindern drinnen,
kann ich nicht echten Ton gewinnen, -
und kann kein kleines Lied ersinnen,
das schweben darf in d i e s e r Luft.

24

...

Diese Landschaft war anders als die böhmische, fruchtbarer und intensiver, und Rilke war sich bewusst, dass seine bisherigen Ausdrucksmittel nicht ausreichten, diesem Licht und dieser beinahe tönenden Lebenskraft gerecht zu werden. Ähnlich sollte es ihm später auf anderen Reisen in die trockenen und fruchtbaren Gegenden Italiens, Südfrankreichs und Spaniens ergehen, und unter solchen Umständen sollte er sich später immer wieder an die Musik annähern, um in ihr Anregungen zu eigenem tieferem Klang des Ausdruckes zu erhalten.

²⁴ Rilke, Werke III. S. 560.

Am 12. Mai 1897, bald nach seiner Rückkehr aus Italien, lernte der 22-jährige Rilke die, um 14 Jahre ältere und aus Russland stammende, Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé kennen. Er hatte sie schon seit einiger Zeit bewundert und ihr Gedichte zugeschickt, und wurde nun, als er sie traf, sofort ganz in ihren Bann gezogen. Erstaunlicherweise hatte auch Rilke auf Lou einen solch starken Eindruck gemacht, dass sie sich seinen Werbungen bald hingab und ihm Geliebte, aber gleichzeitig auch Mutter und Schwester wurde. Rilke liebte sie denn auch so sehr, dass er die Welt nur noch durch sie sehen wollte. Im folgenden Gedicht für die geplante Sammlung "Dir zur Feier", die er für Lou schrieb, kommt zum Ausdruck, wie sehr sie ihm zur Leitenden geworden war:

Das Land ist licht und dunkel ist die Laube,
und du sprichst leise und ein Wunder naht.
Und jedes deiner Worte stellt mein Glaube
als Betbild auf an meinen stillen Pfad.²⁵

...

Unter Lous Einfluss machte nun Rilke verschiedene äussere und innere Wandlungen durch. Als Lou nicht wirklich begeistert war von seiner Wortvirtuosität und zugab, dass viele seiner Gedichte "schön waren, einige sogar bestrickend schön, aber wenn man sie zu fassen suchte, lösten sie sich auf wie Träume, an die man sich nur verschwommen erinnert"²⁶, bemühte sich Rilke, schlichter und wirklicher zu schreiben. Von ihr ermutigt, trat er auch in eine Schaffensperiode strenger Selbstdisziplin ein und änderte sogar seinen

²⁵ Rilke, Werke III, S. 177.

²⁶ H. F. Peters, Lou, Das Leben der Lou Andreas-Salomé, S. 247.

Vornamen von René auf Rainer um.²⁷

Im Bezug auf die Dichtkunst machte Rilke beträchtliche Fortschritte in jener Zeit. Nicht nur war er in seiner Aussage schlichter und aufrichtiger geworden, er machte es sich nun geradezu zur Aufgabe, auch die zeitgenössische Lyrik im allgemeinen nach dieser Richtung hin zu beeinflussen. So entstand im Februar 1898 ein Vortrag über moderne Lyrik, der unter anderem folgende Gedanken enthält:

Erst dann, wenn der Einzelne durch alle Schulgewohnheiten hindurch und über alles Anempfinden hinaus zu jenem tiefsten Grunde seines Tönens hinabreicht, tritt er in ein nahes und inniges Verhältnis zur Kunst: w i r d K ü n s t l e r. Dieses ist der einzige Mass-stab. Alles andere Beschäftigen mit Pinsel oder Feder oder Meissel ist nur eine persönliche Gewohnheit, welche dem Einzelnen und seiner Umgebung gleichgültig oder lästig sein kann, ...²⁸

Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen, über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten, wie mit den grössten, und in solchen beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens.²⁹

Von noch grösserer Wichtigkeit ist aber die Stelle, wo er über Synästhesie und deren Wiedergabe in der Lyrik spricht und das Finden d e r neuen Pfade vorschlägt, die er später selber durch seine Synästhesiestudien in "Ur-Geräusch" entdecken sollte:

... das musikalische Pendant, Tönen unwillkürlich gewisse Farbnüancen zu unterlegen, ist allen aufrichtigen Gebildeten eine alte Erfahrung. Die Wissenschaft ist ganz gewiss unterwegs, festzustellen, dass alle diese Erscheinungen peripherische Schwingungen darstellen, welche, von einem gemeinsamen Zentrum ausgehend, uns

²⁷ H.F. Peters, Lou, Das Leben der Lou Andreas-Salomé, S. 247.

²⁸ Rilke, Werke V, S. 361.

²⁹ Rilke, Werke V, S. 365.

nur deshalb andersartig zum Bewusstsein kommen, weil unsere beschränkten Organe immer nur Stücke dieses weiten Kreises wahrzunehmen vermögen. Warum sollte also nicht auch hier die Kunst vorausgehen und mit diesen Mitteln neue Pfade finden in die Teilnahme des Einzelnen?³⁰

Er ist sich aber bewusst, dass diese feinsten Mittel ihren Zweck nur erfüllen können, solange sie nicht auffallen, solange sie nicht vergrößert angewendet werden und damit den Leser abstossen. Bei "vornehmer und leiser Verwertung ihrer letzten Erkenntnisse" könnte die Kunst jedoch "in jedem Unvoreingenommenen ungeahnte seelische Reichtümer erwecken ... und helle Perspektiven aufdecken wie alte Träume oder Erinnerungen."³¹

Kurz nach diesem Vortrag, den Rilke am 5. März 1898 in Prag hielt, machte er während seines Studienaufenthaltes in Florenz, wo er sich hauptsächlich mit Malerei und Bildhauerei befasste, auch die folgenden allgemeinen Kunstbetrachtungen:

... Der Künstler ist die Ewigkeit, welche hineinragt in die Tage. Langsam geht die Entwicklung vor, aber der Umstand, dass Jahrtausende Künstlertums die höhere Gattung noch nicht abgegrenzt haben, darf nicht entmutigen. Viel edler Irrtum verzögert den Weg. Und dann ist alle Zeit auch ein lächerlich kleines Mass einem solchen Ziel...

Ist die langsame Entwicklung so seltsam? Ist es nicht, dass einer mit anderen Organen und Sinnen mit dieser Welt sich abfinden muss? ³²

Es ist bestimmt wieder der Gedanke an die Synästhesie, der ihn an andere Organe und Sinne denken lässt und der ihn an einer anderen Stelle auf den Gedanken bringt, die verschiedenen Kunstarten und ihre Wirkung auf die Sinnesorgane des Menschen in Betracht zu ziehen. Er drückt diese Idee zwar nicht in Worten aus, aber wir können ihren Gang aus den folgenden Zeilen

³⁰ Rilke, Werke V, S. 384.

³¹ Rilke, Werke V, S. 384/5.

³² Rilke, Das Florenzer Tagebuch, S. 39.

heraus erraten:

Wer von Kunst spricht, muss notwendig die Künste meinen; denn sie sind Ausdrucksweisen e i n e r Sprache.

Nur die Musik kann ich hier nie eingeschlossen denken. Ich habe ihr noch nie auf irgendeinem Wege mich nahen dürfen. Aber ich glaube doch, dass ihre Stellung eine wesentlich andere ist als die der anderen Künste. Der Tondichter muss seine Geständnisse nicht so mitten in den Alltag stellen. Er schenkt die schlafenden Möglichkeiten in seinen Befreiungen, und nur wer den Zauberspruch weiss, vermag sie wieder zu wecken zu Freude und Festlichkeit.

Doch sind gerade in dieser Kunst noch eine Fülle ergänzender Offenbarungen enthalten. Oft scheint mir, sie ist in allen anderen Künsten drin und kommt uns leiser aus ihren Werken entgegen. Wirklich: die Stimmung, die ein Bild oder ein Gedicht hervorruft, gleicht in so vielem Sinn einem Lied.

Es wird die Zeit kommen, da ich auch von diesem reden darf. Dann ich werde die Musik suchen. Ich fühle ja: sich nur werden lassen, nicht drängen und nicht grübeln. Wie ein Morgen kommt jede Klarheit hinter jeder Nacht. ³³

Neben der noch sehr ungenauen Formulierung einer gewissen synästhetischen Aufnahme von Bildern und Gedichten, kommt in den obigen Zeilen auch Rilkes damalige Unbeholfenheit den Werken der Tonkunst gegenüber zum Ausdruck. Zwar dürfen diese Werke mit Recht "schlafende Möglichkeiten" genannt werden, denn sie können von jedem Zuhörer anders ausgelegt und empfunden werden. Dass aber Rilke glaubte, dass ein Zauberspruch nötig sei, um sie wieder zu wecken, zeigt, wie unerfahren er im Bezug auf Musik in jener Zeit war.

An einer anderen Stelle des Tagebuches entdeckt er schliesslich, sicher ohne sich dessen Wichtigkeit bewusst zu sein, das, was er selber statt einem Zauberspruch so dringend benötigte, um der Musik näher zu kommen:

³³ Rilke, Das Florenzer Tagebuch, S. 55/56.

Der Weg zu dem wahren Wert aller Werke geht durch die Einsamkeit. Sich mit einem Buch, mit einem Bild, mit einem Lied einschliessen, zwei bis drei Tage, seine Lebensgewohnheiten kennen lernen und seinen Seltsamkeiten nachgehen, Vertrauen zu ihm fassen, seinen Glauben verdienen und irgendwas mit ihm zusammen erleben: ein Leid, einen Traum, eine Sehnsucht. ³⁴

Sich in aller Stille intensiv mit Werken der Dichtkunst und der bildenden Künste, mit Dingen und Landschaften, mit dem ganzen Dasein überhaupt zu befassen, war für Rilke eine wesentliche Vorbereitung und Vorbedingung zu jeglichem Schaffen. Deshalb drückte er sich schon zu jener Zeit in jenen Gebieten mit beträchtlichem Verstehen aus. Nur mit der Musik verhielt es sich anders. Mit ihr konnte er sich nie "einschliessen". Um sie kennen zu lernen, war er immer auf andere Menschen angewiesen, denn er hatte ja nie gelernt, Musik zu lesen, zu singen oder auf irgend einem Instrument zu spielen, und die mechanische Übertragung von Musik steckte damals noch in den Kinderschuhen und war ihm wahrscheinlich nicht zugänglich. Wohl sollte es in den folgenden Jahren immer wieder Musikerlebnisse geben, die so tief waren, dass sie ihn der Tonkunst näher brachten, aber das wirkliche Alleinsein mit ihr konnte ihm aus den obigen Gründen nicht möglich sein.

Während sich die bisher zitierten Stellen mit Ideen befassten, die für Rilke in der Folge in seiner Entwicklung der dichterischen Aussage und im Ergründen des Wesens seiner Kunst von Nutzen sein sollten, umreisst er mit dem nächsten Abschnitt das, was in der einen oder anderen Weise von dieser Zeit an zum Inhalt aller seiner Werke wurde, nämlich das **D a s e i n**. Wie zäh er allerdings um die bedingungslose **B e j a h u n g** dieses Daseins

³⁴ Rilke, Das Florenzer Tagebuch, S.61.

in der Zukunft ringen würde, lässt sich hier noch nicht erahnen.

Auf Grund der angeführten Gedanken über neue Wege in der dichterischen Aussage, über das Wesen der Dichtkunst und der Künste im allgemeinen und schliesslich über das menschliche Dasein, darf wohl J. F. Angellos beige-pflichtet werden, wenn er sagt, dass Rilke dank dem Florenzer Tagebuch wirklich in Italien geboren worden sei.³⁵

Rilke selber schien sich der Fortschritte, die er mit diesen Tagebuchaufzeichnungen gemacht hatte, deutlich bewusst gewesen zu sein. Seine Verfassung in den Tagen vor der Abreise von Italien war ausgezeichnet, und er schrieb darüber, sich im Tagebuch an Lou wendend:

Ich wünschte so - rasch, rasch zu Dir zu können, denn ich weiss etwas in mir, was Du noch nicht kennst, eine neue grosse Helligkeit, die meiner Sprache Macht und eine Fülle von Bildern gibt. Ich entdecke mich jetzt manchmal dabei, wie ich mir selbst lauschend bin und in staunender Ehrfurcht von meinen eigenen Gesprächen lerne. Es tönt etwas tief aus mir, welches über diese Seiten, über meine lieben Lieder und über alle Pläne von künftiger Tat hinaus zu den Menschen will. Mir ist, als müsste ich reden, jetzt im Augenblicke der Kraft und Klarheit, da mehr aus mir spricht denn ich selbst: meine Seligkeit. Mir ist, als müsste ich alle Zögernden und Zweifelnden bekehren; denn ich habe mehr Macht in mir, als ich in Worten halten kann, und will sie daran wenden, Menschen zu befreien von der fremden Angst, aus der ich kam. 36

Wie tief gekränkt er aber beim Wiedersehen mit Lou war, als sie seine Fortschritte nicht mit überschwänglicher Bewunderung belohnte, können nur seine eigenen Worte ausdrücken:

Ich hasste Dich wie etwas zu G r o s s e s . Ich wollte diesmal der Reiche, der Schenkende, der Ladende, der Herr sein, und Du solltest kommen und, von meiner Sorgfalt und Liebe gelenkt, Dich ergehen in meiner Gastlichkeit. Und nun Dir gegenüber war ich wieder nur der kleinste Bettler an der letzten Schwelle Deines Wesens, das auf so breiten und sicheren Säulen ruht. Was half es, dass ich meine

³⁵ J.F. Angellos, Rainer Maria Rilke, Leben und Werk, S. 75.

³⁶ Rilke, Das Florenzer Tagebuch, S. 114/115.

gewohnten Festtagsworte anzog? Ich fühlte mich immer lächerlicher werden in meiner Maskerade, und mir erwachte der dunkle Wunsch, mich in ein tiefes Nirgendwo zu verkriechen. Scham, Scham war alles in mir. ³⁷

Bald aber fügte er sich Lous Überlegenheit wieder:

Deine Saiten sind reich; und wie weit ich auch gehen mag - D u b i s t i m m e r w i e d e r v o r m i r . Meine Kämpfe sind Dir längst Siege geworden, darum bin ich manchmal so klein vor Dir; aber meine neuen Siege gehören Dir mit, und mit ihnen darf ich Dich beschenken. ³⁸

Schon im Sommer 1898 schrieb Rilke eine neue Reihe von Kunst- und Lebensbetrachtungen, betitelt "Notizen zur Melodie der Dinge". Diesmal legte er mehr Gewicht auf die Beziehungen der Kunst zum Dasein als er es je zuvor getan hatte. In allem Dasein hört er nun eine "mächtige Melodie des Hintergrunds" und diejenigen, die "Eingeweihte des Lebens" und Künstler sein wollen müssen folgendes bedenken:

Einmal die grosse Melodie, in der Dinge und Düfte, Gefühle und Vergangenheit, Dämmerungen und Sehnsüchte mitwirken, - und dann: die einzelnen Stimmen, welche diesen vollen Chor ergänzen und vollenden.

Und um ein Kunstwerk, heisst: Bild des tieferen Lebens, des mehr als heutigen, immer zu allen Zeiten möglichen Erlebens, zu begründen, wird es notwendig sein die beiden Stimmen, d i e einer betreffenden Stunde und d i e einer Gruppe von Menschen darin, in das richtige Verhältnis zu setzen und auszugleichen. ³⁹

Auf seiner ersten Russlandreise hörte Rilke diese grosse Melodie des Hintergrunds mit aller Deutlichkeit während jener unvergesslichen Osternacht in Moskau. "Bäuerliche Pilger von nah und fern drängten sich in den Kirchen, die von dem tiefen Ton der Gesänge widerhallten: eine Atmosphäre der

³⁷ Rilke, Das Florenzer Tagebuch, S. 135.

³⁸ Rilke, Das Florenzer Tagebuch, S. 138.

³⁹ Rilke, Werke V, S. 418.

Frömmigkeit und der religiösen Inbrunst." ⁴⁰ Dieses Ostererlebnis und andere tiefe Eindrücke in Russland und vor allem das Zusammensein mit Lou brachten nun Rilke eine nie zuvor gekannte Ruhe dem eigenen Dasein gegenüber:

Ich bin die Ruhe zwischen zweien Tönen,
die sich nur schlecht aneinander gewöhnen:
denn der Ton Tod will sich erhöhn -

Aber im dunklen Intervall versöhnen
sich beide zitternd. ⁴¹
Und das Lied bleibt schön.

In dieser Ruhe wird er sogar, wieder beeinflusst von Lou und der tiefen, schlichten Frömmigkeit des russischen Volkes, zum Betenden:

Ich komme aus meinen Schwingen heim,
mit denen ich mich verlor.
Ich war Gesang, und Gott, der Reim,
rauscht noch in meinem Ohr.

Ich werde wieder still und schlicht,
und meine Stimme steht;
es senkte sich mein Angesicht
zu besserem Gebet.
Den andern war ich wie ein Wind,
da ich sie rüttelnd rief.
Weit war ich, wo die Engel sind,
hoch, wo das Licht in Nichts zerrinnt -
Gott aber dunkelt tief. ⁴²

Seine schon schlichter gewordene Aussage wurde nun noch vertieft, und immer wieder befasste er sich in jener Zeit in seinen Werken mit jenem "tief dunkelnden" Gott, dem er in Russland so nahe gekommen war. Unter seinem Einfluss schrieb er die Gedichte des Stunden-Buches, und von ihm wurden auch die im November 1899 entstandenen "Geschichten vom lieben Gott" inspiriert.

⁴⁰ H.F. Peters, Lou, Das Leben der Lou Andreas-Salomé, S. 271.

⁴¹ Rilke, Werke I, S. 264.

⁴² Rilke, Werke I, S. 286.

Die besondere Wärme, Intensität und Musikalität jener "Geschichten vom lieben Gott" hatte später eine so starke Wirkung auf die Pianistin Magda von Hattingberg, dass sie zur Veranlassung des Briefwechsels zwischen ihr und Rilke wurden. Was sie in ihrem ersten Brief sagen liess, dass Rilke Musik "lieb" habe, mussten besonders diejenigen Stellen sein, in denen er mit wunderbarer Einfühlungskraft tiefe, daseinsdurchdrungene russische Lieder in eine grosse "Melodie des Hintergrundes" einfallen lässt. Dies geschieht besonders eindrücklich in der Geschichte "Wie der alte Timofei singend starb" und im "Lied von der Gerechtigkeit", in dem wir das Lied des Banduraspielers gewissermassen mithören können:

In den langen sechs Saiten der Bandura begann ein Klang, wuchs und kam kurz und gleichsam erschöpft von den sechs kurzen Saiten zurück, und diese Wirkung wiederholte sich in immer rascheren Takten, so dass man endlich die Augen schliessen musste, in Angst, den Ton von der in rasendem Lauf erstiegenen Melodie irgendwo hinabstürzen zu sehen; da brach das Lied ab und gab der schönen, schweren Stimme des Kobzars Raum, welche bald das ganze Haus erfüllte ... Dreimal sang Ostap sein Lied von der Gerechtigkeit. Und es war jedesmal ein anderes. War es zum erstenmal Klage, so erschien es bei der Wiederkehr Vorwurf, und endlich, da der Kobzar es zum drittenmal mit hochoberhöbener Stirne wie eine Kette kurzer Befehle rief, da brach ein wilder Zorn aus den zitternden Worten und erfasste alle und riss sie hin in eine breite und zugleich bange Begeisterung. ⁴³

In einem im Januar 1900 geschriebenen Aufsatz über russische Kunst sagt Rilke von Russland, dass es das einzige Land sei, "durch welches Gott noch mit der Erde zusammenhängt" und das Land, in dem noch "der erste Tag dauert, der Tag Gottes, der Schöpfungstag." ⁴⁴ Dieses Russland des "Schöpfungstages" ist gewissermassen die breite Melodie des Hintergrundes, die aus den

⁴³ Rilke, Werke IV, S. 334, 335/6.

⁴⁴ Rilke, Werke V, 494.

beiden erwähnten Geschichten vom lieben Gott tönt; und die Lieder des Timofei und des Banduraspielers, die in so richtigem Tone in diese Melodie einfallen, sind die Bylinen, die Rilke in Russland so tief beeindruckt hatten und von denen er in seinem Aufsatz schreibt:

Erst in den Siebzigerjahren hat man seine (Russlands) ältesten Sagen aus dem Barte zitternd singender Greise gelöst, und erst damit ist sein Altertum abgeschlossen. Sein Homer ist eben gestorben. In seinen alten Liedern, den sogenannten Bylinen, sind mit schlichter Gerechtigkeit alle Helden genannt, als ob sie Zeitgenossen gewesen wären: .. ⁴⁵

Und wie der Mensch, der die Melodie des Hintergrundes hört und seine Lieder mit ihr in Einklang zu bringen weiss, nach Rilkes Definition, die Voraussetzungen zum Künstler hat, ist auch dieses Russland "wie die Kindheit eines Künstlers." ⁴⁶

Im folgenden Frühjahr, vermutlich im März 1900, las Rilke Nietzsches Buch "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", von dem Nietzsche selber später in einem Versuch einer Selbstkritik sagte, dass es "ein unmögliches Buch ... aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen, welche alle hart an der Schwelle des Mitteilbaren lagen" sei. ⁴⁷

Im Sinne seiner früheren Studien ging es Rilke bei der Lektüre d i e s e s Buches wieder hauptsächlich um die Melodie des Hintergrundes, oder, wie er sie nun definiert, die freie, strömende, u n a n g e w a n d t e K r a f t G o t t e s, obwohl er sich auch Gedanken macht über Stellen, die mit eigentlich hörbarer Musik zu tun haben. Zu Nietzsches Auffassung, dass im Volkslied

⁴⁵ Rilke, Werke V, S. 495.

⁴⁶ Rilke, Werke V, S. 495.

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, S. 5.

das Erste immer die Melodie sei und dass sie die Dichtung aus sich gebäre, indem sie fortwährend Bilderfunken um sich aussprühe und die Sprache zwingen, sich aufs stärkste anzuspannen, um die Musik nachzuahmen, ⁴⁸ bemerkt Rilke:

Die Strofen des Volksliedes lassen sich hier wohl Schalen vergleichen, welche man dem hell kommenden Quell entgegenhält. Reich und rasch füllt er die ersten festlichen Gefässe, die man ihm bereitet hat. Aber sie erschöpfen nicht seine Flut. Und das Volk trägt endlich alle Schalen seines täglichen Gebrauches herbei und lässt sie voll werden und schwer. Und die Kinder halten die hohlen Hände hin. 49

Wenn aber Nietzsche das Erste und auch Allgemeine des Volksliedes "Melodie" nennt, meint er damit hauptsächlich die h ö r b a r e , das heisst, die mit dem Ohr wahrnehmbare Melodie, während wir versucht sind, Rilkes "hell kommenden Quell" mehr symbolisch, als unangewandte Kraft Gottes, als Rhythmus des Hintergrunds zu verstehen, denn im nächsten Abschnitt sagt er:

Die Musik (der grosse Rythmus des Hintergrunds) wäre also zu erfassen: als freie, strömende, u n a n g e w a n d t e K r a f t , von welcher wir mit Schrecken wahrnehmen, dass sie nicht in unsere Werke steigt, um sich in der Erscheinung zu erkennen, sondern sorglos, als ob wir nicht wären, über unseren Häuptern schwebt. Da wir aber nicht imstande sind, unangewandte Kraft, (d.h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen .... immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg.

Gottes unendliche Freiheit wurde durch die Schöpfung beschränkt. Mit jedem Ding wurde ein Stück seiner Kraft gebunden. Aber nicht sein g a n z e r Wille ist mit der Schöpfung verknüpft. Musik (Rythmus) ist der freie Überfluss Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat, und an diesem versuchen sich die Künstler in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich in d e m Sinne zu ergänzen, in welchem diese Stärke, weiter-schaffend, gewirkt hätte und Bilder aufzustellen jener Wirklichkeiten, die noch aus ihr hervorgegangen wären. 50

Mit den obigen Gedanken in Einklang zu bringen, aber trotzdem überraschend, sind Rilkes Anmerkungen zur Stelle, wo Nietzsche vom sterbenden Sokrates spricht.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, S. 42/43.

⁴⁹ Rilke, Werke VI, S. 1163.

⁵⁰ Rilke, Werke VI, S. 1163/4.

Bei Nietzsche nämlich trieb Sokrates, der früher geglaubt hatte, dass sein Philosophieren die höchste Musenkunst sei, im Gefängnis schliesslich nur Musik, um einer Traumerscheinung zu gehorchen, die ihn dazu aufgefordert hatte, und um damit sein Gewissen zu entlasten. Rilke dagegen versteht diese Stelle wie folgt:

Erst als im Gefängnis (infolge der Ausschaltung seiner Persönlichkeit aus der Leitung des öffentlichen Lebens) diese logische Kraft müssig wurde, stellte sich der Instinkt zaghaft ein und klang wie eine Sehnsucht in das Schweigen vor dem Tode. Seine Seele verlangte nach Musik. Und ahnend legte sie ihre im Wind der Worte vertrockneten Lippen an den Becher der Töne. Und vielleicht kam ihm die Kraft zum Sterben gar nicht aus dem Vergangenen, aus seinem Werke, sondern eben aus jener neuen Verheissung; so ging er in den Tod wie in einen nächsten Tag, weil er fühlte, dass das der Tag der Musik sein würde. ⁵¹

Wieder braucht Rilke hier das Wort "Musik" nicht nur für das Hörbare, sondern symbolisch auch für den Rhythmus des Hintergrundes oder die Kraft Gottes oder sogar für Gott selber.

An anderen Stellen von Nietzsches Buch konnte Rilke eine Antwort auf seine, im Florenzer Tagebuch aufgeworfene, Frage über die Stellung der Musik den anderen Künsten gegenüber finden, obwohl sich Gedanken darüber nicht in den Marginalien niederschlugen:

... Die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, dass sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen. ⁵²

Eine der letzten Stellen in den Marginalien beschäftigt sich mit der Lyrik und ihrer Beziehung zu jenem Rhythmus des Hintergrundes, jener unangewandten

⁵¹ Rilke, Werke VI, S. 1169.

⁵² Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, S. 100.

Kraft Gottes, "mit dessen Erlauschen das lyrische Schaffen beginnt, das mit dessen Erlösung an steigenden Bildern sich genugthut":

Die meisten Gedichte sind nicht Bilder, erzwungen von den Schauern vor der vorbeiströmenden, unverbrauchten fremden Musik, nicht Mühlräder unter die Wucht des fallenden Baches geschoben, sondern Mühlen, zu denen mit vieler Mühe fernes träges Wasser geführt werden muss, das sie ungern und schläfrig bewegt. In der Zeit der rauschenden Rythmen muss man alle Gefässe bereithalten um die wandernde Kraft schön zu empfangen, alle Stoffe in den Glanz dieser Himmel halten, damit sie die goldenen Fäden durch die Gewebe lenken, welche das Muster festlich vollenden. 53

Aus einer solchen Zeit "der rauschenden Rythmen" muss schliesslich das folgende Gedicht stammen, das am Ende der Marginalien abgedruckt ist:

Hinter mir sind dunkle Chöre,
Wälder rühren sich und Meere;
und es nimmt mir alle Schwere,
dass ich hinter dem Geschehn
manchmal einen Athem höre
breiter als den meinen gehn.

Und dann weiss ich voll Vertraun,
dass die Hände mir nicht lügen
wenn sie neue Formen fügen, -
dass sie alle Last ertrügen
um zu diesen Athemzügen
eine tiefe Brust zu baun. 54

Ebenfalls im März 1900, in der gleichen Zeit, in der wahrscheinlich die Marginalien zu Nietzsche entstanden waren, hörte Rilke in Berlin Beethovens "Missa Solemnis" und kam so endlich mit einem grossen Werk der Tonkunst, der er sich schon seit dem Florenzer Tagebuch langsam genähert hatte, in persönliche Berührung. Was ihn dazu bewogen hatte, sich diese Messe anzuhören und wieviel er schon darüber wusste, ist leider nicht bekannt, aber wir dürfen vermuten, dass er eine gewisse Ahnung von der Grösse dieses

⁵³ Rilke, Werke VI, S. 1170/1.

⁵⁴ Rilke, Werke VI, S. 1173.

Werkes hatte, über das Burnett James unter anderem schreibt:

... the superhuman exultation and sense of Divine glory in the Gloria, followed by the passionate conviction of the Credo (although conviction is a crude and mundane word for what Beethoven expresses in this most personal and most awe-inspiring affirmation of belief) which reaches its high peak in the sublime fugue in B flat on the words 'Et vitam venturi seculi' - it is only necessary to indicate these near miraculous assumptions of the spiritual life. In all art, in all human thought and activity, only the most exalted of the saints and mystics have attained to such a vision and such a penetration of the divine essence at the fountainhead, and few even of them have left a record of that vision and that penetration as intelligible and as coherent as Beethoven somehow contrived to leave. 55

Trotz der anerkannten Grösse dieses Werkes, oder vielleicht gerade deshalb, muss aber Rilke am Nachmittage vor dem Konzert gewisse Befürchtungen gehabt haben, dass ein solches musikalisches Erlebnis ihn dazu verleiten könnte, in wieder leichteren und unbesonneneren Tönen zu schreiben, und sich, angeregt von der Musik, wieder ganz dem Klang seiner Sprache hinzugeben. Das hätte natürlich besonders Lou missfallen und hätte auch in seiner dichterischen Entwicklung einen Rückschritt bedeutet. Gewissermassen als Selbstwarnung schrieb er deshalb unter dem Titel "Nachmittag vor Beethovens 'Missa solennis'" das folgende kurze Gedicht in sein Tagebuch:

Lass dich von den Lauten nicht verleiten,
die dir fallen aus dem vollen Wind;
warte wachsam, ob zu deinen Saiten
Hände kommen, welche ewig sind.

Werdende sind von der Zeit verstossen;
denn die Zeit ist der Verfall.
Wachsen kannst du nur am Übergrossen,
und allein sein nur im All. 56

Seine Befürchtungen waren aber unberechtigt gewesen. Zwar reagierte Rilke

⁵⁵ James Burnett, Beethoven and Human Destiny, S. 130/131.

⁵⁶ Rilke, Schmargendorfer Tagebuch, S. 213.

auf jenes Konzert nicht mit einer tiefgründigen stillen Betrachtung, in der er nach dem grossen Rhythmus des Hintergrundes forschte, wie man es von ihm in jener Zeit hätte erwarten können. Er liess sich aber auch nicht zu unüberlegtem Austönen hinreissen, sondern komponierte ganz eigentlich in Worten sein eigenes "Gloria", seine "Erziehung zum Jubel" nach Beethoven, ein Gedicht, in welchem auf erstaunlich eindrückliche Weise auch die Bewegung von Beethovens Musik mittert:

Aus dem hohen Jubelklanggedränge,
welches durch des Himmels Tore will,
steigen steile Stimmen, Übergänge, -
und auf einmal sind die Stürme still.
Von der Engel lichten Stirnen warfen
sich die Töne willig in den Tod;
andre Jubel steigen in die Harfen,
nicht so ungestüm und rot.
Silber kommt und legt sich leisern Lichtes
in die Worte wie in dunkle Täler,
und sie scheinen alle kleiner, schmaler
und wie Mädchen sanften Angesichtes.
Aber diese Mädchen fühlen Alle,
wie die Liebe silbern sie vereint,
und sie reichen über Intervalle
sich die Stimmen, licht und ausgeteint.
Und was früher Wirrniss war, verwoben
in die Worte Wonneungewohnter,
wird jetzt stiller, schöner und geschochter
tausendhändig in den Glanz gehoben! 57

Aus diesem Gedicht kann geschlossen werden, dass Rilke, obwohl ihm die musikalischen Ausdrücke gefehlt haben mussten, um ein solches Werk zu beschreiben oder zu diskutieren, doch ein sehr gutes Aufnahmevermögen dafür gehabt haben musste. Es könnte sogar die Frage aufgeworfen werden, ob Rilke vielleicht Musik synästhetisch aufnahm, das heisst, in seinem Falle, beim Hören von gewissen Tönen sekundäre optische Erscheinungen, in besonderen Farbnuancen, sah. Zeilen

57 Rilke, Schwargendorfer Tagebuch, S. 213/214.

wie:

andere Jubel steigen in die Harfen,
nicht so ungestüm und rot.
Silber kommt und legt sich leisern Lichtes
in die Worte wie in dunkle Täler,

könnten Hinweise darauf sein, indem darin die Farbwörter "rot" und "silber(n)" mit Tönen in Beziehung gebracht sind.

Bald nach der Entstehung dieses Gedichtes reiste Rilke zum zweiten Male mit Lou nach Russland. Auch diese Reise beeindruckte ihn sehr, und er wäre sogar bereit gewesen, sich mit Lou dort niederzulassen; aber Lous Verhältnis zu ihm wurde während der Reise zunehmend kühler, und Rilke musste schliesslich einsehen, dass er ihre Liebe verloren hatte. Unter diesen Umständen konnte er nicht mehr in Berlin in ihrer Nähe leben, und nach der Rückkehr aus Russland fuhr er deshalb auf eine frühere Einladung seines Freundes, Heinrich Vogeler, hin, nach Worpswede.

DRITTER TEIL

DIE WORPSWEDER KÜNSTLERGEMEINSCHAFT

In der Gruppe von jungen Künstlern, die in Worpsswede lebte, fühlte sich Rilke bald heimisch. Hier war er nicht mehr der ständigen, wenn auch wohlwollenden, Überlegenheit der viel älteren Lou ausgesetzt, sondern genoss die Anerkennung und manchmal sogar begeisterte Bewunderung dieser Gleichaltrigen. Die Freundschaft mit der Malerin Paula Becker und der Bildhauerin Clara Westhoff linderten zudem seinen Schmerz über die Trennung von Lou, und bald hatte er sich ganz in die heitere Künstleratmosphäre, die von Hans Egon Holthusen wie folgt beschrieben wird, eingelebt:

... diese Hauskonzerte im weissen Musiksalon, die Lesestunden, in denen der Fremdling einer überaus empfänglichen Hörerschaft seine Gedichte vortragen darf, die spontanen Besuche von Galerien und Ausstellungen, die durchschwärmten Nächte mit wilden, jagenden Streifzügen von Atelier zu Atelier, und wenn der Morgen graute, wurden Überlandfahrten in hochbockigen Kutschen improvisiert, die unersättlichen Gespräche, in denen man sich aufs innigste versteht und frühe Erfahrungen austauscht über die Geheimnisse von Leben und Tod ... 58

In musikalischer Hinsicht hörte Rilke während dieser Zeit hauptsächlich Lieder, besuchte aber auch mit seinen Worpssweder Freunden in Hamburg eine Aufführung von Mozarts Oper "Die Zauberflöte". Er hatte zwar nie viel für diese Art von Verbindung von Wort und Musik übrig gehabt und fand die "komischen Menschen", die Schikaneder, "der unselige Textschmierer" in die Mozartsche Musik hineingestellt hatte, "unglaublich plump, dumm und albern" in dem "lichten, schimmernden Pavillon des reichen harmonischen Klanges."⁵⁹

⁵⁸ Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke, S. 47.

⁵⁹ Rilke, Worpssweder Tagebuch, S. 318.

Die Musik selber aber empfand Rilke als etwas "unendlich Wohltuendes" und sagte von ihr an der gleichen Stelle des Tagebuches, dass sie sich wie leise Schleier über seine Gedanken ausbreitete und dass sich die Töne wie Rosenblätter auf sein spiegelndes Gefühl legten. Rilke war hier, wahrscheinlich zum erstenmal seit seiner frühen Kindheit, wieder zum naiven Musikgeniesser geworden und hatte sich weder verpflichtet gefühlt, aus dieser Musik tiefgründige Schlüsse für sein eigenes Schaffen zu ziehen, noch, sich von ihr zu einem eigenen Werk inspirieren zu lassen. Diese entspannte Haltung der Musik gegenüber, dieses naive Geniessen, das für die meisten Menschen das Natürliche und Normale ist, muss das Resultat von Rilkes allgemein glücklicher Verfassung während jener Zeit des unbeschwerten Kunstaustausches in Worpawede gewesen sein. Über diese Verfassung sagt er selber unter anderem:

Fräulein B. spielt viele Lieder, es kamen sehr viele Stimmen über uns, und nie war alles so gut für mein Lesen vorbereitet gewesen. Ich begann mit zwei Thoma-Gedichten, las die "Certosa" und das Gedicht "Musik". Eine schöne Teilnahme war vor mir offen ...

Es war die grösste Wirkung, die ich je auf eine Gruppe von Menschen ausgeübt habe, eine Wirkung, vereinsamend für die einzelnen und doch irgendwie zusammenfassend hinter ihnen.

... ich empfand mich beschützt, unschont von der Froheit und Güte der Menschen und fast verwöhnt von ihrer feinen, mit Worten nicht bedrohten Dankbarkeit... Hier kann ich wieder mitgehen, werden, ein sich Verwandelnder sein. 60

Zurückblickend auf seine letzte Zeit mit Lou, schliesst er dann an die obigen Zeilen an:

Auf der grossen Reise war das eine grosse Bangigkeit, dass man das Feste, das Stehende, Unbewegliche sein musste dem vielen Fliessenden, dem immer Unerwarteten gegenüber ... 61

⁶⁰ Rilke, Schmargendorfer Tagebuch, 285/6/7.

⁶¹ Rilke, Schmargendorfer Tagebuch, S. 287.

Von einem anderen solchen Zusammentreffen berichtet er:

Es wurde viel gespielt, und viel Schönes. Besonders ein Beethoven mit den Worten: "In questo tombo oscuro lascia mi riposar", war gross und einfach, und wundersam stark klang hernach meine "Skizze zu einem Jüngsten Gericht", hinter der alle schweigsam blieben. Wie schön wurden die Mädchen, als sie immer noch im Schatten meiner Worte inmitten des vielen Lichtes sassen, sinnend mit allen Linien ihrer weissen Gestalt, wie Reflexe, die aus Himmeln auf ein dunkles Wasser fallen ... ⁶²

In den Stunden, die diesem Zusammensein folgten fühlte sich Rilke in so vollkommenem Einklang mit jenem, von ihm früher definierten, Rhythmus des Hintergrundes, dass er ihn fast akustisch erlebte:

Jetzt waren alle auf den dunklen Vorplatz getreten, dessen Mauerrand weich und weiss um die Nacht sich schlang. Und plötzlich - täuscht mich der Wind? - Stimmen, leise, wachsend, nicht wie anfangende, einsetzende Stimmen, wie Stimmen mitten in einem Lied, das immer ist und das nur denen, die im Innern sehr stille werden, auf einmal vernehmbar gegeben wird, und ich höre: "Ehre sei Gott in der Höhe ..." Und da wusste ich, dass gerade dieses wie über viele Stufen steigende Lied immer ist und dass es uns bewusst wird, wenn wir singende Profile sehen vor Sternennächten. ⁶³

Am 5. Oktober aber reiste Rilke, vielleicht aus Enttäuschung über die inzwischen bekannt gewordene Verlobung von Paula Becker, die ihm wahrscheinlich von allen Künstlern innerlich am nächsten gestanden hatte, plötzlich von Worpswede ab. Und wieder war er in Berlin und unter dem direkten Einfluss von Lou. Er konnte aber Worpswede und sein unbeschwertes Leben dort nicht vergessen und wünschte sich wieder zurück, was unter anderem aus der folgenden, am 21. Oktober in Berlin gemachten, Tagebucheintragung hervorgeht:

Ich weiss euch lauschen: eine Stimme geht,
und Sonntagabend ist im weissen Saal.
Die Stille, die um meine Stirne steht,
wird welk und fahl. Ich möchte noch einmal
euch horchen hören um ein Klanggebet.

⁶² Rilke, Worpsweder Tagebuch, S. 346.

⁶³ Rilke, Worpsweder Tagebuch, S. 347.

Beethoven sprach ... mir zittern noch die Sinne,
 und alles Dunkel in mir rauscht noch nach.
 Wir waren Kinder, Lebensanbeginne
 und sassen sanft und mit gesenktem Kinne:
 Beethoven sprach ...
 Wir wuchsen aus der Kindheit seltsam steil
 in eine Reife, die uns reich umgab,
 alles war gross, das Leben war ein Teil,
 wir waren breiter als das Grab
 und heil, -
 fast mütterlich war alles Ungemach -
 Beethoven sprach.
 Ich bin allein. Das Haus ist laut und voll,
 von einem Sonntag, der mich blindlings hasst.
 Doch zärtlich hat mich das Gefühl erfasst,
 dass dies die Stunde ist, in der ein Gast
 im weissen Saal vor eurer Freude singt.
 Und das Bewusstsein, dass der Abend klingt,
 schmiegt sich um meine Schultern wie Damast,
 und meine Hände fühl ich wie beringt. 64

Dieses Gedicht wurde dann von Rilke in einer leicht veränderten Fassung in
 einem Brief an Paula Becker gesandt. Die Änderungen wurden bezeichnender-
 weise am Schluss gemacht, wo Rilke sich in Gedanken nach Worpsswede versetzt,
 und man mag sich fragen, an welches der zwei, ihm befreundeten Mädchen er
 dachte, als er schrieb:

Ich bin allein. Das Haus ist laut und feind,
 voll eines Sonntags, der mich blindlings hasst.

und dann eine neue, in der obigen Fassung nicht enthaltene, Zeile beifügt:

Doch irgendwo bin ich gemeint: ...⁶⁵

Wollte er damit Paula Beckers Verlobung mit Otto Modersohn in Frage stellen,
 und andeuten, dass e r , Rilke, in Wirklichkeit gemeint sei, oder dachte er
 schon damals an eine Verbindung mit Clara Westhoff? - Wir wissen es nicht. Dass
 er aber dieses Gedicht, in dem er seine Hände "wie beringt" fühlt, an Paula

⁶⁴ Rilke, Worpssweder Tagebuch, S. 358/9.

⁶⁵ Rilke, Werke III, S. 704.

Becker schickte, verleitet uns, eher an sie zu denken.

Eine Woche später sandte er Paula ein anderes langes Gedicht, das wiederum an die sonntagabendlichen Musikstunden in Worpsswede anknüpfte, und den Wunsch ausdrückte, dass die Musik, diesmal als O r d n e r i n d e r G e r ä u s c h e , auch Ordnung in Rilkes L e b e n bringen möge:

...

Und ihr seid nah um mein Gefühl. Ich täusche
mich nicht. Und diese Stunde ähnelt sehr
den Stunden mit dem weissen Hintergrunde.
Von vielem klingt die Stille um mich her.
Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche,
nimm, was zerstreut ist in der Abendstunde,
verrollte Perlen locke du auf Schüre ... 66

Auch an Clara Westhoff schrieb Rilke während jener Berliner Zeit. Auch ihr sandte er, unter anderem als Dank für ein Geschenk von Weintrauben, Gedichte. Seine damaligen Gefühle für Clara sind aber nicht klar verständlich, und vielleicht wusste nicht einmal Rilke zu jener Zeit, welchem der beiden Mädchen er näher stand. Deshalb muss er auch in seiner Unsicherheit immer wieder bei der Musik, die ihn eng mit Worpsswede verband, Zuflucht gesucht haben, was auch in den zwei nächsten, im Tagebuch "Im Musiksaal" und "Erinnerung an das Sinding-Konzert" betitelten, Gedichten zum Ausdruck zu kommen scheint.

Wie das Gedicht über die "Missa solennis", zeigen die Verse von "Im Musiksaal" die erstaunliche Fähigkeit Rilkes, die Bewegung eines Musikstückes aufzunehmen und, in Worten ausgedrückt, zu einer eigenen Komposition werden zu lassen, einer Komposition, die sowohl die Töne selber, als auch die davon angeregten Empfindungen - in diesem Falle eine Mischung von tiefer Sehnsucht

⁶⁶ Rilke, Werke III, S. 705.

und kindlicher Ruhe - enthält:

Meine Angst kam wie ein Kind zu Ruh.
Eine Sehnsucht stand auf in den Geigen,
und sie trug unendlich tief Begehrtes.
Und als wären die nicht, welche schweigen,
ging sie durch die Reihen des Konzertes,
und ich fühlte: immer auf mich zu.

Und ich lehnte in der letzten Reihe,
und mein Schweigen schuf sich Stimmen, Schreie,
die es wie ein Fluchtender erstieg,
und sie kam so sicher nachgegangen,
und sie ging, solange die Geigen sangen,
und sie stand, sobald die letzte schwieg.

...

67

In "Erinnerung an das Sinding Konzert" wünscht sich Rilke Musik herbei, nach dem Aufwachen aus einem wirren Traum. Diesmal scheint er mit Musik aber eher den grossen Rhythmus des Hintergrundes zu meinen, dem er lauschen möchte, um sich über sein künftiges Leben und Schaffen klar zu werden:

Reich mir Musik! Was bin ich aufgewacht?
Wer du auch seist, an die ich grad gedacht,
reich mir Musik! Spiel! Es ist Nacht.
Und jeder wachsende Akkord hat Raum,
so gross zu werden wie ein grosser Baum,
der seit Jahrhunderten schon steigt und rauscht. -
Ich weiss nicht, wem mein ganzes Leben lauscht,
ich weiss nicht, wer mein ganzes Leben spielt.
Ich glaube, viele Namen sind vertauscht,
ich glaube, dass ich andre Dinge hielt
und andre Dinge los liess, als ich meinte.
Ich weiss nicht mehr genau, weshalb ich weinte,
und wann mein Lachen kam, auf welchen Ruf -

...

68

Anfangs 1901 verbrachte Paula Becker einige Zeit in Berlin und besuchte Rilke jeden Sonntag. Auch Clara Westhoff war zu jener Zeit aber in Berlin,

⁶⁷ Rilke, Worpsweder Tagebuch, S. 370/71.

⁶⁸ Rilke, Worpsweder Tagebuch, S. 371.

und "die Worpsweder Konstellation schien wiederhergestellt, sei es in konflikthafte verquälter Form oder nicht", wie sich Hans Egon Holthusen ausdrückt.⁶⁹ Nach Paulas Abreise fassten dann Rilke und Clara Westhoff den Entschluss, sich zu verheiraten, worauf am 28. April die Trauung stattfand.

Von dieser Zeit an entfernte sich Rilke allgemein immer mehr von der Musik, um sich mit den, ihr gerade gegenübergesetzten Künsten der Malerei und Bildhauerei zu beschäftigen und sich an ihnen zu schulen. Parallel dazu gab er auch für sein persönliches Leben die Idee der vollen Harmonie mit der ihm am nächsten stehenden Person auf. Seine Ehe sollte vor allem eine Künstler-Ehe sein, worunter er sich das folgende vorstellte:

Es handelt sich in der Ehe für mein Gefühl nicht darum, durch Niederreissung und Umstürzung aller Grenzen eine rasche Gemeinsamkeit zu schaffen, vielmehr ist die gute Ehe die, in welcher jeder den anderen zum Wächter seiner Einsamkeit bestellt und ihm dieses grösste Vertrauen beweist, das er zu verleihen hat. Ein M i t e i n a n d e r zweier Menschen ist eine Unmöglichkeit und, wo es doch vorhanden scheint, eine Beschränkung, eine gegenseitige Übereinkunft, welche einen Teil oder beide Teile ihrer vollsten Freiheit und Entwicklung beraubt. 70

Am 12. Dezember 1901 wurde dann dem Ehepaar eine Tochter geboren, aber schon im Jahre 1902 scheiterte Rilkes Versuch, eine dauernde Heimat zu erwerben und seine Familie aus eigener Kraft zu erhalten, und Rilke nahm sein vorheriges Reiseleben wieder auf.

⁶⁹ Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke, S. 53.

⁷⁰ Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke, S. 53.

VIERTER TEIL

UNTER DEM EINFLUSS DER BILDHAUERREI UND DER MALEREI

Im Frühjahr 1902 befasste sich Rilke eingehend mit den Werken der Worpsweder Maler Mackensen, Modersohn, Overbeck, am Ende und Vogeler. Noch ist in den, aus diesen Studien resultierenden Aufsätzen von Musik die Rede, aber Rilke spricht nun nicht mehr vom grossen Rhythmus des Hintergrundes oder von der unangewandten Kraft Gottes, die er früher aus Kunstwerken herausgehört hatte. Es ist nun höchstens noch die Tonkunst, von der hin und wieder im Bezug auf ihren Einfluss auf die Malerei die Rede ist:

Es giebt Künstler, die, wenn sie Musik hören, plötzlich einen Charakter, eine Szene, eine Stimmung begreifen, die ihnen lange unfassbar schien: Ein Lied war imstande, die weithin zerstreuten Strahlen zu sammeln, was in der Natur entfernt oder streng getrennt nebeneinanderliegt, zu vereinen und sie empfangen von ihm, fast vollendet, was ihnen zu schaffen unmöglich schien. 70

Musik ist auch nicht mehr, im Sinne des Florenzer Tagebuches, in der Malerei enthalten, sondern steht an verschiedenen Stellen der Betrachtungen im Widerspruch dazu:

Hans am Ende malt Musik, und die Landschaft, in der er lebt, wirkt musikalisch auf ihn. ... Darum wächst sie ihm so über alle Masse hinaus, darum haben seine Formen, obwohl sie so stark und wirklich sind, doch etwas Unabgeschlossenes: als ob sie noch weiter wachsen wollten, um, wie jede Form in der Musik, endlich, an einem Punkte höchster Spannung, abubrechen, sich auflösen, ein neues Leben zu beginnen. Eben dieses gleitende Wesen der Musik ist es, welches der Malerei zu widersprechen scheint. Und dieser Widerspruch ist auch da und dort in Am Endes Bildern sichtbar ... 71

⁷⁰ Rilke, Werke V, S. 55.

⁷¹ Rilke, Werke V, S. 114.

Als dann Rilke im selben Jahre den Auftrag erhielt, eine Monographie über den grossen französischen Bildhauer Auguste Rodin zu schreiben, wandte er sich so endgültig den bildenden Künsten und besonders der Bildhauerei zu, dass sie in seinem Denken die Musik gewissermassen verdrängten.

Noch bevor Rilke Rodin persönlich getroffen hatte, schrieb er dem grossen Meister in einem Brief unter anderem:

... Votre art est tel (je l'ai senti depuis longtemps) qu'il sait donner du pain et de l'or aux peintres, aux poètes, aux sculpteurs: à tous les artistes, qui vont leur chemin de douleur ne désirant autre chose que ce rayon d'éternité qui est le but suprême de la vie créante ... les jeunes gens (poètes, peintres ...) demandent un exemple, un coeur ardent, des mains qui font de la grandeur. C'est vous qu'ils demandent. 72

Und im Sinne dieser Worte sollte nun Rodin und seine Kunst auch für Rilke zum grossen Vorbild werden. Auf dieses Vorbild sollte Rilke in den kommenden Jahren immer wieder schauen, wenn er sich in seinem eigenen Schaffen um jenen "Strahl von Ewigkeit" bemühte, nicht ahnend, wie sehr ihm dieses "in den Stein gehen", wie er sich später ausdrückte, schaden sollte.

Nach seiner Ankunft bei Rodin gab sich Rilke nun aber vorerst mit allem Eifer seiner Aufgabe hin, den Bildhauer und sein Schaffen zutiefst zu erfassen und so mit der Monographie ein Werk zu schreiben, das über die blosse Kunstkritik hinaus zu einer "Prosa-dichtung über die im Zeichen Rodins erlebte Pariser Kunstlandschaft" wurde. 73

Beim Schreiben dieser Monographie bewunderte Rilke nun nicht nur die ungeheure Schaffenskraft Rodins und versuchte, sie sich zum Vorbild zu nehmen, sondern er lebte sich auch zu einem solchen Grade in Rodins Skulpturen ein,

⁷² Rilke, Briefe 1902-1906, S. 16.

⁷³ Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke, S. 70.

dass sie für ihn in einem ähnlichen Sinne Ausdruck der Lebenskraft wurden, wie es früher die Musik war. Unter diesen Umständen fiel es ihm nicht schwer, das Grundelement von Rodins Kunst, nämlich die Fläche, zu definieren, mit der der Meister von den herkömmlichen Begriffen von Pose, Gruppe oder Komposition abgekommen war. In Rodins Kunst gab es nun nur noch

unzählbar viele lebendige Flächen, es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu. Nun hiess es seiner und seiner Fülle mächtig werden. Rodin erfasste das Leben, das überall war, wohin er sah. 74

Mehr noch, Rodin verschönte oder idealisierte in keiner Weise, sondern versuchte das Leben in seiner ganzen Wirklichkeit darzustellen, und das hiess, dass er auch das Leidende und das Hässliche miteinbezog. Und solche Wirklichkeit offenbarte sich Rodin bei Schriftstellern wie Dante und Baudelaire, die er gelesen hatte, und die ihm nahe standen.

Über Baudelaires Einfluss, dem sich auch Rilke auf die Dauer nicht entziehen konnte, steht in der Monographie:

Und von Dante kam er zu Baudelaire. ... Und in diesen Versen gab es Stellen, die heraustraten aus der Schrift, die nicht geschrieben, sondern geformt schienen, Worte und Gruppen von Worten, die geschmolzen waren in den heissen Händen des Dichters, Zeilen, die sich wie Reliefs anfühlten, und Sonette, die wie Säulen mit verworrenen Kapitälchen die Last eines bangen Gedankens trugen. Er fühlte dunkel, dass diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stiess, und dass sie sich nach dieser anderen gesehnt hatte; er fühlte in Baudelaire einen, der ihm vorangegangen war, einen, der sich nicht von den Gesichtern hatte beirren lassen und der nach den Leibern suchte, in denen das Leben grösser war, grausamer und ruheloser. 75

Dass Rilke, der Vergleicher von Künsten, von einer solchen Annäherung der Dichtung an die Bildhauerei beeindruckt sein musste ist verständlich - ebenso, dass es ihn faszinierte, in Baudelaires und Rodins Kunst auch das Hässliche,

⁷⁴ Rilke, Werke V, S. 150.

⁷⁵ Rilke, Werke V, S. 152/3.

als Teil alles Wirklichen, so uneingeschränkt und unverschönt dargestellt zu sehen. In jener unumschränkten Wirklichkeit sah Rilke sogar Ewigkeit - oder wenigstens jenes S t ü c k Ewigkeit, mit der das Dargestellte am grossen Gang ewiger Dinge teilgenommen hatte. ⁷⁶

Verglichen mit Rilkes damals schon ziemlich entwickelter mehrsinniger Aussagefähigkeit war diese plastische Ausdrucksart aber trotz ihrer Grösse die weniger intensive, da ihr ihres eigentlichen Wesens wegen jegliche Klang und Zeitdimension fehlte und sie eigentlich nur mit dem Gesichtssinn und dem Tastsinn in Verbindung gebracht werden konnte. Rilkes Intensität sah deshalb, wohl unbewusst, mehr in Rodins Skulpturen, als eigentlich darin enthalten war, wie aus den folgenden Zeilen hervorgeht:

Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft. ⁷⁷

Dieses, seinem früheren Aufnehmen entgegengesetzte, fast erzwungene Sehen musste Rilke allmählich erschöpft haben, und er verliess schliesslich im Frühjahr 1903 Paris, das ihm fast von Anfang an unerträglich gewesen war, um sich in Viareggio zu erholen. In jener südlichen Luft fand er sogleich wieder zu seiner alten, vielsinnig klingenden Aussage zurück, was eine Stelle über ein Buch von Jacobsen aus einem Brief an Franz Xaver Kappus deutlich zeigt:

... ein Buch der Herrlichkeiten und der Tiefen ... es scheint alles darin zu sein von des Lebens allerleisesten Dufte bis zu dem vollen, grossen Geschmack seiner schwersten Früchte. Da ist nichts, was nicht verstanden, erfasst, erfahren und in des Erinnerns zitterndem Nachklingen erkannt worden wäre. ⁷⁸

⁷⁶ Rilke, Werke V, S. 181.

⁷⁷ Rilke, Werke V, S. 198.

⁷⁸ Rilke, Briefe an einen jungen Dichter, S. 15.

Der Musik kam Rilke aber noch nicht wieder näher. Er sah in ihr, mehr als je zuvor, eine Versuchung zum "Ausfliessen", wie aus der folgenden Briefstelle hervorgeht:

Seine (Rodins) Kunst war von allem Anfang an Verwirklichung (und das Gegenteil von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt und noch weiter entwirklicht werden zu leichtem, gleitendem Scheinen). Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-Verdichten, diese Versuchung zum Ausfliessen, soviel Freunde und Hörer und Hörige hat, soviel Unfreie und an Genuss Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von aussen Entzückte ... ⁷⁹

Diese Auffassung mag natürlich stark beeinflusst gewesen sein von dem zumeist oberflächlichen Musiktreiben der Jahrhundertwende, dem viele geistig Gebildete jener Zeit feindlich gesinnt waren. Wir dürfen denn aus den eher negativen Äusserungen Rilkes nicht den Schluss ziehen, dass er nun *a l l e* Musik ablehnte. Er stand der Tonkunst in jener Pariser Zeit nur ängstlicher und kritischer gegenüber, weil seine allgemeine Verfassung damals nicht dazu angetan war, ihn naiv geniessen zu lassen, wie das noch in Worpsswede möglich gewesen war.

Im November 1904 befasste sich Rilke, anlässlich seines Aufenthaltes in Schweden, wieder mehr mit der dichterischen Aussage und griff sogar die darin mögliche Vielsinnigkeit wieder auf, indem er von Maximilian Dauthendey sagte:

Wenn man die Reife eines Dichters daran erkennen darf, dass in seine Dichtung nicht ein Gefühl eintritt, nicht zehn Gefühle, sondern eine ganze, mit allen Sinnen gefühlte, auf allen Sinnen getragene Welt -, so war Maximilian Dauthendey reif, schon damals, als seine frühesten Verse zu lesen waren. ⁸⁰

⁷⁹ Rilke, Briefe 1897-1917, S. 56.

⁸⁰ Rilke, Werke V, S. 666.

Zu jenem Zeitpunkt konnte aber Rilke jene Aussage, die er in Werke Dauthendeyes so klar sah, noch nicht selber bewusst leisten, da es ihm wahrscheinlich die äusseren Umstände seines Lebens nicht erlaubten. Denn was damals schon begonnen, und bis zum Jahre 1910 fortdauern sollte, nämlich die Zeit der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, kann nicht gut eine "auf allen Sinnen getragene Welt" genannt werden, sondern viel mehr eine Zeit, die unter dem Zeichen eines einzigen Gefühles stand - A n g s t.

Diese Aufzeichnungen sind deshalb mehr als eine für Rilkes Schaffen notwendige Schulung am Schweren und Hässlichen, oder eine heilungsversprechende, bewusste Aussage der Ängste um ihrer Überwindung willen, wie es manchmal in der Sekundärliteratur heisst. Malte ist vielmehr ein genaues Spiegelbild von Rilkes Seelenzuständen in jener Zeit, in welcher er sich vorgenommen hatte, wie Rodin zu a r b e i t e n , nichts als zu arbeiten, und doch weder innerlich noch äusserlich dazu bereit war. Und da Rilke sein Schaffen nicht von seinem Leben trennen konnte, war es ihm gar nicht möglich, anderes zu schreiben. Denn in jene, von finanziellen Schwierigkeiten belastete Zeit fielen nicht nur seine Entlassung aus Rodins Diensten und der Tod seines Vaters, sondern auch die ihm sehr nahe gehenden, tragischen Tode von Paula Modersohn-Becker und von Wolf Graf von Kalckreuth. Nur wenige Reisen und unbeschwerte Erlebnisse unterbrachen jene Pariser Zeit, und selbst Rilkes Interesse für die Werke von Cézanne und Van Gogh trug nicht viel dazu bei, seine allgemeine Verfassung zu verbessern. So war vieles, was an Schrecklichem in den Malte und auch in verschiedene der sogenannten neuen Gedichte einging, für Rilke tägliche Wirklichkeit. Er sah die einsamen, alten, kranken und sterbenden

Menschen in Paris nicht, weil er mit der Absicht gegangen war, sie zu sehen und ihr Leben zu studieren. Er sah sie, weil sie dort waren, wo er selber viele Stunden seines täglichen Lebens verbrachte - in den Strassen, in den Museen und Bibliotheken und in den billigen Esslokalen. Denn finanziell ging es ihm zu jener Zeit nicht besser als ihnen, und wenn er sich als Dichter nicht weiter behaupten konnte, wenn er nicht arbeiten konnte, würden auch seine Freunde, bei denen er bisher immer freundliche Aufnahme gefunden hatte, immer mehr von ihm Abstand nehmen. Wenn er dazu noch krank würde, könnte er wirklich einer jener unbeschreiblich Hilflosen werden. Dass all das zudem i h m geschehen könnte, i h m, der sich als der letzte Spross einer alten adeligen Familie betrachtete, machte alles noch viel schlimmer.

Selbst Beethoven, von dessen Missa solemnis Rilke früher als von der "Erziehung zum Jubel" gesprochen hatte, bedeutete für ihn jetzt nur noch vollkommene Tragik, wie die folgende Stelle aus dem Malte zeigt:

Der Mouleur, an dem ich jeden Tag vorüberkomme, hat zwei Masken neben seiner Türe aufgehängt. Das Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüsste es. Und darunter sein wissendes Gesicht. Diesen harten Knoten aus fest zusammengezogenen Sinnen. Diese unbittliche Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik. Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, ausser seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche. Er, in dem ihre Klarheit und Dauer war; damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen, lautlos, eine gespannte, wartende Welt, unfertig, vor der Erschaffung des Klanges.⁸¹

Und die Tragik dieser reinsten Musik ist, dass sie nun in Musiksälen missbraucht wird, dass sie von "Käuflichen mit unfruchtbarem Gehör" angehört und doch nicht e m p f a n g e n wird:

⁸¹ Rilke, Werke VI, S. 779.

Deine Musik: dass sie hätte um die Welt sein dürfen; nicht um uns. Dass man dir ein Hammerklavier erbaut hätte in der Thebais ... dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt ... Denn wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Kauflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt? ... Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müsste bersten an lauter Geburt. 82

Zwar gab es auch während der schweren Malte Zeit vereinzelte klangliche Erlebnisse, die auf Rilke einen tiefen Eindruck machten, ohne von Tragik überschattet zu sein. Bezeichnenderweise waren es aber zumeist keine Pariser Erlebnisse.

Die folgende Begebenheit scheint ein guter Beweis dafür zu sein, dass Rilke, trotz seiner allgemein äusserst kritischen Haltung der Musik gegenüber, selbst während der Malte Zeit unter den richtigen Voraussetzungen, wie sie sich ihm zweifellos in der südlichen Luft von Capri boten, ohne Schwierigkeiten, gewissermassen instinktiv, zu seinem früheren, tiefen, unbeschwerten Klangerleben zurückfinden konnte:

Auf der kleinen Piazza endlich, unter dem Uhrturm, stand ein Haufen junger Capresen in Verabredung. Aus einem kleinen Kaffeehaus, das, rot verhangen, in die finsterste Ecke eingefügt war, kam dann und wann das ungeduldige Aufrasseln eines Tamburins. ... Ein Schritt in Holzschuhen klappte die Häuser entlang, die Uhr hob an und schlug das letzte Viertel vor Mitternacht. Aber die Kirche war zu, wie seit Jahrzehnten verschlossen. Und was da, fernher und doch eigentümlich durchdringend, von den Olivenhängen und aus den Weingärten herüberklang, das war kein christliches Singen. Schwere Stimmen, alter schwankender Klagen voll, langgezogen, ohne Anfang, nicht als setzten sie plötzlich ein, nur: als würde das Ohr unvermutet eingeschaltet in ein immer dauerndes Tonhinhalten; Stimmen, wie wieder herausgeholt aus dem Gehör entlegener Berggesichter; Stimmen, die von selbst entstehen, als finge sich Nachtwind in der Seele eines Tieres; lange, schwere, schwankende Stimmen, Rufe und Rufreihen einer uralten Naturtrunkenheit, dumpf, unbewusst, mehr ertragen als gewollt ... während es

seltsam bedeutungsvoll Neujahrsmitternacht schlägt, langsam Schlag auf Schlag legend: jeder ganz glatt, ganz ausgebreitet, faltenlos, als sollte er so aufbewahrt werden. ⁸³

Im Jahre 1910 waren die "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" endlich vollendet und Rilke schrieb in einem Brief an Anton Kippenberg:

... Nun kann eigentlich alles erst recht beginnen. Der arme Malte fängt so tief im Elend an und reicht, wenn man's genau nimmt, bis an die ewige Seligkeit; er ist ein Herz, das eine ganze Oktave greift: naah ihm sind nun nahezu alle Lieder möglich. ⁸⁴

Zwar sollten Rilke noch viele Jahre lang n i c h t "alle Lieder" möglich sein, aber vorläufig sollten ihn die nächsten Jahre wenigstens dem grossen Rhythmus des Hintergrundes wieder näher bringen und ihn aus der gegenständlichen Gebundenheit des Dinggedichtes befreien.

⁸³ Rilke, Briefe 1897 - 1917, S. 160/1.

⁸⁴ Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke, S. 101.

FÜNFTER TEIL

DIE GESETZMÄSSIGKEIT DER MUSIK

Kurz nach der Vollendung des "Malte Laurids Brigge" nahm Rilke eine Einladung der Fürstin Marie von Thurn und Taxis an und fuhr nach Duino, um sie dort auf ihrem Felsenschloss an der Adria zu besuchen. Auf Duino traf Rilke den Schriftsteller Rudolf Kassner, über den er in einer Briefstelle vom 5. Mai 1910 berichtete:

Er ist ein bisschen wie eine Prüfung, und für mich wars nicht Zeit zu bestehen; ich bin auf eine sanfte, sympathische Art durchgefallen bei diesem Examen, ich meine so in den besonderen Fächern. Im grossen musste es ja natürlich gleichwohl stimmen. Ich freue mich, ihn in Paris zu haben für alle Fälle. Er ist etwas Sicheres, Wahres, im Grunde überaus Ernstes. Man kann jedes Wort an seinem Zuhören prüfen, aber man zweifelt deshalb auch an jedem eigenen Wort ... 85

Sowohl Kassner, als auch die Fürstin von Thurn und Taxis sollten in den folgenden Jahren einen beträchtlichen Einfluss haben auf Rilke und sollten indirekt Wesentliches zu seiner endlichen Daseinsbejahung und seiner klangvollen orphischen Aussage beitragen.

Der lange Zeit fast nur s c h a u e n d e und von der Bildhauerei und Malerei beeinflusst gewesene Dichter kam aber auch in Ägypten seinem orphischen Ziel näher. Im Bezug auf seine Stellung zum Dasein bedeutete zwar Ägypten vorerst einen absoluten Tiefpunkt, einen Punkt, der noch tiefer lag als die Malte Erlebnisse. Dort sah er nämlich nicht nur elendes Dahinsiechen und Sterben wie in Paris, sondern den Tod selber, den Tod, wie er ihn sich in den Neuen Gedichten in "Römische Sarkophage" erst v o r g e s t e l l t hatte. Damals war es "in langsam sich verzehrenden Gewändern ein langsam

Aufgelöstes ⁸⁶, nun waren es die "verfaulten und verwürten" ⁸⁷ Mumien der einst fast gotthafte grossen Könige, deren Verwesung alle menschliche Kunst, aller Prunk ihrer Grabmäler nicht auf die Dauer verhüten konnte. Diese Mumien mussten Rilke endgültig vom nur s c h a u e n abgebracht haben und ihn davon überzeugt haben, dass die zwangsweise Lebensverewigung der Ägypter nicht der richtige Weg zur Überwindung des Todes war. Zwar konnte er diesen Erlebnissen noch nicht im Rahmen des späteren Rühmens des Daseins die Schrecken nehmen, wie er es im Jahre 1922 in der Urfassung des Sonettes I, 7 ⁸⁸ tun sollte, aber er fing doch schon in Ägypten wieder an, wie früher, dem grossen Rhythmus des Hintergrundes zu lauschen und erfuhr schon dort, anlässlich einer Fahrt auf dem Nil, die Lebens k r a f t, die in seine späteren Werke eingehen sollte. Über das Erlebnis jener Fahrt berichtete er im Frühling 1912 unter anderem:

Da kann ich ihn nun länger nicht verschweigen, den Mann, der gegen den rechten Rand zu vorne auf unserer Barke sass. Ich meinte schliesslich, es vorzufühlen, wenn sein Gesang bevorstand, aber ich kann mich geirrt haben. Er sang auf einmal auf, in durchaus unregelmässigen Abständen und keineswegs immer, wenn die Erschöpfung um sich griff, im Gegenteil, es geschah mehr als ein Mal, dass sein Lied alle tüchtig fand oder geradezu übermütig, aber es war auch dann im Recht; es passte auch dann. Ich weiss nicht, wie weit sich ihm die Verfassung unserer Mannschaft mitteilte, das alles war hinter ihm, er sah selten zurück und ohne ihn bestimmenden Eindruck. Was auf ihn Einfluss zu haben schien, war die reine Bewegung, die in seinem Gefühl mit der offenen Ferne zusammentraf ... ⁸⁹

Aus dieser reinen Bewegung heraus, aus diesem Zusammentreffen seiner mensch-

⁸⁶ Rilke, Werke I, S. 509.

⁸⁷ Rilke, Werke II, S. 465.

⁸⁸ Rilke, Werke II, S. 465.

⁸⁹ Rilke, Werke VI, S. 1034/5.

lichen Kraft mit der Kraft der Elemente erklang sein Gesang:

... In ihm kam der Antrieb unseres Fahrzeuges und die Gewalt dessen, was uns entgegenging, fortwährend zum Ausgleich, - von Zeit zu Zeit sammelte sich ein Überschuss: dann sang er. Das Schiff bewältigte den Widerstand; er aber, der Zauberer, verwandelte Das, was nicht zu bewältigen war, in eine Folge langer schwebender Töne, die weder hierhin noch dorthin gehörten, und die jeder für sich in Anspruch nahm. Während seine Umgebung sich immer wieder mit dem greifbaren Nächsten einliess und es überwand, unterhielt seine Stimme die Beziehung zum Weitesten, knüpfte uns daran an, bis es uns zog. 90

Dieser Ruderer und sein, die Beziehung zum Weitesten anknüpfender, Gesang wurden Rilke damals sogar zum Symbol für den Dichter und sein Werk:

Ich weiss nicht wie es geschah, aber plötzlich begriff ich in dieser Erscheinung die Lage des Dichters, seinen Platz und seine Wirkung innerhalb der Zeit, und dass man ihm ruhig alle Stellen streitig machen dürfte ausser dieser. Dort aber müsste man ihn dulden. 91

Diese Gedanken waren schon weit entfernt von Rodins Bildhauerei und seinem unermüdlichen, ununterbrochenen Arbeitenwollen und - können.

Als Rilke dann im Herbst 1911 wieder nach Duino zurückkehrte, zeigte er auch eine erneuerte Zuneigung zur Tonkunst, was allerdings damit zu tun gehabt haben mag, dass das Triestiner Quartet, welches im Freien auf der Burgterrasse Beethoven und Mozart spielte, ihn, wie damals der Sänger auf der Nilbarke, "ans Weitesten" anschloss.

Während des folgenden Winters, den Rilke in Duino verbrachte, hatte er zudem ein Erlebnis, das ihn auf merkwürdige Weise wieder ganz an die Natur anschloss. Damals, so schrieb er später, hatte er sich nämlich im Schlossgarten in die schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes gelehnt und war, so "völlig eingelassen in die Natur", nach und nach auf ein

⁹⁰ Rilke, Werke VI, S. 1035.

⁹¹ Rilke, Werke VI, S. 1035.

niegekanntes Gefühl aufmerksam geworden, das war, als ob aus dem Inneren des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen. Den Sinn, mit dem er diese Schwingungen aufnahm, konnte er zuerst nicht recht erkennen, sodass er sich schliesslich sagte, er müsse auf die andere Seite der Natur geraten sein. In diesem Zustand schienen sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer zu geben, und er sah zu den Dingen zurück, "und ihrem, für ihn abgeschlossenen Dasein kam ein kühner süsser Beigeschmack hinzu, als wäre alles mit einer Spur von der Blüte des Abschieds würzig gemacht." Die Erzählung schliesst dann damit, dass Rilke wusste, dass dieser Zustand nicht dauern würde, dass er aber sein Aufhören nicht fürchtete, da von ihm, "ähnlich wie von Musik, nur ein unendlich gesetzmässiger Ausgang zu erwarten" war, welcher dann auch eintraf, indem die Stellung des Dichter auf einmal beschwerlich wurde und er aus ihr heraus trat. 92

Es ist bezeichnend, dass Rilke die fast unmerklichen Schwingungen, die aus dem Inneren des Baumes auf ihn überzugehen schienen mit der Musik und ihrer Gesetzmässigkeit verglich, denn ähnliche Vergleiche hatte er ja schon früher angestellt, wenn immer er von einem Ding oder einem Geschehnis auf nicht klar definierbare, tiefe Art erfasst wurde. Neu ist nur, dass er jetzt, vielleicht zum erstenmal, die Musik wegen ihrer Gesetzmässigkeit herbeizieht, eine Idee, die er bald auch in Kassners Buch "Die Moral der Musik" und, noch deutlicher ausgedrückt, im Werk von Fabre d'Olivet finden sollte.

Aus dieser neuen, in der nächsten Natur, wie auch in "Weitesten" eine gewisse Gesetzmässigkeit erahnenden, Verfassung heraus entstanden im Januar

⁹² Rilke, Werke VI, S. 1036 - 1040.

und Februar 1912 in Duino die erste und zweite und Teile der dritten, sechsten und zehnten der Duineser Elegien. In ihnen versucht er nun das Dasein in dieser neu erfahrenen Gesetzmässigkeit darzustellen, in ihnen finden wir selbst Rilkes neue Verbindung mit der Natur und mit dem "Weitesten" des Weltraumes:

... Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
widersähen; ...

O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt - , wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. ... 93

Selbst der Tod wird nun in dieser neuen, musikartigen Gesetzmässigkeit ins
Dasein einbezogen:

... Und das Totsein ist mühsam
und voller Nachhohn, dass man allmählich ein wenig
Ewigkeit spürt. - Aber Lebendige machen
alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reisst durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden. 94

Schliesslich wird auch die Musik in dieses neue gesetzmässige Dasein hinein-
gestellt und zwar gewissermassen als die hörbare "Überwindung des Todes-
schmerzes und damit, symbolisch, als das Gesetz das Leben und Tod im grossen
Begriff des D a s e i n s verbindet:

Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;

⁹³ Rilke, Werke I, S. 685.

⁹⁴ Rilke, Werke I, S. 688.

dass erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreissst und tröstet und hilft.⁹⁵

Durch das Buch "Die Moral der Musik", das Rilke im selben Jahre zusammen mit der Fürstin von Thurn und Taxis las, wurde er von Kassner noch weiter in dieser Richtung der wirklichen und symbolischen musikalischen Gesetzmässigkeit beeinflusst. In diesem Buch ist für Kassner Musik "doch zuletzt nichts anderes als Sein, als Existenz tief unten"⁹⁶, und auch bei ihm sieht deshalb der Musiker und der Künstler im allgemeinen Leben und Tod "ineinander" und setzt nicht "eigensinnig zwischen beide die Entscheidung und Wahl".⁹⁷ Über die Dinge in diesem Sein sagt Kassner sodann:

Die Dinge werden nicht mehr jedes seinen eigenen Weg gehen, sobald sie dir zu Symbolen geworden sind. Symbole sind stets rhythmisch verbunden und in rhythmischer Bewegung.

Der Rhythmus entsteht von selbst, wenn du den einzelnen Dingen die Eitelkeit, die Meinung, das Gestern und Morgen nimmst. Er ist da, ohne dass die einzelnen das spüren, was sie scheinbar verlieren. Nur im Rhythmus sind die Dinge gegenwärtig. Symbole sind gegenwärtig, die Dinge fliehen.

Das Symbol stellt das einzelne Ding im Sein, in seiner Ruhe dar, und wenn du dieses Sein in ein Werden und diese grosse Ruhe in Bewegung umsetzest, so sind dieses Werden und diese Bewegung Rhythmus. Hier wird der Raum zur Zeit, hier in dieser Übertragenen Welt.⁹⁸

In dieser symbolischen, rhythmischen Welt soll es nun "kein Früher oder Später", kein "Recht oder Unrecht" geben, "denn im Rhythmus und als Symbol hat ein Ding genau so viel Recht wie Unrecht."⁹⁹ Alles Rhythmische ist zudem

⁹⁵ Rilke, Werke I, S. 688.

⁹⁶ Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 17.

⁹⁷ Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 26.

⁹⁸ Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 52/3.

⁹⁹ Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 59.

"weder gut noch böse, und darum sind Bedeutung und Erscheinung im Rhythmus eines. ... Der Anfang und das Ende sind im Rhythmus verknüpft und fließen ewig ineinander, und dieser Fluss ist Dasein." ¹⁰⁰

Über den Künstler, der dieser Gesetzmässigkeit würdig ist, sagt Kassner:

Wenn du so weit gekommen bist, dass du die Musik der Dinge hörst, in deinen hellsten Augenblicken ist dir alles Erscheinende nur noch mehr Maske des Einen.

Dann fühlst du dich eins mit den Dingen, aus demselben Stoff. Dann gestaltest du dich selbst, indem du die Dinge gestaltest, und dann gestaltest du die Dinge, indem du dich selbst gestaltest. Du und der Baum und der Fisch und das Lamm und der Löwe sind alle aus demselben Material. Ihr seid Symbole.

Vor hundert Jahren hat man gesagt: das ist Pantheismus. Heute soll es uns für die Anschauung des Künstlers gelten. ¹⁰¹

Für Rilke von besonderem Interesse zu jener Zeit musste aber das sein, was Kassner über die Bedeutung der Musik für die anderen Künste sagte, denn Ähnliches hatte auch er immer wieder geahnt, bevor er sich so unbedingt an die bildenden Künste angeschlossen hatte:

Die Musik ist symbolischer als jede andere Kunst, weil in ihr Form und Inhalt, Bedeutung und Zeichen sich decken, ja ein und dasselbe sind von Anbeginn an, und alle Künste, kann man sagen, streben zur Musik, indem die symbolisch werden. ¹⁰²

Aus dieser besonderen Stellung der Musik heraus kommt dann dem Musiker seine besondere Bedeutung zu:

"Dem Musiker wie dem Priester eignet das e i n e Erlebnis, beide leben ihr Leben im eigentlichen Sinne an den Grenzen des Daseins, und dort an den Grenzen des Daseins ist die Ordnung, wie ich schon sagte, Wiedergeburt." ¹⁰³

¹⁰⁰ Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 65.

¹⁰¹ Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 69.

¹⁰² Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 119.

¹⁰³ Rudolf Kassner, Die Moral der Musik, S. 128.

Weitere Erläuterungen zu diesem Prinzip der symbolisch musikalischen Gesetzmässigkeit, zusammen mit vielen Beispielen der Anwendung in der Geschichte der alten Völker des Ostens, fand Rilke bald auch während seines Aufenthaltes in Spanien beim Lesen der Werke von Fabre d'Olivet. Schon im November berichtete er der Fürstin darüber in einem Brief:

Was er (Fabre d'Olivet) von der Musik sagt, ihrer Rolle bei den alten Völkern, mag auch im Recht sein, - dass das Stumme in der Musik, wie soll ich sagen, ihre mathematische Rückseite, das durchaus lebensordnende Element z. B. noch im alten chinesischen Reiche war, wo der für das ganze Kaisertum angenommene Grundton (dem Fa entsprechend) die Grossheit eines obersten Gesetzes hatte, so sehr, dass das Rohr, das diesen Ton erzeugte, als Masseinheit, seine Fassungsamenge als Raumeinheit usw. ausgegeben wurde und von Herrschaft zu Herrschaft in Geltung blieb. Musik war jedenfalls in allen alten Reichen etwas namenlos Verantwortliches ... 104

Dieses Stumme in der Musik, dieses im alten China zum Gesetz gewordene und mathematisch bestimmbare Mass, beeindruckte nun Rilke so stark, dass es vermochte, seine Haltung der Tonkunst gegenüber zu ändern. Zwar mag er die ersten Schritte in dieser Richtung schon unter dem Einfluss der Konzerte in Duino und beim Lesen von Kassners Buch getan haben, Zeugnis davon finden wir aber erst an der folgenden Stelle aus dem Brief an die Fürstin:

... hier ist die Stelle, wo manches zu erfahren wäre ... dass diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die Musik ist, (nichts verführt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, dass sie zur Gesetzmässigkeit verführe, zum Gesetz selbst. Denn in ihr allein tritt der unerhörte Fall ein, dass das Gesetz, das doch sonst immer befiehlt, flehentlich wird, offen, unendlich unser bedürftig. Hinter diesem Vorwand von Tönen nähert sich das All, auf der einen Seite sind wir, auf der andern, durch nichts von uns abgetrennt, als durch ein bisschen gerührte Luft, aufgeregt durch uns, zittert die Neigung der Sterne. 105

¹⁰⁴ Aus: Clara Mágr, Rainer Maria Rilke und die Musik, S. 204.

¹⁰⁵ Aus: Clara Mágr, Rainer Maria Rilke und die Musik, S. 205.

Während Rilke unter dem Einfluss der bildenden Künste gestanden hatte, hatte er, besonders im Hinblick auf seine eigene Kunst, nur das negativ Verführerische der Musik gesehen. Deshalb war die Anerkennung der Tatsache, dass Musik Verführerin zum Gesetz sein könnte, nun ein grosser Fortschritt und zugleich eine Antwort auf verschiedene Fragen, die sich Rilke vor seiner Pariser Zeit über den Einfluss der Musik auf das Leben und auf die anderen Künste gestellt hatte.

In Fabre d'Olivets Buch, aus dem die von Rilke erwähnten Stellen stammen und das den Titel "LA MUSIQUE - Expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne & l'histoire de la terre" trägt, muss Rilke auch die folgenden Gedanken über die wechselseitigen Beziehung zwischen der Musik, der Poesie und der Malerei gefunden haben:

... la poésie et la musique se prêtent un secours mutuel et s'embellissent réciproquement; car la poésie détermine ce que la musique a de trop vague, et la musique étend ce que la poésie a de trop restreint. En sorte que l'on peut les imaginer l'une et l'autre comme deux ministres de la pensée, dont le premier, transportant les idées du ciel à la terre, particularise ce qui est universel, et dont le second, les élevant de la terre au ciel universalise ce que la poésie a de particulier; tandis que la peinture, fixant l'imagination que l'une et l'autre agitent en sens contraire, arrête l'âme sur le point qu'elle veut offrir à sa contemplation. 106

Diese Möglichkeit der Beziehung zwischen der Poesie und der Musik, in der die beiden Künste sich gegenseitig verschönern und bereichern und in der die eine Kunst der andern das gibt, was ihr noch mangelt, mag sehr wohl ein Grund für Rilkes Begeisterung gewesen sein, mit der er sich etwa ein Jahr später in den Briefwechsel mit der Pianistin Magda von Hattingberg stürzte, besonders da

106 Fabre d'Olivet, La Musique, S. 52.

ihr erster Brief, der den ganzen Briefwechsel einleitete, ihm warmen Dank für das aussprach, was er mit seiner Dichtung ihrer Musik geschenkt hatte. Zwar nahm sie in jenem Brief Bezug auf die Geschichten vom lieben Gott, aber das schloss natürlich die Möglichkeit einer allgemeinen gegenseitigen Bereicherung ihrer Künste nicht aus.

Abschliessend sei zu Fabre d'Olivets Buch noch erwähnt, dass darin auch von Orpheus die Rede ist und dass es sehr wohl möglich ist, dass Rilke sich auch an d'Olivets Darstellung dieser Gestalt erinnerte, als er später seine Sonette schrieb, das umso mehr, als Rilke von der Fürstin von Thurn und Taxis in einem Brief vom 15. Juli 1921 wieder an d'Olivet erinnert wurde, obwohl das nur im Zusammenhang mit einem anderen Buch geschah. Nach d'Olivet war nämlich Orpheus in Ägypten in die verschwiegensten Geheimnisse der musikalischen Gesetze, und damit aller Gesetze, eingeweiht worden, und wurde dann später in Griechenland zum höchsten Propheten. Es gelang ihm dort in der Folge auch, zwanzig feindliche Stämme, die sich sowohl durch ihre Religion, als auch durch ihre zivilen Gesetze unterschieden, in einem einzigen Kult zu vereinigen. Dazu wurde er zum Schöpfer jener grossen griechischen Mythologie, die noch immer, wie d'Olivet sagte, zusammen mit seinen übrigen sagenhaften Errungenschaften, nach 33 Jahrhunderten bei uns ihren Einfluss gelten machen. Aber auch auf die alte griechische Musik hatte Orpheus einen Einfluss, indem er die zu seiner Zeit existierenden verschiedenen Tonsysteme nach d'Olivet zu einem einzigen System zusammenschloss. 107

¹⁰⁷ Fabre d'Olivet, La Musique, S. 79/80.

Bald nach dem Bericht über Fabre d'Olivets Buch schrieb Rilke der Fürstin in einem anderen Brief über ein ihm nahegegangenes Musikerlebnis:

Jeden Sonntag gehe ich in die kleine mozarabische Kirche ein Salve anhören, das wohl an die tausend Jahre alt ist; im Lauf der Zeiten zwischendurch geriet es in Vergessenheit, aber da sangen es die Engel, wie es heisst, bis die Leute, erschrocken und beschämt, wieder die Tradition fortsetzten. ... ich würd es gern von den Engeln hören, aber auch so, es geht mir nah, wie alle ganz alte Musik, es stösst wie der Wind in die Welt hinein, ganz als bliese es so für sich, auch wenn wir nicht da wären. Und das ist doch wohl Musik. 108

Später aus Paris auf diesen Aufenthalt in Spanien zurückblickend, schrieb Rilke in seinem ersten Brief an Magda von Hattingberg:

... Was sind Sie doch, wenn Sie schon reisten, im vorigen Winter nicht plötzlich durch Südspanien gekommen, wie hätt ich Sie empfangen, mein Herz hätte Ihnen Triumphtor um Triumphtor gebaut, Sie hätten sie nur fortwährend einziehen sehen Ihre Musik, denn zur Ankunft wäre es erst ganz innerst in mir gekommen, wo ich selbst noch nie war.

Denken Sie, jener Winter verging mir in einer kleinen spanischen Stadt, ... es war ohne Gleichen ... Nun hatte ich schon die Jahre vorher oft vor den grössesten Eindrücken fremder Länder gestanden, plötzlich in Ronda (jenem südspanischen Ort) wurde mirs klar, dass mein Sehen überladen sei, ... ach da sass ich und war wie am Ende meiner Augen, als müsste man jetzt blind werden um die eingenommenen Bilder herum, oder, wenn schon Geschehen und Dasein unerschöpflich sind, künftig durch einen ganz anderen Sinn die Welt empfangen: Musik, Musik: das wär es gewesen. 109

In der Fortsetzung zum obigen Abschnitt finden wir dann eines der uneingeschränktesten Bekenntnisse Rilkes zur Tonkunst:

Einmal spielte jemand in dem kleinen Hôtel, ich sah ihn nicht, ich sass im Nebenzimmer und empfand wie in jenes wunderbare Element (ich kenne es kaum, auch war es immer zu stark für mich) die Welt gelöster übergeht, und es gab mir ein überfülltes, fast müheloses Glück, sie von dort hereinzufühlen ... 110

¹⁰⁸ Aus: Clara Mág, Rainer Maria Rilke und die Musik, S. 80/81.

¹⁰⁹ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 17/18.

¹¹⁰ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 18.

Noch vor dem eben erwähnten Briefwechsel mit Magda von Hattingberg schrieb aber Rilke im Frühjahr 1913 nach seiner Rückkehr aus Spanien in Paris das folgende Gedicht:

Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen!
 Hoher Vorwurf, dicht vor dem Herzen erhoben,
 das nicht so wogend empfand, das sich schonte.
 Mein Herz: da: sieh deine Herrlichkeit. Hast du fast immer Genüge,
 minder zu schwingen? Aber die Wölbungen warten,
 die obersten, dass du sie füllst mit orgelndem Andrang.
 Was ersehnt du der fremden Geliebten verhaltenes Antlitz? -
 Hat deine Sehnsucht nicht Atem, aus der Posaune des Engels,
 der das Weltgericht anbricht, tönende Stürme zu stossen:
 oh, so i s t sie auch nicht, nirgends, wird nicht geboren,
 die du verdorrend entbehrst ...   lll

Dieses Gedicht richtig zu interpretieren ist nicht einfach. Wahrscheinlich ist es aber als ein Selbstvorwurf Rilkes zu verstehen, als ein Vorwurf in einer schwierigen Lage, sowohl was sein Leben als auch was sein Schaffen anbetraf. Nach der so tief empfundenen spanischen Landschaft, nach der beglückenden Wiederannäherung an die Musik, befand er sich nun wieder in der Stadt, wo er den "Malte" erlitten hatte, in der Stadt, wo er die Verpflichtung zu arbeiten vielleicht stärker empfand, als irgendwo anders und wo die Verzweiflung über seine menschliche Einsamkeit, besonders wenn sie mit einem Tiefpunkt in seinem Schaffen zusammenfiel, ihn fast erdrückte. Dass er sich aber in einer solchen Lage an die Musik wandte, dass er sozusagen wünschte, dass ihr Zorn über ihn hereinbräche, um ihn aus seinem Elend herauszureissen, kann nur mit dem tieferen Verhältnis, das er sowohl zur Gesetzmässigkeit der Musik im allgemeinen, als auch zur Tonkunst im besonderen gewonnen hatte, erklärt werden.

^{lll} Rilke, Werke II, S. 60/61

In der Zeit vor dem Briefwechsel mit Magda von Hattingberg war denn Rilke, wie schon oben angedeutet, tatsächlich an einem Tiefpunkt seines Lebens angelangt. Er litt, nach Simenauer, an Ängsten und wahnsinnsartigen Verzerrungen seines Bewusstseins¹¹² und möglicherweise sogar schon an der chronischen Leukämie, an der er später sterben sollte.¹¹³ Ob er in diesem Zustand aus Marcel Prousts Buch "Du côté de chez Swann", das er im Jahre 1913 als einer der ersten las und weiterempfahl, die Hoffnung schöpfte, dass er sich an der Musik wieder aufrichten könne, wissen wir nicht. Wir dürfen aber aus verschiedenen seiner Äusserungen schliessen, dass Rilke vom Teil des Buches, aus dem die folgenden Abschnitte stammen, besonders beeindruckt war und dass dieses Buch deshalb nicht Unwesentliches zu seiner endlichen Bereitschaft für den Briefwechsel und die Begegnung mit Magda von Hattingberg beigetragen hatte.

In "Du côté de chez Swann" geschieht es denn, dass Swann, die Hauptperson des Buches, anlässlich eines Gesellschaftsabends ein Musikerlebnis hatte, das, ins Englische übersetzt, unter anderem wie folgt beschrieben wird:

... suddenly enraptured, he had tried to collect, to treasure in his memory the phrase or harmony - he knew not which - that had just been played, and had opened and expanded his soul, just as the fragrance of certain roses, wafted upon the moist air of evening, has the power of dilating our nostrils. Perhaps it was owing to his own ignorance of music that he had been able to receive so confused an impression, one of those that are, notwithstanding, our only purely musical impressions, limited in their extent, entirely original, and irreducible into any other kind. ... Presumably the notes which we hear at such

¹¹² Erich Simenauer, Rainer Maria Rilke - Legende und Mythos, S. 490.

¹¹³ Erich Simenauer, Rainer Maria Rilke - Legende und Mythos, S. 222.

moments tend to spread out before our eyes, over surfaces greater or smaller according to their pitch and volume; to trace arabesque designs, to give us the sensation of breath or tenuity, stability or caprice. ... And so, hardly had the delicious sensation, which Swann had experienced, died away, before his memory had furnished him with an immediate transcript, ... when the same impression suddenly returned, it was no longer uncapturable. He was able to picture to himself its extent, its symmetrical arrangement, its notation, the strength of its expression; he had before him that definite object which was no longer pure music, but rather design, architecture, thought, and which allowed the actual music to be recalled. 114

So erinnert, hatte nun diese Melodie einige Monate lang eine gewisse verjüngende Wirkung auf Swann und versprach sogar, ihn aus seiner damaligen Lethargie herauszureissen. Allmählich verblasste aber die Musik in seinem Gedächtnis, und da er weder ihren Namen, noch den Namen ihres Komponisten kannte, hatte er keine Möglichkeit, sie wieder zu finden.

Als er dieser Musik dann aber plötzlich zufällig wieder begegnete, hatte sie noch eine viel stärkere Wirkung auf ihn als das erste Mal und änderte ihn fast vollkommen:

... the little phrase, as soon as it struck his ear, had the power to liberate in him the room that was needed to contain it; the proportions of Swann's soul were altered ... those parts of Swann's soul in which the little phrase had obliterated all care for material interests ... were left bare by it, blank pages on which he was at liberty to inscribe the name of Odette. ... 115

Schon beim ersten Hören der Musik hatte Swann sie in einem gewissen Sinne synästhetisch aufgenommen, als er sie sich visuell als eine Art zeichnerische Interpretation vorstellte. Nun, beim Wiederhören, wirkte sie auf ihn beinahe wie ein starker Duft:

Watching Swann's face while he listened to the phrase, one would have said that he was inhaling an anaesthetic which allowed him to breathe

114 Marcel Proust, Remembrance of Things Past, Swann's Way, S. 159/60

115 Marcel Proust, Remembrance of Things Past, Swann's Way, S. 182.

more deeply. And the pleasure which the music gave him ... was in fact closely akin ... to the pleasure which he would have derived from experimenting with perfumes, from entering into contract with a world for which we men were not created, which appears to lack form because our eyes cannot perceive it, to lack significance because it escapes our intelligence, to which we may attain by way of one sense only. Deep repose, mysterious refreshment for Swann, whose eyes, although delicate interpreters of painting, whose mind, although an acute observer of manners, must bear for ever the indelible imprint of barrenness of his life, - to feel himself transformed into a creature foreign to humanity, blinded, deprived of his logical faculty, ... conscious of the world through his two ears alone. 116

Hier hatte also ein Musikerlebnis Swann eine ähnliche Sensation gebracht, wie es das Experimentieren mit Parfümen getan hätte; hier war es ihm, als wäre er in eine Welt versetzt worden, die keine Form zu haben schien, weil sie nicht mit den Augen, sondern nur mit den Ohren aufgenommen werden konnte. Dazu hatte diese Musik in ihm Raum gemacht für die Liebe zu seiner Freundin Odette, und diese Liebe wiederum inspirierte ihn und liess ihn allmählich wieder sich selber werden:

For Swann was finding in things once more, since he had fallen in love, the charm that he had found when, in his adolescence, he had fancied himself an artist ... He could feel reawakening in himself the inspirations of his boyhood, which had been dissipated among the frivolities of his later life, but they all bore, now, the reflection, the stamp of a particular being; and during the long hours which he now found a subtle pleasure in spending at home, alone with his convalescent spirit, he became gradually himself again, but himself in thralldom to another. 117

116 Marcel Proust, Remembrance of Things Past, Swann's Way, S. 182.

117 Marcel Proust, Remembrance of Things Past, Swann's Way, S. 183.

SECHSTER TEIL

BENVENUTA

Am Anfang des Jahres 1914 muss Rilkes allgemeine Verfassung so schlimm gewesen sein, dass er sich verzweifelt nach irgend einem Wechsel in seinem Leben sehnte. Er fühlte sich krank und oft äusserst niedergedrückt und wäre sogar bereit gewesen, seine Ehe durch eine Scheidung aufzulösen, hätte er es irgendwie gekonnt. Mit seiner Arbeit, besonders mit seinen Elegien, ging es zudem nicht richtig weiter, erstens wahrscheinlich nicht, weil ihm in Paris die richtigen äusseren Voraussetzungen fehlten, um sie in dem Sinne fortzusetzen in dem er sie begonnen hatte, nämlich im Anschluss an die Natur und an das "Weiteste", und zweitens nicht, weil er vermutlich, auf den freundlichen Ansporn in den Briefen der Fürstin von Thurn und Taxis hin, diese Arbeit erzwingen wollte.

Dann aber erreichte ihn der folgende Brief:

Wien, am 22. 1. 1914

Lieber Freund,

es ist alles vielleicht recht töricht, was ich da schreibe und sehr anmassend, schon die Anrede, da ich wohl Ihr Freund bin (wenn auch ohne Ihr Wollen und Wissen) aber Sie nicht meiner, und dann auch das zweite, dass ich Ihnen sagen muss: ich habe bis jetzt nie gewünscht, auch nur für eine Weile ein anderer Mensch zu sein, bis vor ganz kurzem, als die Geschichten vom lieben Gott in meine Hände kamen, da dachte ich, es wäre doch schön für eine ganz kurze Spanne Zeit Ellen Key gewesen zu sein, damit Sie wüssten, dass ich sie so lieb habe, die Gottesgeschichten, wie "niemand vorher". Aber sagen kann man auch scheinbar Törichtes und so werden Sie vielleicht nicht darüber lachen. Ich möchte Ihnen so gern noch sagen, wieviel warmer Dank zu Ihnen kommen will und wieviel Sie meiner Musik geschenkt haben. Sie hat lange in ihren vier Wänden gelebt und will nun in die Welt reisen um vielleicht unter den vielen, vielen Menschen einem oder dem anderen ein Licht zu bringen und eine warme gute

Stunde. Auf ihrem ersten grösseren Flug in die Welt ist sie aber so viel hellen guten Augen und verstehenden Herzen begegnet, dass sie überreich an unverhoffter Freude den guten Geistern danken will, die ihr den Weg finden halfen. Und so darf ich wohl auch Ihnen guter Geist danken; recht aus voller Seele können es ja Worte nicht tun. Vielleicht, wenn mir das Leben wohl will und mich Sie irgendwo und wann in der Welt finden lässt, vermag es Beethovens Wort oder ein ganz grosses unseres Sebastian Bach. - Denn Sie haben Musik lieb.

Ich drücke Ihnen die Hand!

Magda von Hattingberg 118

Dieser Brief war der Anfang eines Briefwechsels zwischen Rilke und Magda von Hattingberg (später von Rilke Benvenuta genannt), der nur mehr als einen Monat dauerte, der aber, besonders von Rilke, mit solch eruptiver Kraft und solcher Wahrhaftigkeit unterhalten wurde, dass er ihn selber das "Vermächtnis" seines "ganzen bisherigen und künftigen Daseins" nannte.

Dass sich Rilke mit solcher Intensität in diesen Briefwechsel stürzte, ist wohl nur so zu erklären, dass er jenen ersten Brief Benvenutas als eine wunderbare Versprechung zur Erfüllung aller seiner sehnlichsten Wünsche jener Zeit auffasste. In seinem persönlichen Leben hatte er sich nämlich seit einiger Zeit wieder zutiefst nach einem Menschen gesehnt, an den er sich hätte anschliessen können und durch den auch er aus seiner Lethargie hätte herausgerissen werden können, wie es Swann durch Odette geschah. Und da kam nun eine solche Gestalt und war dazu noch Musikerin, gerade zu jener Zeit, als Rilke vielleicht in der Musik noch die einzige Möglichkeit für eine Inspiration zum Schaffen sah. Dazu schien jene Dame, die einen möglicherweise adeligen Namen trug, eine lebensfrohe, originelle und auch warme Person zu sein, und, was wohl etwas vom Wichtigsten war, sie setzte sich mit ihm in Ver-

118 Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 16.

bindung, um ihm zu d a n k e n, und zwar für seine Geschichten vom lieben Gott. Dieser Dank musste ihn besonders tief berührt haben, da e r in der letzten Zeit meistens der Dankende gewesen war, und die Erwähnung der Geschichten vom lieben Gott musste ihn in Gedanken zurückversetzt haben in jene äusserst produktive und verhältnismässig unbeschwerte Zeit seines Lebens, in welcher sie entstanden waren. Wäre es wohl möglich, so musste er sich, vielleicht auch an Swann denkend, gefragt haben, dass diese Musikerin und ihre Musik ihm jene jugendliche Begeisterung für sein Leben und sein Schaffen wieder erwecken könnten, und wäre es vielleicht sogar möglich, dass sich seine Dichtkunst und Benvenutas Tonkunst gegenseitig bereichern könnten, wie sie es angetönt hatte, und wie es auch nach Fabre d'Olivet möglich sein musste? All diese Gedanken mussten Rilke beschäftigt haben und mussten ihn dazu bewegen haben, Benvenutas Brief umgehend mit einem eigenen, im selben heiter warmen Ton geschriebenen, zu beantworten. Es tönte sogar etwas wie Humor aus seinen Zeilen, als er unter anderem schrieb:

... da soll ich nun das Gute Ihres Briefes an die höchst ungewiss gewordene Adresse jenes jungen Menschen nach rückwärts weitergeben, der vor recht vielen und recht merkwürdigen Jahren vom lieben Gott gefabelt hat? Offen gestanden, was hat er es nöthig, ich gönne es ihm nicht sehr, mir scheint, als ob er recht leichten Herzens, damals, diese Konturen seines Gemüths koloriert hätte, Sie geben ihm viel mehr, als zu verantworten ist. Ach, ich kann Ihnen eigentlich gar nichts sagen von ihm, vielleicht geben Sie ihm auch, was er verdient; das hab ich in jedem Fall vor ihm voraus, wie Sie ihn sonst auch verwöhnen mögen, dass er Ihre Musik nie hören wird, dass i c h sie hören werde, ja das hoff ich. ... 119

Rilke erzählte Benvenuta in jenem Brief dann noch von den schon vorher er-

¹¹⁹ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 17.

währten Musikerlebnissen in Spanien und sagte auch, dass er nun wieder völlig ohne Musik und in viel innerer Mühsal lebte, weil die Überfülle des fast schmerzhaft Geschauten irgendwie bewältigt werden sollte. Schliesslich drückte er noch einmal seine Hoffnung aus, dass er ihre Musik eines Tages wirklich hören dürfe:

... aber Ihre Musik ist wie irgend eine einmal kommende Jahreszeit vor mir, kehrt sie sich nicht später gegen mich über da oder dort, so kann es geschehen, ich stelle mich ihr in den Weg, wie man nach Sizilien geht, um den Frühling zu haben, der einen im Norden warten und zagen lässt. 120

Dieser recht lange, weil das Briefpapier ausgegangen war, auf Arbeitspapier geschriebene Brief, ist charakteristisch für alle noch folgenden Briefe Rilkes. Er fuhr fort, auf Arbeitspapier zu schreiben, da er einmal so angefangen hatte und da er sich vielleicht auch irgendwie bewusst war, dass was er schrieb, eigentlich auch "Werk" genannt werden könnte. Die Worte sollten weiterhin ungehemmt aus ihm herausströmen, der Ton der Briefe sollte zumeist vertraulich warm und gelegentlich sogar heiter sein, und die Wahrhaftigkeit, mit der er sein Leben darzustellen versuchte, sollte bis zum Ende des Briefwechsels fort dauern.

Von nun an folgte ein Brief dem andern und Rilke und Benvenuta kamen sich bald sehr nahe, besonders da sie in ihren Leben und Empfindungsweisen überraschend viel Gemeinsames entdeckten. Auch Benvenuta, so stellte sich bald heraus, hatte nämlich persönliche Schwierigkeiten und war dankbar für jeden Lichtstrahl, der ihr aus Rilkes Briefen entgegenkam. Auch Benvenuta liebte aber Orte in Italien, wie Florenz und den Gardasee, womit sie natür-

¹²⁰ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 19.

lich einmal mehr schöne alte Erlebnisse in Rilke heraufbeschwörte, war es doch damals in Arco, nahe dem Gardasee gewesen, als er im Jahre 1897, überwältigt von der oberitalienischen Luft und Landschaft, die schon früher zitierten Zeilen schrieb: "Die ganze Sprache ist verbraucht ....".

So liess Benvenuta Rilke sowohl an seinen eigenen schönen Erinnerungen als auch an ihren verlockenden Plänen für die Zukunft langsam genesen. Und noch immer war er, selbst in den Zukunftsplänen, nicht nur der demütig Empfangende, wie das bei Lou immer der Fall gewesen war, sondern der zugleich Gebende und Nehmende. Benvenuta war ja sogar dafür dankbar, dass sie sich endlich mit jemandem auf ihre Art über die Musik aussprechen konnte, wie aus der folgenden Briefstelle hervorgeht:

Vor Jahren einmal, habe ich, noch als ein halbes Kind, ... über das Wesen der Musik sprechen wollen; wohl in dem dunklen Wunsch, den Heranwachsende haben, sich mitzuteilen; - da lachte man und sagte tröstend: "du bist ein kleines überspanntes Ding" - und ich schämte mich so sehr - für die Anderen. Und gesprochen habe ich darüber nie mehr mit ihnen. Aber jetzt kommen Sie! 121

Bald wurde dieser Briefwechsel aber noch mehr als nur ein persönliches Sich-Näherkommen und ein gegenseitiges Sich-Wieder-Aufrichten, bald wurde er zum eigentlichen **W e r k**, an welchem nun die zwei Künstler, der ältere und erfahrenere Dichter und die jüngere, noch fast kindlich zuversichtliche Musikerin gemeinsam arbeiteten und sich gegenseitig zu immer Schönerem und Echterem anspornten. Rilke fühlte sich im Laufe dieses Schaffens sogar mehrere Male wie neugeboren und führte diesen Briefwechsel mit einer fast religiösen Inbrunst, wie aus den folgenden Stellen herausgeht:

Wer sind Sie denn, liebe Freundin, dieser Garten fürchtet sich vor der Sonne, das kommt weil er so aufgedrückt und umgeworfen ist und jetzt

121 Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 21

garnicht wie ein Garten aussieht, sich wieder in lauter werden eingelassen hat, in lauter Vorbereitung, in rechte Winterverhältnisse, in ein Vor-Werden unter harter harscher hässlicher Oberfläche -, gar nicht, dass er Sie empfangen dürfte, Strahlende, und den Gott oder Halbgott, der mit Ihnen ist und zur Wirkung drängt -: stellen Sie sich vor, Orpheus wäre mit seiner unendlichen Leyer dem Herrn in die Schöpfung gekommen, eh noch die Berge ganz Berge waren und das Wasser ganz Wasser; - so mein ich, ich müsste auch erst meine paar Felsen zum Dastehn bringen und meinen Fluss in Gang, und meinen zehn Bäumen sollte jeder erst ansehen, dass es Bäume sind -: dann mag der begeisterte Sturm und die göttliche Stille damit ein Weiteres thun, Unbegreifliches, und sie bewegen und hinreissen. 122

Aus diesen Zeilen geht hervor, dass Rilke, obwohl er sich durch den Briefwechsel, durch dieses gemeinsame Werk, wie neugeboren fühlte, doch noch nicht für eine eigentliche Begegnung mit Benvenuta und ihrer Musik bereit war. Der Grund dafür war wohl, dass er sich von dieser Begegnung überaus viel versprach, dass er hoffte, dass Benvenuta und ihre Musik das für ihn tun könnten, was d'Olivets Orpheus für Griechenland getan hatte, als er mit seiner tiefen musikalischen Gesetzmässigkeit jenem Lande Ordnung und günstige Voraussetzungen für sein Kuntschaffen gebracht hatte. Rilke selber brauchte denn auch das Wort "ordnen" an einer anderen Stelle desselben Briefes:

Ihre Musik sollte (so lass ich mich zu träumen gehen) nicht nur die Innenwelt mir neu ordnen, sondern auch mit lauter neuen äusseren Beziehungen zusammenhängen -, ... 123

Und noch besser kam seine tiefe Sehnsucht nach einer solchen Ordnung zum Ausdruck, wenn er im nächsten Brief Benvenuta gestand, dass er schon seit seiner Kindheit immer gefühlt hatte, dass sein Herz, "wo es irgend durch menschlichen Einfluss sich grösser und fähiger fühlte, zugleich auch immer die wunderbarlichste Einschränkung erfuhr in seiner eigentlichsten, höchsten, seeligsten

¹²² Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 31.

¹²³ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 32.

Verwendung"¹²⁴, dass er nun aber hoffte, dass durch die Musik sein Leben endlich mit seinem Schaffen in Einklang gebracht werden könnte:

Mein Gott, die Musik; Sie können sich denken, dass es Momente gab, wo ich auf sie hoffte -, immer wieder mir vorstellend, dass es doch unter den Mächten der Erde e i n e geben müsse, die mich an alles Menschliche anschlosse ohne mich darin zu ersticken, eine, die mir das Herz unbeschreiblich zur Blüthe brächte und dann als geschützter gewährender Raum herum anstünde, damit es imstande sei, die wirkliche Frucht anzusetzen, die es nie getragen hat. ¹²⁵

Magda, ihrerseits, unterstützte Rilke in seiner Hoffnung auf den ordnenden Einfluss der Musik vollständig, und wo immer ihm später in seinen Briefen wieder tiefe Zweifel an sich selber und an der Möglichkeit einer solchen Rettung kamen, vermochte sie sie mit ihrer warmen, fast kindlichen Zuversicht zu zerstreuen. Auch sie, so erzählte sie zum Beispiel, sei von der Musik immer wieder aus allem Schweren in ihrem Leben herausgehoben worden:

Sehen Sie mein Bruder, es ist unsagbar viel Schmerz und Leid in meinem Leben gewesen und auch jetzt kommen so viel Bitternisse und Dunkelheiten in meine Tage. Aber die grosse Freudigkeit, die Sie in mir empfinden, die hab ich als unveränderliches Gut in mir, trotz allem; sie schlägt immer wieder die Augen auf und sagt mir, dass sie nicht sterben wird, so lange ich lebe. Aber diese Freude ist es, vor der Sie noch Furcht haben mein Bruder - Musik ist sie, aber nicht allein jene, die sich in Tönen kundgibt, sondern sie ist wie jener gute Geist einer unbekannten, himmlischen Güte, die in tausend Schwingungen und leisen Atemzügen der Natur unser Ohr und unsere Seele erfüllt, gerade dann und gerade in jenen Momenten, in denen wir ihrer am Meisten bedürfen - .¹²⁶

Erstaunlicherweise kam aber Benvenuta gerade mit den letzten Zeilen über die Schwingungen und leisen Atemzüge der Natur auch so nahe an Rilkes eigenes Erlebensvermögen, besonders im Bezug auf das Erlebnis mit jenem Baum in Duino, dass Rilke sich mit diesem Abschnitt zutiefst angesprochen fühlen.

¹²⁴ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 34.

¹²⁵ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 35.

¹²⁶ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 35/36.

musste. Er beantwortete denn auch solche Stellen und solch grosse Zuversicht von Seiten Magdas mit fast ungläubigem Staunen, wollte zu Gott beten, dass er ihn Magda wirklich lieben lasse, wollte ihr a l l e s sagen und gab ihr schliesslich, da sie für ihn d i e Gekommene war, den Namen "Benvenuta".¹²⁷

Rilke und Benvenuta gingen schliesslich mit ihrem Briefwechsel sogar so weit, dass sie ihre Beziehung, noch bevor sie sich je getroffen hatten, so idealisierten, dass sie sie gewissermassen über das blosse Erdendasein hinaus hoben. Bei Benvenuta kam das zum Beispiel in den folgenden Zeilen zum Ausdruck:

Haben wir einander nicht schon gekannt, auf einem andern Stern. Im Himmel? Noch ehe wir als Menschen zur Erde kamen? 128

Und Rilke sprach von unendlichem Leben im Geiste, indem er an Benvenuta sozusagen gleichzeitig schrieb:

Meine Schwester, welche Reinheiten, welche Heiligkeiten, welche Stürme zu Dir in meiner Seele. Denn das ist es, in Dir bekommen meine Gedanken ihre Reinheit und kein unreiner kann sein, weil er nicht sein kann in Dir. Jenes Leben im Geiste, nach dem ich alle diese unsäglichen Jahre ringe (verstehst Du im Geiste, der so ungeheuer Geist ist, dass er alles in sich hinzureissen vermag und nichts ausschliesst) jenes unendliche Leben im Geiste in Dir wird mirs wahr, ich seh hinein wie in die unschuldigste Landschaft. 129

Trotzdem zweifelte Rilke aber immer wieder daran, dass er sich Benvenuta wirklich klar, in seiner wahrsten Art, gezeigt hatte. In den vielen Briefseiten, die noch folgten schrieb er immer wieder auf eindrucklichste Weise von seinen Ängsten, die bis in seine Kindheit zurückgingen, von tiefen Konflikten in seinem Leben und seiner Arbeit, von seiner gescheiterten Ehe mit

¹²⁷ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 54.

¹²⁸ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 75.

¹²⁹ Rilke, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 75.

Clara, von seiner Schulung am Hässlichen und all den Leiden beim Schreiben des "Malte", von der noch vor einem Jahr in Betracht gezogenen Möglichkeit einer psychoanalytischen Behandlung und vor allem von seinen Zweifeln daran, dass ihm auf die Dauer wirklich von irgend einer Seite noch Hilfe zukommen könnte.

Schliesslich aber entschloss sich Rilke, auf Benvenutas wiederholtes, zuversichtliches Zusprechen hin, doch, nach Berlin zu fahren um sie dort zu treffen, und in jener Stadt verbrachten sie dann in den ersten Tagen nach seinem Eintreffen viele feierliche, von Musik vertiefte, gemeinsame Stunden. Schon allzubald aber wurde Rilke von Benvenuta in den Wirbel ihres musikalischen und gesellschaftlichen Lebens hineingezogen und lernte dabei ihren Lehrer, den berühmten Pianisten Ferruccio Busoni, kennen, mit dem er sich bald befreundete und dessen Beethoven Konzert ihm grossen Eindruck machte. Aber auch für Busonis Buch "Ästhetik der Tonkunst" interessierte sich Rilke, und fand es, nachdem er es gelesen hatte, wunderbar,¹³⁰ wahrscheinlich, weil er darin Gedanken fand, die gewissermassen eine Fortsetzung seiner eigenen früheren Betrachtungen und Erfahrungen waren. In jenem Buche fand er aber auch ein neues Kunstgesetz im Werden und er mag sehr wohl später, als er selber im "Ur-Geräusch" ein neues Gesetz für sein eigenes Schaffen formulierte, an einige von Busonis Ideen zurückgedacht haben. Busoni war nämlich der Auffassung, dass es die Aufgabe eines schöpferischen Künstlers sei, Gesetze zu m a c h e n und nicht, schon gemachte zu befolgen, und die Art, auf welche das geschehen sollte, wird in der englischen Übersetzung des Buches wie folgt beschrieben:

¹³⁰ Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, S. 59.

The true creator strives, in reality, after p e r f e c t i o n only. And through bringing this into harmony with h i s o w n individuality, a new law arises without premeditation. 131

Ein Gesetz dieser Art, das aus dem Streben nach Vollkommenheit im Einklang mit des Künstlers eigener Individualität entstehen konnte, musste Rilke sehr verständlich erschienen sein, strebte er selber doch schon damals nach solchen Gesetzen. Nach dem Lesen von d'Olivets Darstellungen jener antiken mathematischen Gesetze für Musik musste es Rilke auch fasziniert haben, von Busonis Versuchen mit sogenannten Halbtönen und Dritteltönen zu lesen, und zu vernehmen, dass ein Amerikaner die Produktion von wissenschaftlich perfekter Musik erfunden hatte, indem er elektrischen Strom in eine bestimmte und mathematisch exakte Zahl von Schwingungen umsetzen gelernt hatte. All diese Gesetzmässigkeit sollte aber dem einen Zweck dienen, nämlich, die Musik wieder zu ihrem primitiven, natürlichen Wesen zurückzuleiten:

- Let us take thought, how music may be restored to its primitive, natural essence; let us free it from architectonic, acoustic and esthetic dogmas; let it be pure invention and sentiment, in harmonies, in forms, in tone-colors ... ; let it follow the line of the rainbow and vie with the clouds in breaking sunbeams; let Music be naught else than Nature mirrored by and reflected from the human breast; for it is sounding air and floats above and beyond the air; within Man himself as universally and absolutely as in Creation entire; for it can gather together and disperse without losing in intensity. 132

Dieses primitive Wesen der Musik wiederum hatte Rilke schon vor vielen Jahren erkannt und hatte es damals, in den Marginalien zu Nietzsche, den grossen Rhythmus des Hintergrundes genannt.

Durch solche Begegnungen mit ihm verwandtem Denken, durch Konzerte, deren

¹³¹ Ferruccio Busoni, Sketch of A New Esthetic of Music, S. 22.

¹³² Ferruccio Busoni, Sketch of A New Esthetic of Music, S. 34.

Schönheit er bereitwillig empfing und durch die vielen, mit Benvenuta im Freien verbrachten Stunden wurde nun Rilke sehr schnell von seinem Pariser Niedergedrücktsein befreit. Er erholte sich sowohl geistig wie auch körperlich und war in jener Zeit, wie Benvenuta sagte, froh und heiter und "mitten im Leben, ohne Angst, in einer weisen Gelassenheit." ¹³³

Bald aber wurde von Berlin Abschied genommen, und mit der Reise nach Paris, die Rilke und Benvenuta gemeinsam antraten, fing sich ihr gegenseitiges Verhältnis, und damit auch Rilkes Verfassung, an, entschieden zu ändern. Beim Zwischenhalt in München war Benvenuta so mit ihrer Schwester beschäftigt, dass sie für Rilke kaum Zeit hatte, und in Innsbruck liess sie Rilke, der sehr unter dem Föhnwetter litt, allein in der Stadt zurück, um in einem anderen Ort eine Freundin aufzusuchen. ¹³⁴ Das alles schien ihr selber selbstverständlich, mag aber Rilke sehr wohl an jene Begebenheit in Russland erinnert haben, als Lou einfach von ihm wegfuhr um Verwandte zu besuchen.

Die nun folgende Zeit in Paris sollte für Rilke eine merkwürdige Mischung von schönen, stillen Stunden mit Benvenuta und von, ihn fast abschreckendem, gesellschaftlichem und musikalischem Getue werden. Die Atmosphäre der Pariser Konzertsäle hatte Rilke schon in früheren Jahren abgestossen, und war vielleicht, wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde, einer der Gründe für seine ablehnende Haltung der Tonkunst gegenüber während der "Malte" Zeit. Auch jetzt, als Busoni sein Abonnementkonzert im Palais des Fêtes gab, war

¹³³ Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, S. 76.

¹³⁴ Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, S. 94/95.

es nicht besser und Rilke soll ganz bestürzt gewesen sein, dass Busoni in einem solchen "Zirkus" spielen sollte. Zu all diesem Konzertgetriebe hinzu kam noch, dass Rilke und Benvenuta keineswegs allein waren in der Menge. Frau Busoni sass in der Nähe und neben Benvenuta sass Joseph, ihr bester Mitschüler. Dass Rilke dann nach dem Konzert Benvenuta eine frühere Bekannte, Marthe, vorstellte, die Benvenuta zwar liebenswürdig begrüßte, mit der sie sich aber, weil sie ein sogenanntes "gefallenes Mädchen" war, nicht wirklich abfinden konnte, trug auch nicht dazu bei, den Abend zu verschönern. Wie anders musste sich doch Rilke jene Gemeinschaft im Geiste mit Benvenuta vorgestellt haben, wieviel mehr musste er sich doch noch vor ihrem Treffen vom Einfluss der Musik auf ihn und seine Kunst erhofft gehabt haben. Aber mit all den gesellschaftlichen Ablenkungen wurde eine tiefe künstlerische Gemeinsamkeit den beiden immer schwieriger gemacht. Trotzdem gab es aber noch Stunden, in denen Rilke Benvenuta vorlas und in denen sie ihm fast andächtig lauschte, und trotzdem gab es sogenannte Hörstunden, von denen Benvenuta wie folgt berichtet:

Ich spiele nun jeden Nachmittag oder Abend ein kleines Programm für Rilke. Mit welchem Verständnis, mit welcher Freude er alles aufnimmt! Betrachte ich, während des Spielens aufschauend, sein Gesicht, dann ist es voll angespanntester Aufmerksamkeit, wenn er ein Stück zum erstenmal hört. ...

Ist es aber eine ihm schon bekannte Melodie, dann löst sich die Spannung, die ihn beherrscht, dann scheint er auszuruhen. Manchmal ist mir, als wäre er, völlig in Klang und Harmonie versunken, die lauschende Weltseele selbst, und so stark ist der Einfluss seiner einzigartigen Persönlichkeit, dass der ganze Raum Musik auszustrahlen scheint.

Nie kommen einem so viele neue und improvisatorische Einfälle, als wenn er zuhört. Sagt er später dann etwa: "Darf ich die Stelle vor der Fermate noch einmal hören?" dann war es bestimmt eine neue Wendung, ein Akzent, der ihm aufgefallen ist und den ich allein ihm verdanke. 135

Aber allmählich gab es zwischen Rilke und Benvenuta Meinungsverschiedenheiten

¹³⁵ Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, S. 133/34.

über gewisse Arten von Musik und auch darüber, dass Rilke nicht arbeitete.

Und nun war es an Benvenuta, zu zweifeln. Ihre grosse Zuversicht, an der keiner von Rilkes Briefen hatte rütteln können, schwand schnell dahin und sie wurde bald ungeduldig:

... die gewohnte Abgeschiedenheit hat er vergessen, wir unternehmen fast alles gemeinsam, er kann es sich gar nicht mehr denken, nicht wenigstens einige Stunden täglich hier zu sein. Immer und immer wieder überfällt mich der quälende Gedanke: nehme ich seiner Arbeit etwas fort?

Vielleicht bin ich nur, durch die schweren letzten Jahre an endlose Aufregungen und Konflikte gewöhnt, misstrauisch geworden gegen ein gütiges Schicksal, gegen den Bestand alles Schönen, Liebevollen, das mich umgibt, als dürfe es nicht bleiben, als müsse es sich ins Gegenteil wandeln. Wie quälend sind solche Gedanken - und ich muss sie dem einzigen Menschen, dem ich alles sagen kann, verschweigen, denn würden sie nicht auch ihn beunruhigen? 136

Als dann Rilke sie gar fragte, ob sie für ihr Leben mit ihm zusammenbleiben wollte, brach die Wirklichkeit, die sie in den Briefen nicht hatte sehen wollen, plötzlich mit aller Wucht über sie herein, und sie drückte ihre Gefühle in einem Brief an ihre Schwester wie folgt aus:

... ich musste mich nun auf einmal fragen, liebe ich ihn denn, wie eine Frau einen Mann liebt, d e n einen, dem sie ihr Leben lang angehören will - ...

Und da muss ich mir sagen, nein. Er ist für mich die Gottesstimme, die unsterbliche Seele, Fra Angelico, alles überirdisch Gute, Hohe und Heilige - aber k e i n M e n s c h ! Ich habe unsagbare Angst vor der Vermenschlichung meines tiefsten und ausschliesslichen Gefühles für ihn, das im Alltag in Sphären des Irdischen reichen müsste, wo es keinen Bestand haben darf, ohne sich grenzenlos zu verleugnen. 137

Trotzdem gab Benvenuta Rilke aber keine klare Antwort auf seine Frage. So folgten denn abwechselungsweise heitere und trübe Tage, und schliesslich fuhren die beiden, auf eine Einladung der Fürstin von Thurn und Taxis hin,

¹³⁶ Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, S. 135.

¹³⁷ Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, S. 145.

nach Duino. Dort sahen sie sich aber selten allein. Rilke bewunderte nach wie vor Benvenutas Klavierspiel, sie, hingegen, hatte nicht mehr viel Gutes zu sagen über seine Arbeit. Als er ihr schliesslich einen Aufsatz über die Wachs-Puppen von Lotte Pritzel vorlas, einen Aufsatz, den er um die Zeit des Anfanges ihres Briefwechsels geschrieben hatte, fand sie überhaupt kein Verständnis dafür, sondern empfand ihn als eine "Verzerrung der guten gesunden einfachen Wirklichkeit".¹³⁸ Noch war sie aber gerne bereit, Rilke durch ihre Musik aufzuheitern zu versuchen. Aber gerade dadurch, dass sie ihm in seinem Schaffen nicht folgen konnte und wollte, dass nun nur noch s i e gab und Rilke zum nur Nehmenden zurückgesunken war, war die gegenseitige Bereicherung ihrer Künste unmöglich geworden. Es dauerte nun nicht mehr lange, bis auch Rilke einsah, dass seine Befürchtungen berechtigt gewesen waren und dass der von ihm so sehnlich herbeigewünschte Einfluss von Benvenutas Musik auf sein Leben und seine Arbeit nicht die erwartete Wirkung haben konnte. So gingen die beiden bald ihre eigenen Wege. Rilke nahm die ganze Schuld für das Nichtgelingen ihrer erträumten idealen Gemeinschaft auf sich und fand sich schliesslich wieder nach Paris zurück, wo er, wieder einen neuen Anfang planend, das folgende Gedicht schrieb:

Lange errang ers im Anschau.
 Sterne brachen ins Knie
 unter dem ringenden Aufblick.
 Oder er anschaute knieend,
 und seines Instands Duft
 machte ein Göttliches müd,
 dass es ihm lächelte schlafend.

...

Schauend wie lang?
 Seit wie lange schon innig entbehrend,
 flehend im Grunde des Blicks?

...

¹³⁸ Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, S. 204.

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
 Und die geschautere Welt
 will in der Liebe gedeihn.

werk des Gesichts ist getan,
 tue nun Herz-Werk
 an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
 überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht.
 Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,
 dieses errungene aus
 tausend Naturen, -dieses
 erst nur errungene, nie
 noch geliebte Geschöpf. 139

Dieses Gedicht betitelte Rilke "Wendung" und schickte es etwa zwei Wochen
 später an Lou, allerdings dabei mit den folgenden Zeilen nicht allzu viel
 Zuversicht ausdrückend:

... Gott weiss, wie weit das Gedicht "Wendung" dem Antritt jener neuen
 Verhältnisse vorangeht, ich bin weit dahinten, Gott weiss, ob solche
 Umstürze überhaupt noch zu leisten sind, da die eigensinnigen Kräfte
 immer noch fortfahren, sich zu missbrauchen und sich in den ungeheuer-
 lichsten Missverständnissen zu erschöpfen. 140

Das "Herz-Werk" sollte ihm dann später besonders im Wallis an vielen Gedichten
 aufs Schönste gelingen, aber eine andere, von ihm wahrscheinlich nicht gleich
 bemerkte, Wendung vollzog sich schon damals in seinem Schaffen, nämlich die
 Wendung zur grösseren Unabhängigkeit von den anderen Künsten und zum Suchen
 nach eigenen Gesetzen für seine Kunst. Von nun an sollte er sich nie mehr mit
 solch blindem Vertrauen an andere Künste und Künstler lehnen, wie er es bei
 Rodin und seiner Bildhauerei, bei Cézanne und seiner Malerei und schliesslich
 bei Benvenuta und ihrer Musik getan hatte. Auch von anderen Schriftstellern
 und Dichtern sollte er nie mehr so abhängig sein, wie er es von Lou war, und
 von nun an sollte er wohl von anderen Schaffenden hier und dort Anregungen

¹³⁹ Rilke, Werke II, S. 82/3/4.

¹⁴⁰ Aus: Dieter Bassermann, Der späte Rilke, S. 347

empfangen, aber sich nie wieder so ausschliesslich ihrem Einfluss aussetzen.

Abschliessend wäre zu diesem Teil noch zu sagen, dass mit dem Ende des Benvenuta Erlebnisses auch Rilkes eigentliche Studien über das Wesen der Musik ein Ende nahmen. Was er aber mit diesen Studien in den vielen Jahren seit seiner Jugend gelernt hatte, war sein Eigentum geworden und sollte auch von nun an immer wieder in seinen Werken zur Anwendung kommen.

SIEBENTER TEIL

UR - GERÄUSCH

Rilkes Jahre nach dem Abschluss seiner Studien über die Musik sollten nun im Zeichen der Entwicklung einer neuen Gesetzmässigkeit für seine dichterische Aussage stehen. Zwar war er sich dessen vielleicht nicht bewusst, als er in Deutschland und Österreich während und unmittelbar nach der Kriegszeit wieder den verschiedensten Einflüssen ausgesetzt war. Die folgenden Erlebnisse jener Zeit mussten aber entscheidend auf die endliche Formulierung jener Gesetzmässigkeit im Aufsatz "Ur-Geräusch" hingewirkt haben und sollen deshalb, besonders da sie auch irgendwie mit Musik zu tun haben, hier besprochen werden.

Während des ersten Kriegsjahres lernte Rilke in München den Maler Paul Klee kennen, der ebenso, wie er selber, daran war, eine neue Gesetzmässigkeit für sein Schaffen zu finden. Schon damals arbeitete Klee nämlich nach dem einige Jahre später formulierten Grundsatz:

People used to reproduce things seen on earth - things which had been or would be seen with pleasure. Today the reality of visible objects has been revealed and the belief has been expressed that, in relation to the universe, the visible is only an isolated case and that other truths exist latently and are in the majority. 141

Klee war also sogar als Maler vom n u r Visuellen abgekommen und war daran, die Traditionen seiner Kunst zu sprengen und seine Graphik und Malerei, so weit es möglich war, den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen anzupassen, die damals im Zeichen von Einsteins, seit dem Jahre 1905 entwickelter

¹⁴¹ G.Di San Lazzaro, Klee, A Study of his Life and Work, S. 109, 112.

Relativitätstheorie standen. Dabei war Klee das Einbeziehen von gewöhnlich nicht Visuellem dadurch erleichtert, dass er selber auch M u s i k e r war.

Und die Abende, die Rilke und Lou Albert-Lasard mit ihm verbrachten, waren denn auch mehr der Musik gewidmet als der Malerei. Über beides schreibt Lou aber:

Eine völlig verschiedene Note brachte natürlich der Maler Klee in in unsern Kreis. Sanft, still und innerlich, spielte er öfters Violine auf unserer Terrasse im Mondschein, was uns ebenso sehr entzückte wie die herrlichen Aquarelle, die er uns monatelang zur Betrachtung überliess. Vielleicht ist es dem langen Kontakt mit seinen Werken zu danken, dass Rilke begann, die heutige Kunst zu fühlen, wenngleich ich nicht sicher bin, ob es nicht die damals noch sehr lyrisch und romantisch betonte Seite Klees war, die Rilke ebenso fesselte wie seine subtile Musikalität, welche gleich gegenwärtig in seiner Malerei wie in seinem Spiel war. 142

Von Rilke selber sind nur wenige Berichte über diese Begegnungen zu finden, trotzdem mussten ihn Klee und sein Schaffen sehr beeindruckt und wahrscheinlich auch in seinem eigenen Denken beeinflusst haben, verfasste er doch später die folgenden, recht zutreffenden Zeilen über den Maler:

... Was erschütternd wirkt, das ist dieses, nach Fortfall des sujets, sich gegenseitig zum sujet werden von Musik und Graphik (Zeichnung), dieser Kurzschluss der Künste hinter dem Rücken der Natur und selbst der Imagination, für mich die unheimlichste Erscheinung von heute. 143

Auch Klee schrieb nicht viel über die Begegnungen mit Rilke, und doch stellte er ihn in einigen kurzen Sätzen in seinem Tagebuch (englische Übersetzung) recht zutreffend dar:

On his (Dr. Probsts) urging, I had sent Rilke a small selection (of watercolors), which the poet personally brought back to me. His visit gave me really great pleasure. ...

I at once read passages of the Buch der Bilder and of Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. His sensibility is very close to mine

142 Lou Albert-Lasard, Wege mit Rilke, S. 95.

143 Ingeb. Schnack, Rilkes Leben und Werk im Bild, Bildunterschrift 264.

except that I now press on more toward the center, whereas his preparation tends to be skin-deep. He is still an Impressionist, while I have only memories left in this area. He paid less attention to the graphic work, where I have advanced farthest, than to the domain of color, which is still in the process of maturing. ... 144

Die Urteile über Rilkes Schaffen waren damals wohl noch berechtigt, aber die Tiefe von Rilkes Empfindungsvermögen, die Klee aufgefallen war, sollte auch s e i n Schaffen bald verändern und mehr und mehr einer nur i h m eigenen Mitte zudrängen. Dieser Mitte, das heisst, der später im "Ur-Geräusch" ausgedrückten Fünfsinnigkeit seiner dichterischen Aussage, sollte Rilke denn bald auch durch andere Münchner Erlebnisse näherkommen.

Zu jener Zeit wurde er nämlich mit Alfred Schuler bekannt, dessen Vorträge er mit Lou Albert-Lasard und anderen Freunden hörte. Schuler, der glaubte, die Reinkarnation eines alten Römers zu sein, wusste die Mysterien des alten Roms auf höchst eindruckliche, vielsinnig ansprechende Art zu schildern und sprach in ihrem Zusammenhang oft auch vom "offenen Leben", das heisst, vom Leben, das nach der Seite des Todes hin offen war.¹⁴⁵ Dieses "offene" Leben und die Vielsinnigkeit in Schulers Darstellungen mussten Rilke so beeindruckt haben, dass er im Jahre 1917 Schuler nochmals in einer ähnlichen Vortragsreihe hörte. Darauf soll jedoch später eingegangen werden.

Vorläufig kam nun die Militärzeit in Wien dazwischen, während welcher Rilke nochmals mit einem nach einer neuen Gesetzmässigkeit strebenden

M u s i k e r , nämlich dem Komponisten Arnold Schönberg in Berührung kam:

In den ... zwischen der Fürstin Thurn-Taxis und ihm (Rilke) von Haus zu Haus fliegenden, zum Teil undatierten Zettelchen, mit denen Grüsse und tägliche Verabredungen ausgetauscht wurden, heisst es einmal:
 "... Aber Montag abend habe ich Schönberg, an dem mir viel liegt"

¹⁴⁴ Paul Klee, The Diaries of Paul Klee, 1898 - 1918, S. 317.

¹⁴⁵ Lou Albert-Lasard, Wege mit Rilke, S. 68.

und in einem späteren: "Schade, schade, dass Sie nicht bei Schönberg waren. Ich weiss heute garnicht mehr, was ich davon denken soll." 146

Schönbergs Schaffen befand sich damals, wie Rilkes, in einem Zwischenstadium, nämlich in der sogenannten *f r e i a t o n a l e n* P e r i o d e , die seiner spätromantischen Zeit gefolgt war und in der er sich nun allmählich auf die Zwölftonperiode vorbereitete. Ob Schönbergs Musik auf Rilke einen bleibenden Eindruck machte, wissen wir nicht - wir haben nicht einmal nähere Angaben über jene Konzerte - jede Berührung mit einem nach einer neuen Gesetzmässigkeit strebenden Künstler konnte aber Rilkes eigenes Suchen nur anspornen.

Im Winter 1917/18 hörte Rilke wiederum, wie schon früher erwähnt, Schuler in einer Reihe von Vorträgen, die weiterhin hauptsächlich das "offene Leben" zum Thema hatten und damit auch Schulers ganze Daseinstheorie, die auf einer merkwürdigen Mischung von Geschichte, mysteriösen Erlebnissen, tiefen Sinneseindrücken und Spuren von neueren wissenschaftlichen Erkenntnissen aufgebaut war, umfassten. Nach dieser Theorie sollte das menschliche Blut der Sitz einer verklärenden, seligmachenden Kraft, nämlich der polarisierten, aus Elektronen bestehenden *t e l e s m a t i s c h e n* Essenz sein.¹⁴⁷ Diese telesmatische Essenz wiederum sollte mit einer kosmischen Substanz in Verbindung stehen, und Menschen mit der richtigen Naturanlage sollten "dieses Strömen als kalte aus dem Kosmos herabkommende Schauer" erleben können, "während die Essenz, dem Blute vermählt, in seliger Wärme" glühte.¹⁴⁸ Über die telesmatische Essenz allein sagte dann Schuler weiter:

¹⁴⁶ Aus: Clara Mágr, Rainer Maria Rilke und die Musik, S. 170.

¹⁴⁷ Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, S. 160, 168.

¹⁴⁸ Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, S. 160.

Wenn Sie beim Klang eines Musikinstrumentes, etwa bei einem in Moll ausklingenden Akkord ein eigentümlicher Schauer durchrieselt - wenn der Anblick eines Menschenantlitzes ein tiefes, wehmütiges Glühen wie von alten Liebeserinnerungen in Ihnen heraufbeschwört - wenn der Geruch eines duftenden Rauches heilige Gefühle in Ihnen schwingen lässt - es ist telesmatische Kraft, die Ihre Person berührt. Wenn sich Tatsachen der Vergangenheit, von Ihrem Denken erfasst, herauslösen und als warme lebensvolle Bilder zu ziehen beginnen - wenn Ihnen aus der Zukunft die Hoffnung als magnetisch bannende Helle entgegentritt - wenn ein plötzlicher Einfall als leuchtender Funke Sie zu einer künstlerisch schöpferischen Tat entflammt - es ist telesmatische Kraft, die Ihre Person berührt. 149

Diese telesmatische Essenz oder Kraft könnte wohl bei Rilke Erinnerungen an seine Marginalien zu Nietzsche und die darin formulierte angewandte und unangewandte Kraft Gottes oder den Rhythmus des Hintergrundes geweckt haben. Möglicherweise steht sie aber auch irgendwo hinter der "Musik der Kräfte" des zwölften Sonettes an Orpheus, in dem Rilke unter anderem sagt:

Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichem Bezug.
Die Antennen fühlen die Antennen,
und die leere Ferne trug ...

Reine Spannung. O Musik der Kräfte!
Ist nicht durch die lässlichen Geschäfte
jede Störung von dir abgelenkt? 150

Durch die telesmatische Kraft konnten nun, nach Schuler, gewisse Menschen an das offene Leben angeschlossen werden, von welchem er sagte, dass in ihm die Gegenwärtigen in beständigem Wechselverkehr mit den Gewesenen stünden, mit den Toten, die für ihn gleichzeitig quintessentielles Leben bedeuteten.¹⁵¹

Dann beschrieb Schuler die Caena Romana, das altrömische Prunkmahl, das nichts Anderes als ein symbolischer Anschluss der Lebenden an die Toten, oder in anderen Worten, an das quintessentielle Leben, gewesen sein sollte.

¹⁴⁹ Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, 160/1.

¹⁵⁰ Rilke, Werke I, S. 738.

¹⁵¹ Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, S. 179.

Dieses, nach Schulers Auffassung, zutiefst symbolische Mahl sprach alle fünf Sinne gleichzeitig an. Da war das Zentrum des Mahles, das silberne Salzfass mit den ins Salz eingemischten Fruchtkörnern, die symbolisch waren für den Segen der Totenwelt. Da gab es den Duft der beim Gastmahl getragenen Blütenkränze oder der Essenzen, welche auf die lagernden Gäste herabgeträufelt wurden, und da konnte es sogar geschehen, dass Rosen, "von allen Blumen das quintessentiellste, das lebensinnerste Symbol", aus der Decke auf die Gäste herabfallen gelassen wurden. Und die Musik, welche die Gastmähler begleitete, war "in den ursprünglichen Ausgang zurückversetzt" und bedeutete "die im süssesten Wohl laut erklingende und immer vibrierende Achse, welche zwischen Diesseits und Jenseits gespannt ist."¹⁵² Schliesslich waren sogar die Wände der Räume, in denen jene Gastmähler stattfanden, in sattem Schwarz, Rot und Gelb gehalten, in Farben nämlich, die "im innigsten Zusammenhang mit diesen Erscheinungsformen des Wiedererwachens alten Lebens" standen und zeigten, "wie aus der Finsternis des Urschosses sich die Blutröte des Lebens und der goldene Glanz der Quintessenz entwickelt haben."¹⁵³ Das Wichtigste soll aber gewesen sein, dass selbst die beim Gastmahl bedienenden Knaben gewissermassen als eine Verkörperung der Toten aufgefasst wurden und dass zudem die Toten durch die Symbolik der Speisen auch in die am Mahl Teilnehmenden eingingen.¹⁵⁴

Wie weit Schulers Ideen vom "offenen Leben" in Rilkes Begriff vom Dasein, das Leben und Tod umfasst, eingingen und wie sehr andererseits Schulers vielsinnig

¹⁵² Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, S. 198.

¹⁵³ Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, S. 195/6.

¹⁵⁴ Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, S. 196.

symbolische Art des Anschlusses der Lebenden an das quintessentielle Leben, oder an die Toten, Rilkes Sonette an Orpheus beeinflusst hatte, wissen wir nicht. Dass sich aber Rilke in einem Wesentlichen und ihm Eigenen von Schuler angesprochen und bestätigt gefunden hatte und dass die Begegnung mit Schuler für sein Schaffen von Wichtigkeit gewesen sein musste, geht aus einem Brief hervor, den er nach Schulers Tod im Frühjahr 1923 an Clara Rilke schrieb:

In den Sonetten an Orpheus steht vieles, was auch Schuler zugegeben haben würde; ja wer weiss, ob nicht manches davon so offen und geheim zugleich auszusagen, mir aus der Berührung mit ihm herüberstammt. 155

In den Rahmen von Rilkes Entwicklung während der Berührung mit Schuler gehört auch ein Gedicht, das der Dichter im Januar 1918 anlässlich eines Hauskonzertes in das Gästebuch der Frau Hanna Wolff in München schrieb. In diesem Gedicht kommt, mehr als je zuvor in früheren Jahren, zum Ausdruck, dass unmittelbar hinter allem, und besonders hinter der Tonkunst, für Rilke jene "Musik der Kräfte" stand, die bald aus seiner vollen Daseinsbejahung klingen sollte.

AN DIE MUSIK

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung
vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was? - : in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, -
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein, riesig, nicht mehr bewohnbar. 156

¹⁵⁵ Aus: Dieter Bassermann, Der späte Rilke, S. 313.

¹⁵⁶ Rilke, Werke II, S. 111.

Um dieser schon lange empfundenen "Musik der Kräfte" und dem allesumfassenden, mit grosser Intensität aufgenommenen Dasein in seiner dichterischen Aussage gerecht zu werden, entwickelte nun Rilke den vielsinnigen Ausdruck, an den schon einige seiner frühen Gedichte angeklungen hatten.

Ausgehend von der Idee, mittels einer Grammophonnadel nicht nur aus Plattenrillen, sondern auch aus anderen rillenartigen Spuren, wie zum Beispiel der Kronen-Naht eines menschlichen Schädels, Töne herauszuholen, eine Ton-Folge, eine Musik, - Ur-Geräusch - , wurden Rilke die grossen Möglichkeiten bewusst, die für ihn darin lagen, Dinge so zu verwandeln, dass sie von einem anderen, als dem ihnen gewöhnlich zukommenden Sinnesbereich an uns herandringen konnten.

Dann, noch weiter gehend, machte er sich Gedanken über die Möglichkeit, **a l l e** fünf Sinne an der Entstehung eines Gedichtes teilnehmen zu lassen:

In einer gewissen Zeit, da ich mich mit arabischen Gedichten zu beschäftigen begann, an deren Entstehung die fünf Sinne einen gleichzeitigeren und gleichmässigeren Anteil zu haben scheinen, fiel es mir zuerst auf, wie ungleich und einzeln der jetzige europäische Dichter sich dieser Zuträger bedient, von denen fast nur der eine, das Gesicht, mit Welt überladen, ihn beständig überwältigt; wie gering ist dagegen schon der Beitrag, den das unaufmerksame Gehör ihm zuflösst, gar nicht zu reden von der Teilnahmslosigkeit der übrigen Sinne, die nur abseits und mit vielen Unterbrechungen in ihren nützlich eingeschränkten Gebieten sich betätigen. Und doch kann das vollendete Gedicht nur unter der Bedingung entstehen, dass die mit fünf Hebeln gleichzeitig angegriffene Welt unter einem bestimmten Aspekt auf jener übernatürlichen Ebene erscheine, die eben die des Gedichtes ist. 157

Die Aufgabe des Dichters sollte es deshalb sein, jeden einzelnen Sinnesausschnitt "so weit als möglich auszudehnen, damit einmal seiner geschürzten Entzückung der Sprung durch die fünf Gärten in einem Atem gelänge." 158

¹⁵⁷ Rilke, Werke VI, S. 1090/91.

¹⁵⁸ Rilke, Werke VI, S. 1092.

Mit diesen Gedanken war für die dichterische Aussage ein neuer Pfad gefunden, und damit hatte Rilke für s e i n e Kunst d i e Aufgabe erfüllt, die er den Künstlern im allgemeinen in seinem Vortrag über Moderne Lyrik im Jahre 1898 gestellt hatte:

Die Wissenschaft ist ganz gewiss unterwegs, festzustellen, dass alle diese Erscheinungen peripherische Schwingungen darstellen, welche, von einem gemeinsamen Zentrum ausgehend, uns nur deshalb andersartig zum Bewusstsein kommen, weil unsere beschränkten Organe immer nur Stücke dieses weiten Kreises wahrzunehmen vermögen. Warum sollte also nicht auch hier die Kunst vorausgehen und mit diesen Mitteln neue Pfade finden in die Teilnahme des Einzelnen. 159

Nicht nur war Rilke aber mit dieser neuen, fünfsinnigen Aussageart der Wissenschaft v o r a u s g e g a n g e n , er hatte damit einen Weg gefunden, der wahrscheinlich der Kunst allein vorbehalten sein sollte, denn die Frage stellte sich,

ob die Arbeit des Forschers die Ausdehnung dieser Sektoren in der von uns angenommenen Ebene wesentlich zu erweitern vermag? Ob nicht die Erwerbung des Mikroskops, des Fernrohrs und so vieler, die Sinne nach oben oder unten verschiebender Vorrichtungen in eine a n d e r e Schichtung zu liegen kommen, da doch der meiste, so gewonnene Zuwachs sinnlich nicht durchdrungen, also nicht eigentlich "erlebt" werden kann. Es möchte nicht voreilig sein, zu vermuten, dass der Künstler, der diese (wenn man es so nennen darf) fünffingrige Hand seiner Sinne zu immer regerem und geistigerem Griffe entwickelt, am entscheidendsten an einer Erweiterung der einzelnen Sinn-Gebiete arbeitet, nur dass seine beweisende Leistung, da sie ohne Wunder zuletzt nicht möglich ist, ihm nicht erlaubt, den persönlichen Gebietsgewinn in die aufgeschlagene allgemeine Karte einzutragen. 160

Und so hatte mit dem Aufsatz "Ur-Geräusch" im südlichen Soglio "am Tage Mariae Himmelfahrt 1919" wieder ein Künstler jener Zeit eine neue Gesetzmässigkeit für seine Kunst formuliert.

¹⁵⁹ Rilke, Werke V, S. 384 (auch These S. 13/14).

¹⁶⁰ Rilke, Werke VI, S. 1092/3.

Soviel bekannt ist, schrieb Rilke nach dem "Ur-Geräusch" keine Kunstbetrachtungen mehr. Seine Studien waren abgeschlossen, und als er später in der Schweiz im Wallis wieder eine Heimat gefunden hatte, brachten sie dort die schönsten Früchte.

ACHTER TEIL

ORPHEUS

Im Jahre 1919, möglicherweise schon während der Entstehungszeit des Aufsatzes "Ur-Geräusch", schrieb Rilke eine Vorrede zu einer Vorlesung aus seinen Werken, die am 27. Oktober in Zürich stattfinden sollte.¹⁶¹ In dieser Vorrede formulierte er gewissermassen das inhaltliche Ziel seines ganzen Schaffens, indem er darlegte, dass es eine eigene berechtigte Aufgabe sei, "die weite, Vielfältigkeit, ja Vollzähligkeit der Welt in reinen Beweisen vorzuführen."¹⁶² Dabei, führte er weiter aus, rufe er oft Bilder der Vergangenheit auf, denn auch

das Gewesene ist noch ein Seiendes in der Fülle des Geschehens, wenn man es nicht nach seinem Inhalte erfasst, sondern durch seine Intensität, und wir sind als Mitglieder einer Welt, die Bewegung um Bewegung, Kraft um Kraft hervorbringend, unaufhaltsam in weniger und weniger Sichtbares hinstürzen scheint, auf jene überlegene Sichtbarkeit des Vergangenen angewiesen, wollen wir uns, im Gleichnis, die nun verhaltene Pracht vorstellen, von der wir ja auch heute noch umgeben sind.¹⁶³

Diese Darstellung könnte eine Fortsetzung von Rilkes Gedanken im "Ur-Geräusch" gewesen sein. Sie klingt aber auch an Kassners symbolisch rhythmische Welt an, in der Anfang und Ende ewig ineinander fließen¹⁶⁴, und erinnert uns zugleich an Schulers Vorträge und seine Betrachtungen über das "offene Leben".

Mit dieser Formulierung des Zieles, das Rilke schon in den meisten seiner

¹⁶¹ Rilke, Werke VI, S. 1498.

¹⁶² Rilke, Werke VI, S. 1097.

¹⁶³ Rilke, Werke VI, S. 1098.

¹⁶⁴ These, S. 49, 50.

früheren Werke irgendwie vor Augen gehabt hatte, waren nun die grundsätzlichen Vorbereitungen für die Entstehung seiner Spätwerke getroffen. Noch bedurfte es aber des endgültigen Anspornes zur Wiederaufnahme der Arbeit an den Duineser Elegien und zum Schaffen der Sonette an Orpheus, und dieser Ansporn sollte Rilke im Laufe des Jahres 1921 von verschiedenen Seiten fast gleichzeitig kommen.

Im Frühjahr 1921 war es zuerst der französische Dichter Paul Valéry, der mit seinen Werken und besonders mit dem Gedicht "Le cimetière marin" einen tiefen Eindruck machte auf Rilke. In diesem Gedicht, das Rilke bald ins Deutsche übersetzen und "Friedhof am Meer" nennen sollte, fand er nämlich jenes ruhige und gefasste "Anschauen" des Todes, das ihm selber bisher trotz allem Wollen nicht richtig gelungen war, das aber in den Sonetten an Orpheus von ihm schliesslich noch übertroffen werden sollte. Zudem muss auf Rilke ermutigend gewirkt haben, dass Valéry so Hervorragendes geleistet hatte, nachdem sein Schaffen noch viel länger unterbrochen gewesen war, als es Rilkes eigenes zu jener Zeit war.

Im Juli desselben Jahres waren mit dem Finden einer dauerhaften Unterkunft im massiven Schlossturm von Muzot im Wallis auch die äusseren Bedingungen zum Schaffen wieder gegeben, und Rilkes Begeisterung über die ihn umgebende Landschaft geht aus den folgenden Zeilen an die Fürstin von Thurn und Taxis hervor:

... Als würden noch Hügel verschoben und verteilt - so schöpfungshaft wirkt der Rhythmus der mit dem Standpunkt jedesmal erstaunlich neuen Anordnung des Angeschauten .... der unbeschreiblichste (fast regenlose) Himmel nimmt von oben her an diesen Perspektiven teil und beseelt sie mit einer so geistigen Luft, dass das besondere Zueinanderstehen der Dinge, ganz wie in Spanien, zu gewissen Stunden jene Spannung aufzuweisen scheint, die wir zwischen den Sternen eines Sternbildes wahrzunehmen meinen.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Aus: Hans Egon Holthausen, Rainer Maria Rilke, S. 142.

Im Briefwechsel mit der Fürstin wurde Rilke auch wieder an die Elegien erinnert, und als es ihm zudem nicht gelang, in einem Vorwort zum Märchen "Huang-Li", das die Fürstin geschrieben hatte, den richtigen Ton zu finden, fühlte er sich ihr wahrscheinlich doppelt verpflichtet und teilte ihr endlich mit, dass er versuche, alle Erinnerungen an Duino aufzufrischen und zusammenzustellen. ¹⁶⁶

Fast gleichzeitig, am Anfang des Jahres 1922, erhielt er einen Brief von Frau Gertrud Ouckama Knoop, in welchem sie ihm über das Sterben ihrer Tochter Wera, die Rilke gekannt hatte, berichtete. Dieses Sterben berührte ihn aufs Tiefste, besonders da Wera, als sie wegen ihrer Krankheit nicht mehr tanzen konnte, Musik trieb und schliesslich nur noch zeichnete, - "als ob sich der versagte Tanz immer leiser, immer diskreter noch aus ihr ausgabe ..." ¹⁶⁷ Auch hatte Wera in ihren letzten Tagen nach Rilke gefragt, und so wurde es ihm zur grossen Verpflichtung, dieser jungen Toten ein Grabmal zu "setzen", dieser Toten, die gewissermassen vermocht hatte, ihre Schmerzen durch künstlerischen Ausdruck, durch Musik und durch Zeichnen, bis zum Ende in freudige Lebensbejahung umzusetzen.

So wurden nicht nur innerhalb kurzer Zeit die Duineser Elegien vollendet, - in den selben Wochen entstanden auch die Sonette an Orpheus.

Diese Sonette, als Grabmal für Wera geschrieben und von jenes Mädchens tiefer Lebensbejahung beeinflusst, wurden gleichzeitig Rilke zum Anlass, seine eigene Lebens- und Daseinsbejahung zu erringen. In ihnen verwandelte er all seine eigenen Ängste und Schmerzen in ein grosses Rühmen. In ihnen bewegte er

¹⁶⁶ Letters of Rainer M. Rilke and Princess Marie von Thurn u. Taxis, S. 213.

¹⁶⁷ J.F. Angelloz, Rainer Maria Rilke, Leben und Werk, S. 313. (Zitiert aus einem Brief Rilkes an Gräfin Sizzo-Noris-Crouy).

sich frei im "Seienden" und im "Gewesenen", überall auf den Rhythmus des Hintergrundes, auf das grosse Gesetz oder, wie er sich nun ausdrückte, auf die "Musik der Kräfte" hörend. Und diese Sonette hatten sich um die Orpheus Gestalt herum zusammengeschlossen, weil es immer Orpheus ist

Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen
um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht. ¹⁶⁸
...

Denn Orpheus, der "unter den mythischen Begründern und Erfindern der Musik ... an erster Stelle" stand,¹⁶⁹ war es, der sich durch seinen Gesang den Zutritt zur Unterwelt verschafft hatte und dem es beinahe gelungen war, Eurydike zum Leben zurückzuführen, wie es Rilke schon im Jahre 1904 im Gedicht "Orpheus, Eurydike, Hermes" ¹⁷⁰ eindrücklich dargestellt hatte. Orpheus war es auch, der, nach Fabre d'Olivet, in die geheimsten Gesetze der Musik eingeweiht gewesen war und der, aus dem Wissen um jene Gesetzmässigkeit heraus, dem alten Griechenland die zum künstlerischen Schaffen notwendige Ordnung gebracht hatte.¹⁷¹ Orpheus war es wiederum, der, nach den alten Sagen, mit seinem Liede die Tiere bezauberte, wie es in der Federzeichnung von Cima Conegliano, die Rilke damals zufällig in Sion entdeckt hatte, dargestellt war.¹⁷² Und schliesslich war es Orpheus, der durch sein Saitenspiel sogar

¹⁶⁸ Rilke, Werke I, Sonette - Erster Teil, V, S. 733.

¹⁶⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 10, S. 410.

¹⁷⁰ Rilke, Werke I, S. 542-545.

¹⁷¹ These, S. 53.

¹⁷² Ingeb. Schnack, Rilkes Leben und Werk im Bild, Bildunterschrift 342/3.

Ströme in ihrem Lauf hemmte, Winde im Fluge festhielt, entzückte Eichen zwang, ihm nachzuziehen und Steine dahin bewegen konnte, "sich zum harmonischen Kosmos eines Bauwerks zusammenzuschliessen".¹⁷³ Als dann aber Orpheus, dessen Musik schon während seines Lebens alles "Hiesige" durchzogen hatte und auch von der Unterwelt gehört worden war, von den Mänaden zerrissen wurde, klang doch sein Gesang weiter, sodass wir ihn noch heute hören können:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, dass sie Haupt dir und Leier zerstör.
wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schliesslich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. 174

Dieser orphischen Musik ähnlich, erklingt nun Rilkes eigene Musik in den Sonetten an Orpheus. Auch sie bringt die verschiedensten "hiesigen" Dinge zum klingen, und dieser Klang, vom Griff "der fünffingrigen Hand der Sinne" festgehalten, fliesst nicht mehr aus, wie er das noch in den frühen Werken hatte tun können, sondern überdauert in seinen Verwandlungen in anderen Sinnenbereichen, wie es zum Beispiel im fünfzehnten Sonett des ersten Teiles aufs Schönste zum Ausdruck kommt:

¹⁷³ Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 10, S. 411.

¹⁷⁴ Rilke, Werke I, S. 747/8.

WARTET ..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.
 .... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen -:
 Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
 tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
 wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
 wider ihr Süß-sein. Ihr habt sie besessen.
 Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
 werft sie aus euch, dass die reife erstrahle
 in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft
 mit der reinen, sich weigernden Schale,
 mit dem Saft, der die Glückliche füllt! 175

Über die hiesigen Dinge hinaus bewegt sich Rilkes Musik aber auch ins
 "Gewesene", so das g a n z e D a s e i n umfassend und sich mit dem Tode
 schon während des Lebens verbindend, wie es im dreizehnten Sonett des zweiten
 Teiles geschieht, das, nach H.F. Peters, von Rilke als das gültigste von allen
 bezeichnet wurde:¹⁷⁶

...

Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
 den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
 dass du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
 Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
 zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl. 177

Diese Zusage an den Tod aber kam ihm, wie schon an anderer Stelle er-
 wähnt, aus der reinen Verwandlung jener früheren fürchterlichen Ängste und
 Schrecken beim Anblick des Todes im "Malte" und noch mehr in Ägypten.

¹⁷⁵ Rilke, Werke I, S. 740.

¹⁷⁶ H.F. Peters, Rainer Maria Rilke: Masks and the Man, S. 167.

¹⁷⁷ Rilke, Werke I, S. 759/60.

Jener schreckliche Tod war nun, wahrscheinlich nicht zuletzt durch Schulers Einfluss, gewissermassen zum quintessentiellen Leben geworden, zur eigentlichen Lebenskraft, die in ihrer wirklichsten Wirklichkeit aus der die Toten enthaltenden Erde durch die Wurzeln der Pflanzen, durch Blumen und Früchte uns überall entgegenkommt:

Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.
 Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.
 Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares
 und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht

der Toten an sich, die die Erde stärken.
 Was wissen wir von ihrem Teil an dem?
 Es ist seit lange ihre Art, den Lehm
 mit ihrem freien Marke zu durchmärken.

Nun fragt sich nur: tun sie es gern? ...
 Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,
 geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind s i e die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
 und gönnen uns aus ihren Überflüssen
 dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen? 178

Eine weitere, Schulers "Caena Romana" ähnliche, Verbindung mit dem Gewesenen erzielte Rilke schliesslich im dreizehnten Sonett des ersten Teiles, in welchem Früchte Tod und Leben in den Mund sprechen:

Voller Apfel, Birne und Banane,
 Stachelbeere ... Alles dieses spricht
 Tod und Leben in den Mund ... Ich ahne ...
 Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
 Wird euch langsam namenlos im Munde?
 Wo sonst Worte waren, fliessen Funde,
 aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit. 179

...

Damit hatte er das ins Werk umgesetzt, was etwa eine Woche später wie ein

178 Rilke, Werke I, S. 739/40.

179 Rilke, Werke I, S. 739.

Glaubensbekenntnis im imaginären "Brief des jungen Arbeiters" anklingen sollte:

Der rechte Gebrauch, das ist's. Das Hiesige
recht in die Hand nehmen, herzlich liebevoll, erstaunend, als unser,
vorläufig Einziges: das ist zugleich, es gewöhnlich zu sagen, die
grosse Gebrauchsanweisung Gottes, ... 180

Nach diesem Höhepunkt in Rilkes Schaffen, wurden verschiedene seiner bisherigen Ideen über das Dasein und über die dichterische Aussage in späteren Werken noch weiter verfolgt. Das Wesentlichste war aber doch mit den Elegien und den Sonetten an Orpheus abgeschlossen, und von nun an sollte diese orphische Musik noch in viele schöne deutsche und französische Gedichte eingehen und im Sinne der Sonette in immer neues Rühren ausbrechen. Sie sollte denn auch der Hauptklang sein in einem Gedicht, welches Rilke im August 1924 für die Geigerin Lucie Wedekind-Simon schrieb:

MUSIK

WÜSSTE ich für wen ich spiele, ach!
immer könnt ich rauschen wie der Bach.

Ahnte ich, ob tote Kinder gern
tönen hören meinen innern Stern;

ob die Mädchen, die vergangen sind,
lauschend wehn um mich im Abendwind.

Ob ich einem, welcher zornig war,
leise streife durch das Totenhaar ...

Denn was war Musik, wenn sie nicht ging
weit hinüber über jedes Ding.

Sie, gewiss, die weht, sie weiss es nicht,
wo uns die Verwandlung unterbricht. 181

...

¹⁸⁰ Rilke, Werke VI, S. 1115.

¹⁸¹ Rilke, Werke II, S. 262.

Bald nach dem Entstehen dieses Gedichtes lernte Rilke im Wallis den Komponisten Ernst Krenek kennen, den er in der Folge öfters traf. Dabei kam unter anderem auch die Vertonung seiner Werke zur Sprache, gegen die er sich ziemlich entschieden aussprach, wie er es schon in früheren Jahren gelegentlich getan hatte. Erstaunlicherweise war Krenek derselben Ansicht, was er später wie folgt begründete:

... das Hindernis ist die Durchsättigung seiner Sprache mit tönendem Klang, ohne dass dieser jedoch einen illustrativen oder sonstwie äusseren Sinn hätte - ich höre diesen Klang als Prachtgewand des Gedankens, der als gehobener und feierlicher Gedanke sich eben auch prächtig zeigt. Diese satte Phonetik nimmt aber dem Gedanken wieder oft die epigrammatische Herbeheit, die einem bestimmten Musikwillen wohl entgegenkäme. 182

Umso grösser war Kreneks Überraschung, als er im November 1925 von Rilke die kleine Trilogie "Ô Lacrimosa" mit den folgenden Begleitworten zugesandt erhielt:

.....
 Sie wissen, dass mir, im Allgemeinen, alle Versuche, meine Verse mit Musik zu überraschen, unerfreulich waren, als eine unerbetene Hinzuthat zu einem in sich Abgeschlossenen. Selten geschah es mir, dass ich Verszeilen aufschrieb, die mir selber geeignet oder bedürftig schienen, das musikalische Element, von einer gemeinsamen Mitte aus, aufzuregen. Bei dieser kleinen "Trilogie Ô Lacrimosa" (die am Liebsten einen imaginären italienischen Ursprung vorgeben möchte, um noch anonym zu sein, als sie schon ist ...) erging es mir merkwürdig: sie entstand **a u f M u s i k** z u ..., und das nächste war der Wunsch, dass es einmal (früher oder später) **I h r e** Musik sein sollte, in der diese Impulse ihre Erfüllung und ihren Bestand fänden! 183

...

In dieser Trilogie war es Rilke gelungen, seine sonst klangreich vielsinnige Aussage durch eine herbere, mehr epigrammatische zu ersetzen, sodass statt seiner eigenen "Musik der Kräfte" Kreneks musikalische Töne die Worte

¹⁸² Ernst Krenek, Zur Sprache gebracht, Essays über Musik, S. 32.

¹⁸³ Ernst Krenek, Zur Sprache gebracht, Essays über Musik, S. 33.

zum Klingen bringen mochten, denn Klang mussten sie erhalten, sollten sie zum Daseinsgesang werden, für den sie Rilke vorgesehen hatte:

...

II

NICHTS als ein Atemzug ist das Leere, und jenes
grüne Gefülltsein der schönen
Bäume: ein Atemzug!
Wir, die Angeatmeten noch,
heute noch Angeatmeten, zählen
diese, der Erde, langsame Atmung,
deren Eile wir sind. 184

...

Auf diese für Krenek geschriebene Trilogie folgte im Dezember 1925 nochmals ein Gedicht, das einem Musiker gewidmet war, nämlich dem Cellisten Lorenz Lehr. Dieses Gedicht war offensichtlich **n i c h t** "auf Musik zu" geschrieben worden, denn es erklingt wieder in Rilkes eigener, schönster "Musik der Kräfte", die, in den verschiedensten Verwandlungen, uns aus allen fünf Sinnesbereichen entgegentönt und zwar mit solcher Dynamik, dass jegliche fremde Musik nur störend wirken könnte:

...

Schlag an die Erde: sie klingt stumpf und erden,
gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken.
Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken!

Schlag an den Stern: die unsichtbaren Zahlen
erfüllen sich; Vermögen der Atome
vermehrten sich im Raume. Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist ihrem vollen Strome,
ist irgendwo auch Auge, diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen.

Irgendwo s t e h t Musik, wie irgendwo
 dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen ....
 Für unsre Sinne einzig scheint das so
 getrennt ... Und zwischen dem und jenem Schwingen
 schwingt namenlos der Überfluss .... Was floh
 in Früchte? Giebt im Kreis des Schmeckens
 uns seinen Wert? Was teilt ein Duft uns mit?
 (Was wir auch tun, mit einem jeden Schritt
 verwischen wir die Grenzen des Entdeckens.) 185

Etwa ein Jahr später, wenige Wochen vor seinem Tode, erhielt Rilke von
 Krenek die Musik zu "Ô Lacrimosa" zugeschickt. Zwar sollte er nicht mehr die
 Gelegenheit haben, ihre Klänge zu hören, aber die Tatsache, dass sie w a r ,
 und dass seine Dichtkunst zusammen mit der Tonkunst ein Werk geschaffen hatte,
 in dem sich die beiden ergänzen und bereichern konnten, musste für ihn viel
 bedeutet haben, und er sprach Krenek dafür noch am 12. Dezember 1926 in den
 folgenden Zeilen seinen Dank aus:

Mein lieber Krenek,
 ich bin sehr sehr krank auf eine unsäglich elende und schmerzhaft
 Weise. Denken Sie wie gerade in einem solchen schweren Moment Ihre gute,
 Ihre grosse Nachricht mich berührt hat.

Grüsse

Rilke.

186

Am 2. Januar 1927 fand Rilke im Friedhof neben der hochgelegenen alten
 Kirche von Raron im Wallis seine letzte Ruhestätte, und dort blühen noch
 jetzt, jeden Sommer, unter dem von ihm gewählten Grabspruch:

ROSE OH REINER WIDERSPRUCH,

LUST,

NIEMANDES SCHLAF ZU SEIN

UNTER SOVIEL

LIDERN.

die Rosen. Vom Glockenturm aber erklingen Töne ähnlich denjenigen, in die

¹⁸⁵ Rilke, Werke II, S. 267.

¹⁸⁶ Ernst Krenek, Zur Sprache gebracht, Essays über Musik, S. 34.

Rilke damals im Sommer 1926 seine vollste Daseinsbejahung gehalten hatte, –
 das Gewesene verbunden mit dem noch Seienden durch den ewigen Kreislauf von
 Same, Blüte und Frucht:

SIMPLE clocher trapu, au geste du semeur
 qui jette aux sillons qu'avaient tracés les peines,
 sans les compter jamais, les innombrables graines
 d'anciennes sonneries, ces carillons du coeur.

La fleur qui les mûrit dans son calice pieux,
 le beau fruit qui enfin les versa dans les cloches,
 sombres bahuts d'airain, mis dans ce grenier proche 187
 du ciel ... : c'était la vie, la vie de tant d'âmes.
 ...

187 Rilke, Werke II, S. 627.

ZUSAMMENFASSUNG

Zum Abschluss soll festgestellt werden, dass aus den zur Verfügung stehenden Angaben gefolgert werden darf, dass Rilkes grundsätzliche musikalische Begabung mindestens durchschnittlich gewesen sein musste. Benvenuta erwähnte sogar, dass er bei der Auswahl eines Flügels für ihr Pariser Studio die feinsten Unterschiede in den Klangfarben der verschiedenen Instrumente hörte und dass sie ihm gesagt habe, er besitze das differenzierteste Klanggefühl. Auch hätte er ohne eine solche Begabung wahrscheinlich Klangerlebnisse nicht so intensiv aufnehmen und wiedergeben können, wie er es in den in dieser Arbeit angeführten Beispielen immer wieder tat. Zweifellos hätte Rilke deshalb ohne grosse Schwierigkeiten singen oder ein Instrument spielen lernen können, wäre er nicht so verfrüht vollständig entmutigt worden und wäre seine klangliche Intensität nicht schon in seiner Kindheit in andere Bahnen, nämlich in die Dichtkunst geleitet worden.

Gerade weil seine Musikalität aber nicht auf die sonst übliche Weise, nämlich in der Tonkunst zum Ausdruck kommen konnte, befasste er sich mit der Musik gewissermassen auf Umwegen, indem er in immer neuen Gedankengängen ihr eigentliches tieferes Wesen zu ergründen versuchte. So schulte er sich an ihr für sein eigenes dichterisches Schaffen, und diese Schulung an der Musik trug wahrscheinlich sogar mehr zur Entwicklung seiner endlichen fünfsinnigen Aussage und seiner vollen Daseinsbejahung in der "Musik der Kräfte" der Sonette an Orpheus bei, als es die zweifellos auch wichtige Schulung an den bildenden Künsten tat.

Nicht zuletzt dank dieser Schulung an der Musik gelang es Rilke denn, sein Spätwerk auch im Sinne der neuen wissenschaftlichen Errungenschaften jener Zeit erklingen zu lassen, jener Zeit, in der wohl selbst der Laie von den Schwingungszahlen der Materie und von der Umsetzung von Schwingungsenergien in Masse gehört haben und beeindruckt gewesen sein musste. Und damit hatte er sich in die Ordnung d e r Künstler seiner Zeit eingefügt, die im Sinne jener wissenschaftlichen Fortschritte eine ganz eigene Gesetzmässigkeit für ihr Schaffen gefunden hatten. In seinen Spätwerken gelangte Rilke nicht mehr durch die Abwendung von der Wirklichkeit des Lebens zur Musik, wie es viele der deutschen romantischen Dichter getan hatten, in diesen Werken i s t Rilkes Musik die W i r k l i c h k e i t d e s L e b e n s.

BIBLIOGRAPHIE

1. Werke, Briefe, Tagebücher

- Rilke, Rainer Maria. Sämtliche Werke, Bände I - VI, Insel Verlag, 1963-1970.
- Rilke, Rainer Maria. Briefe, 1902 - 1906; 1906 - 1907; 1914 - 1921; Insel Verlag, Leipzig 1930, 1930, 1937.
- Rilke, Rainer Maria. Briefe, Erster Band, 1897 - 1917, Insel Verlag, Wiesbaden, 1950.
- Rilke, Rainer Maria and Princess Marie von Thurn und Taxis. The Letters of ..., Hogarth Press, Norfolk, Connecticut, 1958.
- Rilke, Rainer Maria und Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel, Wiesbaden 1952.
- Rilke, Rainer Maria and Katharina Kippenberg. Briefwechsel 1910 - 1926, Im Insel Verlag, 1954.
- Rilke, Rainer Maria. Briefwechsel mit Benvenuta, Bechtle Verlag, Esslingen 1954.
- Rilke, Rainer Maria. Briefe an einen jungen Dichter, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1967.
- Rilke, Rainer Maria. Briefe an eine junge Frau, Insel Bücherei Nr. 409, 1930.
- Rilke, Rainer Maria. Tagebücher aus der Frühzeit (Florenzer Tg.B., Schmargendorfer Tg.B., Worpsweder Tg.B.), Insel-Verlag, Leipzig 1942.

2. Bildbände und Erinnerungen

- Schnack, Ingeborg. Rilkes Leben und Werk im Bild, mit einem biographischen Essay von J.R. von Salis, Insel Verlag, Wiesbaden 1956.
- Albert-Lasard, Lou. Wege mit Rilke, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1952.
- Buchheit, Gert. Rainer Maria Rilke, Stimmen der Freunde, Ein Gedächtnisbuch Urban-Verlag, Freiburg im Breisgau 1931.
- Kassner, Rudolf. Buch der Erinnerung, E. Rentsch, Erlenbach/Zürich 1954.

Naville-Wertheimer, Marga. Arbeitsstunden mit Rainer Maria Rilke, Verlag Oprecht, Zürich 1962.

Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes, Wilhelm Andermann Verlag, Wien 1943.

Zweig, Stefan. Abschied von Rilke, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen 1928.

3. Biographische Untersuchungen und Studien zum Werk

Angelloz, J.F.. Rainer Maria Rilke, Leben und Werk, Ein Buch der Arche, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1955.

Bassermann, Dieter. Der späte Rilke, Chamier Verlag, Essen und Freiburg im Breisgau 1948.

Buddeberg, Else. Rainer Maria Rilke, Eine innere Biographie, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1955.

Cleff, Erwin. Grundzüge deutschen Wesens in der Dichtung von Rainer Maria Rilke, Verlag Konrad Triltsch, Würzburg-Aumühle 1936.

Demetz, Peter. René Rilkes Prager Jahre, Diederichs Verlag, Düsseldorf 1953.

Falk, Walter. Leid und Verwandlung, Rilke, Kafka, Trakl, Otto Müller Verlag, Salzburg 1961.

Gebser, Jean. Rilke und Spanien, Verlag Oprecht, Zürich 1946.

Graff, W.L.. Rainer Maria Rilke, Creative Anguish of a Modern Poet, Princeton University Press, N.J., 1956.

Guardini, Romano. Rainer Maria Rilke, Deutung des Daseins, Kösel Verlag, München 1953.

Günther, Werner. weltinnenraum, Die Dichtung Rainer Maria Rilkes, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1952.

Heerikhuizen, F.W. Van. Rainer Maria Rilke, His Life and Work, Philosophical Library, New York 1952.

Hermann, Alfred. Rilkes Ägyptische Gesichte, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1966.

Holthusen, Hans Egon. Rainer Maria Rilke, A Study of His Later Poetry, Yale University Press 1952.

Holthusen, Hans Egon. Rainer Maria Rilke, In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Verlag, Hamburg 1968.

- Kaufmann, Fritz. Sprache als Schöpfung, Zur absoluten Kunst im Hinblick auf Rilke, Enke Verlag, Stuttgart 1934.
- Kippenberg, Katharina. Rainer Maria Rilke, Ein Beitrag, Insel Verlag, 1948.
- Mágr, Clara. Rainer Maria Rilke und die Musik, Amandus Verlag, Wien 1960.
- Mandel, Siegfried. Rainer Maria Rilke, The Poetic Instinct, Southern Illinois University Press, 1965.
- Mayer, Gerhart. Rilke und Kassner, Eine geistige Begegnung, Bouvier Verlag, Bonn 1960.
- Peters, H.F.. Rainer Maria Rilke, Masks and the Man, University of Washington Press, Seattle 1960.
- Rehm, Walther. Orpheus - Der Dichter und die Toten, Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis - Hölderlin - Rilke, Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1950.
- Salis, J.R. von. Rainer Maria Rilke, The Years in Switzerland, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966.
- Sieber, Carl. René Rilke, Die Jugend Rainer Maria Rilkes, Insel Verlag, Leipzig 1932.
- Simenauer, Erich. Rainer Maria Rilke, Legende und Mythos, Schauinsland Verlag, Frankfurt a. M. 1953.
- Wydenbruck, Nora. Rilke, Man and Poet, Appleton-Century-Crofts, New York 1949.
- Zech, Paul. Rainer Maria Rilke, Der Mensch und das Werk, Wolfgang Jess Verlag, Dresden 1930.

4. Werke über Dichtung und Musik

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bärenreiter Verlag, Kassel 1961.
- Benz, Richard. Die Welt der Dichter und die Musik, Diederichs Verlag, Düsseldorf 1949.
- Burnett, James. Beethoven and Human Destiny, Roy Publishers, New York 1961.
- Busoni, Ferruccio. Sketch of a New Esthetic of Music, G. Schirmer, New York 1911.
- D'Olivet, Fabre Antoine. La Musique, Chacornac, Paris 1910.

Kahle, Wilhelm. Geschichte der deutschen Dichtung, Verlag Regensburg, Münster 1958.

Kassner, Rudolf. Die Moral der Musik, Insel-Verlag, Leipzig 1922.

Krenek, Ernst. Zur Sprache gebracht, Essays über Musik, Verlag Langen und Müller, München 1958.

Newlin, Dika. Bruckner, Mahler, Schoenberg; King's Crown Press, New York 1953.

5. Andere Quellen

Klee, Paul. On Modern Art, Faber & Faber Ltd., London 1969.

Klee, Paul. The Diaries of ..., 1898 - 1918, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1964.

Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1966.

Peters, H.F.. Lou, Das Leben der Lou Andreas-Salomé, Kindler Verlag, München 1964.

Proust, Marcel. Remembrance of Things Past - Swann's Way, Within a Budding Grove, The Guermantes Way, Random House, New York 1934.

San Lazzaro, G. Di. Klee, Praeger Publishers, New York 1957.

Schuler, Alfred. Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, Verlag Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1940.

Valéry, Paul. Oeuvres I, Librairie Gallimard, 1957.