



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Blicke

Optische Wahrnehmung und Perspektive
in Rilkes mittlerer Schaffensperiode

Verfasserin

Ute Huber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 332
Deutsche Philologie
Univ.Doiz.Dr. Irmgard Egger

Wer du auch seist: am Abend tritt hinaus
aus deiner Stube, drin du alles weißt;
als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:
wer du auch seist.
Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befreien,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.
Und wie dein Wille ihren Sinn begreift,
lassen sie deine Augen zärtlich los.

Rainer Maria Rilke: Das Buch der Bilder

Danksagung

An erster Stelle gilt der Dank meiner Betreuerin Univ.-Doz. Dr. Irmgard Egger, die meinen Arbeitsprozess mit ebensoviel Freiraum wie wohlmeinender Kritik und Wertschätzung bis zum Ende begleitet hat.

Für Anregungen, die nicht immer in die Arbeit einfließen konnten, jedoch einen soliden kulturgeschichtlichen Hintergrund sowie grundlegende neue Blickwinkel ermöglicht haben, bin ich vor allem Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer von der Wiener Altgermanistik sowie Univ.-Prof. Mag. Christian Kravagna von der Wiener Akademie für bildende Kunst verpflichtet.

Für Diskussionen, Anregungen, Begeisterung und Kritik während ungezählter gemeinsamer Stunden möchte ich meinen Studienkollegen und Studienkolleginnen danken. Hier seien vor allem Ana Andrić, Mag. Elisabeth Prinz und Mag. Martin Vejvar von der Wiener Germanistik sowie Tania Tonelli, MA., von der Kunstgeschichte in Pisa genannt, weiters Mag. Ina Ritter, die meine Zeit im DiplomandInnenseminar immer wieder durch wertvolle Rückmeldungen und Anregungen bereichert hat.

Für Korrektorat und Lektorat danke ich Mag. Irene Bisanz und DI Dr. Thomas Klausner.

Inhalt

1. Vorbemerkung	6
2. Das Netz der Blicke – Rilke und Rodin	7
2.1. Rilkes Rodin-Monographie	7
2.1.1. Worte und Taten – Schöpfermythen bei Rilke	8
2.1.2. „Eine unfehlbare Kenntnis des menschlichen Körpers“ – Körper, Kunst und Sprache	11
2.1.3. „Der Kopf eines alternden, hässlichen Mannes“ – Kunstbeschreibungen in Rilkes Rodin-Monographie	14
2.2. Das wahrnehmende Subjekt um 1900 – Blick und Perspektive	27
2.2.1. Selbstporträt ohne Kopf – Ernst Mach	27
2.2.2. Die „sinnlich-formalen Elemente der Raumgestaltung“ – Georg Simmel	30
2.2.3. „Warum braucht man zum Gehen einen Kopf?“ – Auguste Rodin	33
2.2.4. Walter Benjamin: Allegorie und Fragment	36
2.3. Rilkes Rodin-Vortrag	37
2.3.1. Oberfläche und Ding	37
2.3.2. „Die Gewinnung des Lichtes“ – Oberfläche und Bewegung	41
3. „Sein Schauen, nur zurückgeschraubt“ – Neue Gedichte	45
3.1. Sehen und Sprechen	45
3.2. Gestörte Wahrnehmung – gestörte Identität	50
3.3. Intermedialität und Körperlichkeit	58
3.4. „Noch kein Schatten ist in seinem Schauen“ – Sehen als Inszenierung von Kommunikation	59
3.5. „Sein Blick wie ein Hund“ – verlorenes Sehen	60
4. Rilke und Modersohn-Becker	63
4.1. Briefwechsel	63
4.2. „Und so wie Früchte sahst du auch die Frau“ – <i>Requiem an eine Freundin</i>	67

5. Verstreute Gedichte und Michelangelo-Übertragungen	73
5.1. Renaissance versus Moderne – Rilke und Michelangelo	73
5.2. Michelangelos <i>Rime</i>	74
5.2.1. Rezeptionsgeschichtlicher Überblick	74
5.2.2. Petrarkistische Lyrik und Liebeskonzeption im Florentiner Renaissanceplatonismus	75
5.3. Inszenierung von Wahrnehmung in den <i>Rime</i>	77
5.4. Rilkes Michelangelo-Übertragungen	82
5.4.1. Entstehungszeit und Hintergründe	82
5.4.2. Übersetzung versus Original	84
5.5. Einzelne Gedichte zwischen <i>Neuen Gedichten</i> und <i>Duineser Elegien</i>	86
5.5.1. Zeitliche und thematische Einordnung	86
5.5.2. <i>Wendung</i>	86
5.5.3. <i>[An Lou Andreas-Salome]</i>	88
5.5.4. Aisthesis und Subjektivität in Zeiten des Umbruchs	89
6. Epilog	90
7. Bibliographie und Abbildungsverzeichnis	92

1. Vorbemerkung

„denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht“ – In diesen Verszeilen aus Rilkes *Archaischem Torso Apollos* ist es die Statue, ein fragmentierter, unbelebter Kunstgegenstand, der, in der Sprache zum Leben erweckt, den Blick auf den Betrachter richtet. Im Gegensatz dazu stehen Menschen und Tiere, mit deren erodierender Wahrnehmung auch ihr Wirklichkeitsbezug und ihre Identität verloren gegangen sind – so etwa das „Bild“, das durch „der Glieder angespannte Stille“ des *Panthers* geht und im Herzen verlischt. Nicht zuletzt optische Wahrnehmung, aber auch synästhetische Verschränkungen der einzelnen Sinne sind vom Frühwerk an zentrale Themen in Rilkes Lyrik. In der Auseinandersetzung mit dem Kunstschaffen Rodins, schriftstellerisch manifest in der Rodin-Monographie aus dem Jahr 1902 und dem Vortrag aus dem Jahr 1907, finden sich letzten Endes auch die poetologischen Prämissen und sprachlichen Mittel, die für die 1904 und 1907 veröffentlichten beiden Bände der *Neuen Gedichte* relevant werden. In engem Zusammenhang hierzu steht das 1908 publizierte *Requiem für eine Freundin* als Verschränkung von lyrischem Nachruf, programmatischer Selbst- und Fremddarstellung und Ekphrasis. Etwa zur selben Zeit arbeitet Rilke jedoch auch an den Übersetzungen der Sonette des Bildhauers Michelangelo aus der italienischen Hochrenaissance, dessen Werke wiederum für Rodins bildende Kunst prägend waren. Ziel der folgenden Arbeit ist es, die unterschichtlichen und vielschichtigen Nuancen der optischen Wahrnehmung im Hinblick auf das fragmentierte Subjekt der Moderne in diesen Texten sprachlich, rhetorisch und intertextuell herauszuarbeiten. Deren kulturgeschichtlichen Einflüsse und Paradigmata speisen sich jedoch bei weitem nicht nur aus der modernen Kunst um 1900 oder der italienischen Hochrenaissance, sondern auch aus den Nachwirkungen der Romantik, deren Wahrnehmungs- und

Subjektphilosophie die Texte unterschwellig prägen. Verstreute Einzelgedichte kurz vor der Veröffentlichung der *Duineser Elegien* markieren als letzte Etappe dieser Schaffensperiode bereits den Übergang zum Spätwerk, weisen jedoch noch markante Gemeinsamkeiten mit ihren Vorläufern auf.

2. Das Netz der Blicke – Rilke und Rodin

2.1. Rilkes Rodin-Monographie

Es ist sehr schön, ihn arbeiten zu sehen. Der Zusammenhang seines Auges mit dem Thon. Man glaubt alle die Wege seines Blickes, die sicheren, schnellen, ein Netz bilden zu sehen, darin sich das Ding immer mehr verfängt. Und wie dann alles Eines ist: er und das Ding, sein Ding; man wüßte kaum mehr zu sagen, welches das Werk ist.Und wenn er spricht, klingt seine Stimme wie innen aus einem Turm, und sein Gesicht hebt sich triefend auf, wie aus strömendem Wasser.¹

Im Jahr 1902 recherchiert und verfasst Rilke in Paris seine Monographie mit dem Titel *Auguste Rodin*, die im selben Jahr bei Muther in Berlin erscheint. Obiges Zitat stammt aus dem die Monographie umgebenden Textkonvolut aus dem Nachlass und steht in seiner Thematik paradigmatisch für Rilkes Poetik der mittleren Schaffensperiode. Auffällig ist der Wechsel der Erzählperspektive: Das Fragment beginnt mit der optischen Wahrnehmung einer impliziten Erzählerfigur. Diese betrachtet den tätigen Bildhauer Rodin, der seinerseits seinen Blick auf den zu bearbeitenden Lehm wendet, mit diesem verschmilzt, um im Aufblicken wiederum dem Blick des Lesers zu begegnen.

Welche kunst- und kulturgeschichtlichen Hintergründe lassen sich an diesem Textbeispiel festmachen? Typisch ist zunächst die Stilisierung des Arbeitsethos des Bildhauers, dessen „toujours travailler“ von Rilke wiederholt aufgegriffen, ästhetisiert

¹ Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Band V. Hgg. Rilke-Archiv u.a., Frankfurt am Main 1965, S. 254. Texte aus dieser Ausgabe werden im Folgenden als RV zitiert, Seitenangaben werden im Fließtext in Klammern nachgestellt.

und von Zeitgenossen auch karikiert werden wird.² In der Tradition des cartesischen Sehens steht noch die mechanistische Auffassung vom Blick als Linie; das Sehen als Akt ist rückgebunden an das Auge als konkreten Körperteil auf der einen Seite, an das zu bearbeitende Material, dem Ton, auf der anderen Seite. Die Blickführung des Künstlers wird mit Worten nachgezeichnet und in der Metapher des Wegnetzes im Raum verankert; in diesem Netz der Blicke wird der Kunstgegenstand, das Ding, manifest. Bezeichnend für Rilkes Auffassung von Kunstschaffen und Wahrnehmung ist auch die Verschmelzung von Schöpfer und Geschaffenem im Arbeitsprozess.³

Unmittelbar darauf folgt nach dem Akt des Sehens der handwerklichen Tätigkeit der Sprechakt. Der Turm wird zur Metapher für den Sprecher, aus dessen Mundhöhle die Stimme erklingt. Das „Auftauchen“ des Künstlers aus dem schöpferischen Prozess und sein Hinwenden zu einem Gegenüber wird zusätzlich verdeutlicht durch das Bild des aus dem Wasser auftauchenden Gesichtes. Das Bild des Wassers wiederum legt die Vorstellung von Kunst als natürlich fließendem Prozess nahe.

2.1.1. Worte und Taten – Schöpfermythen bei Rilke

In Analogie zu dieser Gegenüberstellung von Sprechen und manueller Tätigkeit stellt Rilke der Monographie folgendes Motto voran: „Die Schriftsteller wirken durch Worte.... die Bildhauer aber durch Taten. Pomponius Gauricus, in seiner Schrift »De sculptura.« (Um 1504.)“ (RV 140) Nicht nur der handwerkliche Charakter des Kunstschaffens, sondern auch die Bezugnahme auf

2 „Da Rodin zu Rilkes gesagt hat: „Travailler, toujours travailler“ nehmen sie das wörtlich, wollen Sonntags nicht mehr aufs Land gehen, sich scheinbar nicht mehr ihres Lebens überhaupt freuen. [...] Nun blasen die auch Trübsal und sogar auf zwei Pfeifen.“ Paula Modersohn-Becker an Otto Modersohn, zitiert nach Rainer Stamm: Ein kurzes intensives Fest, Stuttgart 2007, S. 147-148.

3 Vgl. hierzu auch Michaela Kopp: Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens. Frankfurt am Main: 1999, hier zur sprachlichen Inszenierung der Verschmelzung von Bildhauer und Skulptur S. 122-123.

die italienische Renaissance sind zwei Paradigmata, die in weiterer Folge beibehalten werden. In genau diesem Sinne ist es die Perspektive des Erzählers, der in der Monographie den Bildhauer in den Blick nimmt, während in der sprachlichen Darstellung des bildenden Künstler selbst hauptsächlich die haptische Wahrnehmung im Vordergrund steht. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Literarisierung des Bildes der schöpferischen Hände. Rilke versprachlicht hier einen klassischen kunstgeschichtlichen Topos, wie er etwa von Michelangelos *Schöpfung* vertraut ist:⁴

[U]nd man sieht sich unwillkürlich nach den zwei Händen um, aus denen diese Welt erwachsen ist. [...] Man verlangt die Hände zu sehen, die gelebt haben wie hundert Hände, wie ein Volk von Händen, das vor Sonnenaufgang sich erhob zum weiten Wege dieses Werkes. Man fragt nach dem, der diese Hände beherrscht. Wer ist dieser Mann?
Es ist ein Greis. (RV 141)

Nicht von ungefähr tritt hier der Topos eines alten, patriarchalen Schöpfungsgottes als quasi göttlicher Handwerker vor Augen.⁵ Der Allgegenwart Gottes in einer „göttlichen Welt“ im Sinne eines Franz von Assisi vergleichbar ist auch das Verschmelzen Rodins mit seinem Werk, das

[...] weit über dieses Namens Klang und Rand hinausgewachsen ist und namenlos geworden ist, wie eine Ebene namenlos ist, oder ein Meer, das nur auf der Karte einen Namen hat, in den Büchern und bei den Menschen, in Wirklichkeit aber nur Weite ist, Bewegung und Tiefe. (RV 141)

Auch hier findet sich der Vergleich von künstlerischem Werk und Landschaft. Was diese ausmacht, ist jedoch, folgt man Rilkes Argumentation, nicht primär ein arbiträrer sprachlicher Klang,

4 Das Thema der schöpferischen Hände steht auch in Rilkes Kurzgeschichte *Von einem, der die Steine belauscht* aus dem Jahr 1904 im Mittelpunkt.

5 Wie Michaela Kopp nachweist, finden sich Anlagen dieser Auffassung vom „Plastiker als Erlöser“ bereits im Florenzer Tagebuch: „Über die Verschmelzung des platonischen Gedankens vom göttlichen Demiurgen mit der biblischen Vorstellung des creator mundi identifiziert Rilke Schöpfungsgott und Plastiker. Das Modell vom Plastiker als Erlöser ist unverkennbar Nietzsches titanischen Schöpfungsgestalten verpflichtet [...]. Dieser Künstlergott ist einsam, von übermenschlicher Präsenz und Vitalität, verschmilzt mit der Natur, ist ein Mann der Tat [...]“. Kopp 1999, S. 60-61.

sondern zunächst Raum: Das Werk des Künstlers wird in der Beschreibung verräumlicht und ist erfahrbar, indem es begangen wird – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Dem-entsprechend beschreibt Rilke auch Rodins Werkstatt und die umgebenden Lagerräume: „Man geht unter seinen tausend Dingen umher, überwältigt von der Fülle der Funde und Erfindungen.“ (RV 144) Der eigentlichen Forderung einer herkömmlichen Künstlermonographie, nämlich die Bezugnahme auf die Vita, entzieht sich der Autor jedoch und verweist an dieser Stelle auf die *phantasia*, die Einbildungskraft, und suggeriert damit ein ohnehin von der Vorstellung des Publikums geprägtes und letzten Endes nicht überprüfbares öffentliches Bild der Person des Künstlers, um die sich zahlreiche Legenden, Anekdoten und Gerüchte ranken: Für den Zuschauer ist lediglich das Werk sinnlich erfahrbar. Dementsprechend wendet sich Rilke den unterschiedlichen Einflüssen auf Rodins Arbeit zu. An dieser Stelle zitiert er auch das im Briefwechsel so häufig genannte „travailler“, ein Ausspruch, den Rilke hier dem Renaissancemaler Michel de Colombe in den Mund legt. In diesem Sinn führt die Hinwendung zur Kunst als absolut konzentrierter und fordernder Arbeit und die präzise Wahrnehmung der Außenwelt zu jener „Gnade der großen Dinge“, die Rilke selbst für seine Poetik der *Neuen Gedichte* in Anspruch nimmt.

Auffallend gleich zu Beginn des Textes ist die Beseelung des zu bearbeitenden Materials: „Da waren Steine, die schliefen, und man fühlte, dass sie erwachen würden bei irgendeinem jüngsten Gericht.“ (RV 143) Den Steinen wird also eine unsterbliche Seele verliehen; sie tragen aber auch in ihrer Materialität eine Art Bewegung in sich: „andere, die eine Bewegung trugen, eine Gebärde.“ (RV 143) In der beschreibenden Betrachtung dieser Steine verschmilzt die Sichtweise des Autors mit dem suggerierten Blickwinkel des Künstlers; auch Alltagsgegenständen wird – in beider Namen? – die „Unruhe des Lebendigen“ (RV 143) attestiert.

Der Verweis auf biblische Topoi wird in der Folge zum konkreten Intertext. In der Beschreibung der Fabelwesen auf den Fassaden der Kathedralen findet sich folgende an die alttestamentarische Genesis erinnernde Passage: „Da waren Hunde und Eichhörnchen, Spechte und Eidechsen, Schildkröten, Ratten und Schlangen. Wenigstens eines von jeder Art. Diese Tiere schienen draußen eingefangen worden zu sein in den Wäldern und auf den Wegen...“ (RV 144)⁶ Eine andere Bildquelle ist die des Tiergartens – beide Themen werden sich in abgewandelter Form mehrfach in Rilkes *Neuen Gedichten* wiederfinden. Zentral sind und bleiben in jedem Fall aber die Hände des Künstlers, besonders deutlich in dem auf die *phantasia* Bezug nehmenden Satz: „ein Träumer, dem der Traum in die Hände stieg.“ (RV 147) Die Inszenierung der Hände ist ein Thema, das nicht zuletzt auch das Werk von Rodin selbst durchzieht, etwa in den Skulpturen *Die Hand Gottes* (Marmor: 1896) als Bestandteil des *Höllentores*, ihr Gegenstück *Die Hand des Teufels* (1902) oder einfach nur menschliche Hände wie die *Hände Liebender* aus dem Jahr 1904.

2.1.2. „Eine unfehlbare Kenntnis des menschlichen Körpers“ – Körper, Kunst und Sprache

Die sprachliche Darstellung von Wahrnehmung und künstlerischer Tätigkeit in Rilkes Texten ist auffallend konkret und körperlich. Rilke selbst nimmt dazu folgendermaßen – allerdings in Bezug auf die bildende Kunst der Moderne – Stellung: „Sie musste einer Zeit helfen können, deren Qual es war, daß fast alle Konflikte im Unsichtbaren lagen.“ Daraus folgt der prägnante Satz: „Ihre Sprache war der Körper.“ (RV 146) Für Rilke ist dieser Körper über Jahrhunderte – seit den antiken Darstellungen der Nacktheit –

⁶ Man vergleiche hierzu etwa die Bibelübersetzung Luthers: „Und Gott sprach: Die Erde bringe hervor lebendige Tiere, ein jegliches nach seiner Art: Vieh, Gewürm und Tiere auf Erden, ein jegliches nach seiner Art.“ Zitiert nach: <http://112.bibeltext.com/genesis/1.htm>, 16.5.2011.

überlagert von Kleidung und Kultur; einzig sichtbar bleibt das Gesicht in der Porträtkunst. Hier stoßen wir erneut auf das eingangs besprochene Bild des sich aus dem Nassen erhebenden Gesichtes, allerdings in leicht abgeändertem Kontext:

Wenn man ihn [den Körper, Anm.] jetzt aufdeckte, vielleicht enthielt er tausend Ausdrücke für alles Namenlose und Neue, das inzwischen entstanden war, und für jene alten Geheimnisse, die, aufgestiegen aus dem Unbewussten, wie fremde Flußgötter ihre tiefenden Gesichter aus dem Rauschen des Blutes hoben.
(RV 146)

Nicht nur verschmolzen mit dem eigenen Werk, sondern auch in großer Nähe zum eigenen und kollektiven Unbewussten ist Rodin nun derjenige, der den über zwei Jahrtausende verschütteten unbekleideten, nackten Körper für die Plastik neu entdeckt und dafür Öffentlichkeit einfordert. Im Gegensatz zur Malerei, die vom Körper „träumt“ ist Rodin, wie wir bereits wissen, derjenige, dem „der Traum in die Hände [steigt].“ (RV 147) Mit der konkreten Darstellung der handwerklichen Tätigkeit des Künstlers liegt der sprachliche Fokus am arbeitenden Körper des Künstlers auf der einen, am Körper des Modells auf der anderen Seite: „Rodin wusste, dass es zunächst auf eine unfehlbare Kenntnis des menschlichen Körpers ankam.“ (RV 149) Erforscht von Rodin wird die Oberfläche ebendieses Körpers, die „Begegnungen des Lichtes mit dem Dinge“ (RV 149). In deutlichem Zusammenhang mit dem *Archaischen Torso Apollos* aus den *Neuen Gedichten* steht der folgende Satz, dessen Thematik im Rodin-Vortrag von 1907 genauer ausgearbeitet werden wird: „[Es] gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere.“ (RV 149) Diese Oberfläche ist es, in der herkömmliche Begriffe der Bildhauerei wie etwa Gruppe oder Komposition aufgehen und obsolet werden. Indem Rodin sich der Oberfläche der „Dinge“ zuwendet, erfasst er, Rilke zufolge, deren „Leben“:⁷ „Da war kein

⁷ Es ist in der Forschung mehrfach darauf hingewiesen worden, dass diese Diktion eher Rilkes eigener Poetik als Rodins Schaffen entspricht. Dennoch soll an dieser Stelle vorerst die Inszenierung Rodins aus rhetorischer und kulturgeschichtlicher Sicht im Zentrum stehen; ein Abgleich mit

Teil des Körpers unbedeutend oder gering: er lebte.“ (RV 150)
Indem sich die Plastik dem ganzen Körper zu- und vom Detail des Porträts abwendet, entsteht ein unverstellter Zugang zu den Darstellungsformen menschlicher Existenz. Der menschliche Körper wird zum Ausdruck des gesamten Zeitalters der Moderne, von Rilke verglichen mit den zuvor genannten Kathedralen, Ausdruck der mittelalterlichen Weltanschauung.⁸

Nicht zuletzt verweist Rilke auch auf die von Rodin rezipierten literarischen Einflüsse. Hier nennt er einerseits Dantes *Göttliche Komödie*. Mit dem erneuten Verweis auf Körperlichkeit beschreibt er das Trecento als das „Jahrhundert, dem die Kleider abgerissen waren“ (RV 153) – andererseits macht er in der zeitgenössischen Lyrik Baudelaires ebenfalls elementare Querverbindungen aus. Auf synästhetische Art verschränken sich Bildhauerei und Autorschaft:

Stellen, [...] 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 Kapitälern die Last eines banges Gedankens trugen. [...] Er fühlte in Baudelaire einen, der [...] sich nicht von den Gesichtern hatte beirren lassen und der nach den Leibern suchte, in denen das Leben größer war, grausamer und ruhloser. (RV152-153)

Auch der Dichter ist also einer, der im Prozess des Schreibens seinen Stoff haptisch mit den Händen formt. Diese metaphorische Darstellung von Literatur als Plastik wird auch in den *Neuen Gedichten* gehäuft Verwendung finden. Die Wechselbeziehung von Bildhauerei und Literatur findet sich auch im Briefwechsel mit Lou Andreas-Salome:

...die Unmöglichkeit, körperlich zu bilden, ward Schmerz an meinem eigenen Leib und entsprang [...] aus der Unvereinbarkeit zweier Kunstwelten. [...] Aber gerade da [...] wird es mir offenbar, daß ich ihm,

Selbstaussagen Rodins und Angaben seiner Biographen und Kommentatoren folgt in Kapitel 2.2.

- 8 Eine kleine Ironie am Rande soll dem Leser an dieser Stelle nicht vorbehalten werden. Rodin selbst pflegte an der Tür seines Ateliers den Zettel „Bin in den Kathedralen“ anzubringen, während er sich tatsächlich eines seiner zahlreichen Schäferstündchen genoss (vgl. Kopp 1999, S. 109-110).

Rodin, folgen muß: nicht in einem bildhauerischen Umgestalten meines Schaffens, aber in der inneren Anordnung des künstlerischen Prozesses; nicht bilden muß ich lernen von ihm, aber tiefes Gesammeltsein um des Bildens willen. [...] Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge, – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen.⁹

Auch die Wortwahl der Briefe verweist auf das lyrische Werk: Im Verlauf dieses Briefes finden sich die Hände und das Herz, außerdem aber ganz markant das Gehör als zentrale Sinne und Körperteile.

2.1.3. „Der Kopf eines alternden, häßlichen Mannes“ – Kunstbeschreibungen in Rilkes Monographie

Rilke wendet sich in Folge der Beschreibung einzelner Skulpturen, dann der Beschreibung des graphischen Werkes zu. Von den zahlreichen beschriebenen Werken seien einige herausgegriffen, die einerseits als stellvertretend für die übrigen gelten können, andererseits aber als relevante Intertexte der *Neuen Gedichte* gelesen werden können.

Unter den ersten der beschriebenen Werke ist der *Mann mit der gebrochenen Nase*, *L'Homme au nez cassé* aus dem Jahre 1864, Rodins „erste bedeutende Skulptur“.¹⁰ Wie im späteren Verlauf der Arbeit an Georg Simmels Rodin-Texten zu zeigen sein wird, macht auch Rilke zuerst den Bruch Rodins mit den damaligen Anforderungen der akademischen Ästhetik deutlich. Die Zurückweisung der Skulptur durch den Salon des Artistes Français aufgrund ihres fragmentarischen Charakters ist bezeichnend für den damaligen Wertekanon des „leichten, billigen und gemächlichen Metiers, das mit der mehr oder weniger

9 Rilke an Lou Andreas-Salomé am 10.8.1903. In: Horst Nalewski (Hg.): Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896 bis 1919, Frankfurt am Main 1991, S. 155-157. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter RB im Fließtext nachgestellt.

10 Aline Magnien: „Denn in seinen Büsten wird er leben, das spürt er.“ Rodin und die Kunst des Porträts. In: Agnes Husslein-Arco (Hg.): Rodin und Wien. Wien 2010, S. 51-63, hier S. 51.



Abb. 1: Auguste Rodin: Mann mit gebrochener Nase, Marmor 1875.

geschickten Wiederholung von einigen sanktionierten Gebärden“ (RV 155) auskommt.¹¹ Die französische Kunsthistorikerin Aline Magnien deutet diese Skulptur unter anderem als verstecktes Selbstporträt Rodins, das „die charakteristischen Merkmale der Werke Michelangelos und des Selbstbildnisses allgemein [...] mit der Art der Darstellung antiker Philosophen verbindet.“¹² Im Gegensatz dazu steht Rilkes Beschreibung des „Kopfes eines alternden, hässlichen Mannes“. Wichtig für Rilke sind weniger kunsthistorische Hintergründe als Oberfläche und Bewegung; typisch auch die Verankerung des Kunstwerks im Raum sowie der Blickwinkel des Betrachters:

Legt man die Maske vor sich nieder, so meint man, auf der Höhe eines Turmes zu stehen und auf ein unebenes Land herabzusehen, über dessen wirre Wege viele Völker gezogen sind. Und hebt man sie wieder auf, so hält man ein Ding, das man schön nennen muß um seiner Vollendung willen. [...] Sie entsteht aus der Empfindung des Gleichgewichts, des Ausgleichs aller dieser bewegten Flächen untereinander. (RV 156-157)

Die scheinbare Ruhe des Gesichtes verweist auf die Bewegung, die allen Dingen innewohnt; es ist das Verdienst der Kunst Rodins, selbst dem Stillstand des Toten noch die Bewegung des Verfalls abzurufen, die ihm die klassische Ästhetik des 19. Jahrhunderts verweigert: „Eine Kunst, die eine [...] gläubige Auslegung des Lebens geben wollte, durfte nicht jede Ruhe, die es nirgends gab, zu ihrem Ideale machen.“ (RV 157)¹³

11 Vgl. Kathrin Wolf: Auguste Rodin – Biographie, ebd. S. 164 sowie Véronique Mattiussi: Jugend- und Lernjahre. In: Raphael Masson und Véronique Mattiussi: Rodin. Paris 2004, S. 18. Die Büste in Marmor wurde – im Gegensatz zum Bronzeguss – 1875 zum Pariser Salon zugelassen und führte zu Rodins erstem größeren Erfolg im Rahmen eines Publikums von Kunstkennern.

12 Magnien 2010, S. 51. Die Autorin merkt in weiterer Folge an: „Was steht bei der Darstellung auf dem Spiel, wenn man über einen spezifischen Menschen Rechenschaft abzulegen versucht? Das Ende des 19. Jahrhunderts, als das „Ich“ ins Wanken gerät und die theoretischen Grundlagen des Menschlichen in Frage gestellt zu werden scheinen, ist für eine solche Hinterfragung besonders gut geeignet.“ (S. 54)

13 Vgl. hierzu auch Rilke an Friedrich Westhoff am 29.4.1904: „Totes nicht einmal läßt sich endgültig festhalten, denn es zerfällt und verändert sich in seiner Art. Wie viel weniger läßt sich Lebendes und Lebendiges ein für alle Mal abschließend behandeln. Leben ist ja gerade Sichverwandeln [...]“. In:

Rilkes „Verlebendigung“ des Kunstwerkes besteht seinerseits aus unterschiedlichen rhetorischen Kunstgriffen, etwa der metaphorischen Vermenschlichung oder des wiederholten Vergleiches des Kunstwerkes mit Natur und Landschaft, mit dem Schaffen von imaginären Räumen vor allem durch den Betrachter selbst. Diese Topoi ziehen sich in unterschiedlichen Variationen durch die gesamte Monographie und wirken bis in die *Neuen Gedichte* hinein. So verwendet Rilke wiederholt das sprachliche Bild des Wassers, um Bewegung zu verdeutlichen. Insbesondere der folgende Satz enthält prägnante Schlüsselwörter: „In die hieratisch verhaltene Gebärde uralter Kulte war die Unruhe lebendiger Flächen eingeschlossen, wie Wasser in die Wände des Gefäßes.“ (RV 158) Während Rodin also aus dem Arbeitsprozess „auftaucht“, während die Energien des Unbewussten sich aus dem Nass des Körpers „erheben“, trägt der Begriff des Wassers hier außerdem die uralte Bedeutung vom Leben an sich. Es bewahrt die „lebendigen Flächen“,¹⁴ geht jedoch im Moment der transparenten Bewegung auf sie über. Die Plastik im Raum ist dementsprechend eine lebendige Welt, die allerdings für sich abgeschlossen ist und von der Umgebung nichts beziehen darf. Im Gegenteil: die Umgebung der Plastik hat in ihr zu liegen. Rilke nennt dies, die Plastik personifizierend, ein „Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein“ (RV 159). Die Beschreibung der in sich geschlossenen und die Umgebung absorbierenden Plastik gerät in weiterer Folge zu einer Analogie für Inszenierung des Bildhauers als Einzelkämpfer, dessen Anregungen sich weniger von Zeitgenossen, als aus Antike und Gotik herleitet: „Menschen redeten nicht zu ihm. Steine

Rätus Luck (Hg.): Rainer Maria Rilke: „Mitten im Lesen schreibe ich dir.“ Ausgewählte Briefe. Frankfurt am Main 1996, S. 37-38.

- 14 Das hier erarbeitete Bild der „nach innen gehen[den] Bewegung“ ist ein immer wiederkehrendes in Rilkes Lyrik, erinnert aber auch an C.F. Meyers Gedicht *Der römische Brunnen*, in dem das Wasser in den Schalen des Brunnens zugleich „strömt und ruht.“

Zitiert nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1882/225> am 18.05.2011.

In Rilkes *Neuen Gedichten* findet sich die *Römische Fontäne* (RI 529); das Bild des Fließens in und zwischen unterschiedlichen Räumen findet sich in den *Neuen Gedichten* aber vor allem im Bild der Rosen, etwa in *Das Rosen-Innere*: „viele ließen / sich überfüllen und fließen / über von Innenraum“ (RI 622).

sprachen.“ (RV 159) Somit schließt sich der Kreis; der Bildhauer, wie sein Werk, ruht in sich, ist in sich beweglich, Teil eines Universums von alten und gerade erst entstehenden Plastiken in den Werkstätten. Menschen sind, außer als Modelle, in dieser Welt nicht vorhanden. Dies verweist bereits auf das Ende der Monographie: „Neues Leben heißt für ihn letzten Sinnes nur: neue Oberflächen, neue Gebärden. [...] Darin lag eine Art von Verzicht auf das Leben; aber gerade mit dieser Geduld gewann er es: denn zu seinem Werkzeug kam die Welt.“ (RV 200-201) Die Figur Rodin bewegt sich aber auch selbst durch die Welt seiner Kunstwerke, denn sein handwerkliches Schaffen bedeutet Bewegung durchs Material: „[...] wie Rodin den Weg durch ein Gesicht zu gehen wußte“ zeichnet einerseits die Blickführung nach, verweist aber andererseits wieder auf die für Rilke typische Verlegung der optischen Wahrnehmung des Körpers und des Kunstwerks in eine „begehbare“ Landschaft.

Das im Folgenden beschriebene Werk, der *Mann der ersten Zeiten*,¹⁵ zeigt „seine unumschränkte Herrschaft über den Körper“ - den Körper der Plastik ebenso wie die genaue Kenntnis der menschlichen Anatomie. (RV 159) Für Künstler und Werk werden ähnliche sprachliche Mittel verwendet. So heißt es etwa zuvor über Rodins künstlerische Entwicklung in ihren Anfängen:

Auch Rodin vermaß sich nicht, Bäume machen zu wollen. Er fing mit dem Keim an, unter der Erde gleichsam. Und dieser Keim wuchs nach unten, senkte Wurzel um Wurzel abwärts, verankerte sich, ehe er anfang, einen kleinen Trieb nach oben zu tun. (RV 147-148)

15 Das bei Rilke *Der Mann der ersten Zeiten* genannte Werk scheint heute in den meisten Monographien unter dem Titel *Das eherne Zeitalter* auf; der französische Originaltitel *L'Âge d'airain* bedeutet wörtlich übersetzt „Bronzezeit“. Die Skulptur entstand unmittelbar nach Rodins erster Italienreise nach Florenz unter dem Einfluss der Plastiken Michelangelos 1876 in Paris und wurde wenige Jahre später vom französischen Staat als erstes großes Werk Rodins erworben, während Rodin sich der Unterstellung stellen musste, die Plastik direkt vom Körper abgeformt zu haben, was er glaubhaft widerlegen konnte. Vgl. auch Mattiussi S. 19-21.



*Abb. 2: Auguste Rodin: Das eiserne Zeitalter.
Bronze 1877.*

In der Beschreibung des *Mannes der ersten Zeiten* hingegen finden wir die Skulptur auf folgende Art und Weise geschildert:

Das war die Silhouette eines Baumes, der die Märzstürme noch vor sich hat und bange ist, weil die Frucht und Fülle seines Sommers nicht mehr in den Wurzeln wohnt, sondern schon, langsam steigend, im Stamme steht, um den die großen Winde jagen werden. (RV 160)

Diese ebenso naturverbundenen wie mit phallischer Sexualität aufgeladenen Bilder bezeichnen gleichermaßen die Arbeitsweise wie das Werk selbst, in dem die jeweilige Lebens- und Schaffensphase des Künstlers sichtbar wird. Diese Skulptur ist es auch, anhand derer Rilke den von ihm häufig gebrauchten Begriff der „Gebärde“ herausarbeitet und mit neuen Bedeutungen versieht. Erneut wird das Bild des Wassers verwendet: „Jene Gebärde, die wuchs und sich allmählich zu solcher Größe und Gewalt entwickelte, hier entsprang sie wie eine Quelle, welche leise an diesem Leibe niederrann.“ (RV 160) In der Dramaturgie des Textes lässt Rilke den angedeuteten Schritt des *Mannes der ersten Zeiten* die Überleitung zur Beschreibung des späteren Werkes bilden – der Bildhauer durchschreitet sein Werk, und auch seine Figuren durchwandern quasi die Monographie. Wörter der Bewegung kennzeichnen in der Folge den Text, etwa mit der Beschreibung des *Johannes* „mit den redenden, erregten Armen, mit dem großen Gehen dessen, der einen Anderen hinter sich kommen fühlt“ oder der *Bürger von Calais*, „die ihren schweren Gang beginnen“ (RV 161). In der Darstellung der *Eva* aus dem *Höllentor* finden sich Kennzeichen eines durchaus konventionellen Frauenbildes (eventuell nur dadurch gebrochen, dass Rilke selbst die Metapher des „Mädchens“ für den Schriftsteller und auch für sich selbst verwendet).¹⁶ Vor allem an die *Sonette an Orpheus*, aber

¹⁶ So etwa in der brieflich und literarisch dokumentierten Auseinandersetzung mit Paula Becker und Clara Westhoff sowie in mehreren Passagen im Briefwechsel mit Lou Andreas-Salome vor der Veröffentlichung der *Neuen Gedichte*. Zum Motiv des Mädchens in den Worpssweder Notizen vgl. Friedrich Daugelat: Rainer Maria Rilke und das Ehepaar Modersohn. Frankfurt am Main 2005, S. 53-56.

auch an einzelne Passagen in den *Neuen Gedichten*, etwa *Orpheus. Eurydike. Hermes* erinnert das „Lauschen über dem eigenen Leibe“ (RV 161), der „Schwerkraft der Zukunft“, die Eva aus der Zerstreutheit in die konzentrierte Schwere der Mutterschaft zieht.¹⁷ Der Gehörsinn markiert auch in Folge die Introspektion, das „angestrengte Horchen in die innere Tiefe“ und das Paradoxon des körperlichen „Sich-nach-innen-Biegen“ (ebd.), das Rilke für die Akte Rodins festmacht und das insbesondere in der fragmentarischen „Meditation ohne Arme“ deutlich wird. Gerade im Fragmentcharakter offenbart sich für Rilke die eigentliche Vollkommenheit des Kunstwerks, die Reduktion auf das Wesentliche: „Dem Künstler steht es zu, aus vielen Dingen eines zu machen und aus dem kleinsten Teil eines Dinges eine Welt.“ (RV 163-164)¹⁸ Die Ganzheit des Fragments entsteht aus der ihm vom Künstler gegebenen organischen Kraft. Aus diesem Fokus auf einzelne Teile des Körpers ergibt sich aber auch deren Zusammenhalt in Gruppierungen von Figuren, etwa im *Kuss*, wo von den Berührungspunkten „Wellen in die Körper hinein“ gehen. (RV 165)

Im Zuge dieser Bildbeschreibungen darf nicht vergessen werden, dass der Autor selbst den Blick und die Vorstellung des Lesers lenkt. Von der Berührung der beiden Körper im *Kuss* erweitert sich also die Erzählperspektive auf die ganze Skulpturengruppe „wie eine Sonne, die aufgeht, und sein Licht liegt überall.“ (RV 165) In Verbindung mit der Berührung ist es vor allem das Licht, das Rilke sprachlich einsetzt, um die Ausstrahlung des Kunstwerkes zu beschreiben: „Auch hier strahlt aller Glanz von der Berührung aus, von der Berührung der beiden

17 Zur Analogie von Mutterschaft und künstlerischem Schaffen bei Rilke und anderen zeigenössischen Kulturschaffenden siehe das spätere Kapitel zum *Requiem* für Paula Modersohn-Becker.

18 An dieser Stelle naheliegend wären intertextuelle Bezüge zu William Blakes *Auguries of Innocence* einerseits, konzeptuelle zu Rudolf Kassner, dessen Blake- und Baudelaire-Übersetzungen für die Moderne prägend waren, andererseits; im Rahmen dieser Arbeit kann dem jedoch nicht näher nachgegangen werden.

Körper und von der Berührung des Weibes mit sich selbst“ (RV 167) heißt es über Mann und Frau im *Ewigen Idol* - die Inszenierung, die Beleuchtung des Werkes erfolgt also in einer raffinierten Umkehrung des tatsächlichen Lichteinfalls aus sich selbst heraus.

Über das Herausarbeiten der Berührung leitet Rilke nun über zu Rodins Hauptwerk, dem *Höllentor*. Für ihn ist das monumentale Werk die Erforschung der „Bewegung von Flächen und ihrer Vereinigung“, aber auch die Berührung von Körpern. Fast wie ein sprachlicher Fremdkörper im Text nimmt sich Rilkes seltener Rückgriff auf die Naturwissenschaften auf, wenn er schreibt: „Je mehr Berührungspunkte zwei Körper einander boten, [...] gleich chemischen Stoffen von großer Verwandtschaft, desto fester und organischer hielt das neue Ganze, das sie bildeten, zusammen.“ (RV 167) In der dicht aneinandergereihten Enumeratio mythologischer Figuren aus der *Göttlichen Komödie* reproduziert Rilke sprachlich die überladenen Darstellungen im Relief. Deren Wirkung auf den Betrachter lässt er jedoch, wie sich zeigen wird, in einer Erweiterung des Raumes resultieren. In der Abbildung von Sexualität und Körperlichkeit, in der „die Gesichter verlöscht waren und die Leiber galten“ (RV 168) ist Rodin selbst derjenige, der als Kunstschafter mit „weißglühenden Sinnen“ (ebd.) den Text Dantes in Rilkes Sprachgebrauch ebenso durchwandert wie der Erzähler – und mit ihm der Leser – zuvor Rodins „Skulpturlandschaften“. Die Darstellung des *Inferno* ist die Darstellung von Sexualität und dem Verhältnis der Geschlechter zu einander – auf eine Art und Weise, die weit über die Vorlage hinaus geht. Rilke beschreibt Rodins pluralistischen und offenen Zugang als räumliche Weite; der unverstellte Zugang zur Sexualität macht den Wechsel von der Pornographie zu allgemein menschlichen Paradigmata aus: Aus der Darstellung der „Begierde zwischen Mann und Weib“ wird bei Rilke das „Begehren von Mensch zu Mensch“ (RV 169). Diese Konfiguration ergibt im Sinn

des Autors eine neue, gleichberechtigte Rolle der Frau: „Sie ist sehnsüchtig und wach wie der Mann, und es ist, als hätten sie sich zusammengetan, um beide nach ihrer Seele zu suchen.“ (ebd.) Sexualität bedeutet nichts anderes als Leben und wird nicht moralisch bewertet.¹⁹ Rilkes Beschreibung des *Höllentors* könnte ebenso für die Gedichtzyklen Baudelaires gelten:

In allen Lastern, in allen Lüsten wider die Natur, in allen diesen verzweifelten und verlorenen Versuchen, dem Dasein einen unendlichen Sinn zu finden, ist etwas von jener Sehnsucht, die den großen Dichter macht. Hier hungert die Menschheit über sich hinaus. Hier strecken sich Hände aus nach der Ewigkeit. Hier öffnen sich Augen, schauen den Tod und fürchten ihn nicht [...] Die Körper, an denen jede Stelle Wille war, die Munde, die die Form von Schreien hatten, welche aus den Tiefen der Erde zu steigen schienen. (RV 169-170)

Rodins Verdienst ist es, die Einflüsse vergangener Epochen mit den Herausforderungen seiner Zeit zu verbinden. Rilke beschreibt die fragmentierte Bewegung des modernen Menschen, die Rodin mit dem „Tumel der alten Tänze“ (RV 170) zu „neuen Gebärden“ verschmolzen hat, als „ungeduldig, nervös, rasch und hastig.“ Reizüberflutung und Technisierung bewirken eine fast filmartige Abfolge einzelner Momentaufnahmen des vereinzelter Individuums, und auch hier ist die Verbindung der Themen des italienischen Mittelalters mit den zeitgenössischen Problematiken der modernen technisierten und industrialisierten Gesellschaft durchgeführt. Ähnliches gilt für Einflüsse aus der bildenden Kunst der Antike, deren Querverbindungen diesmal fast wortwörtlich zu Rilkes eigenen literarischen Texten führen:

Es giebt in Rodins Atelier den Abguß eines kaum handgroßen Panthers griechischer Arbeit. [...] [W]enn man unter seinem Leibe durch von vorn in den Raum blickt, der von den vier geschmeidigen

19 Dass Rilkes und Rodins Meinungen zum Frauenbild in realiter allerdings weit voneinander entfernt waren, wird nicht nur in der Sekundärliteratur immer wieder erwähnt, sondern geht auch aus Rilkes Briefwechsel, vor allem aus der Korrespondenz mit Clara Rilke, mehrfach hervor: „Zwar meint er [Rodin, Anm.] auch, daß [...] jedes Ding das Geschlechtliche übersteigt und in seiner sinnlichsten Fülle ins Geistige überschlägt, mit dem man nur noch in Gott beisammen liegen kann. Aber die Frau bleibt abseits für ihn und *unter* alledem.“ (RB 307)

Tatzen gebildet wird, kann man glauben, in die Tiefe eines indischen Felsentempels zu sehen... (RV 173)

In Rilkes Beschreibung der antiken Plastik aus der Sammlung Rodins eröffnet der Blick unter den Panther einen neuen, imaginären Raum, begrenzt von den Beinen des Tieres. Als „geschmeidig“ wird der Skulptur Leben eingehaucht. Die Säulen des „indischen Felsentempels“ verweisen wiederum in Verbindung mit dem Material der Plastik auf die architektonischen Eckpunkte, damit aber auch auf die Grenzen der solcherart geschaffenen Vorstellungswelt.

Im krassen Gegensatz zu der belebten Statue, welche die Phantasie anregt, steht der *Panther* aus den *Neuen Gedichten*. Hier ist es der Blick der Statue, welcher die Umgebung aufzunehmen nicht mehr imstande ist. Auch der Radius der Welt des Panthers ist architektonisch beschränkt durch die Stäbe des Käfigs. Mehr noch: Das Gitter als „Blickfang“ ist zur Welt des Panthers geworden, außerhalb dessen nichts mehr existiert. Der Blick nach außen ist obsolet geworden; und lässt es der Körper einmal zu, dass ein Bild von außen ins Auge „hineinfällt“, verebbt dieser Eindruck im Herzen des Panthers. Zuvor jedoch geht das Bild „durch der Glieder angespannte Stille“: Während der Bildhauer die Bewegung des Tieres in Stein bannt, erstarrt der gefangene Panther im Tiergarten seinerseits zur Statue. Die Diktion des Gedichtes und des Aufsatzes sind einander auffallend ähnlich. Als „stillen Raum“ (RV 172) etwa beschreibt Rilke den Platz des *Denkers* im *Höllentor*. Auch hier findet sich die Begrenzung im Rahmen des Tores, welche ihr antonymisches Gegenstück in den Torflügeln findet; ebenso finden wir den Begriff der Stille als akustische Metapher für Raum, Fläche und die imaginäre Bewegung der Plastik.

Im Rahmen ist von beiden Seiten ein Aufsteigen, ein Sich-empor-Ziehen und Hoch-Heben, in den Flügeln des Tores ein Fallen, Gleiten und Stürzen die herrschende Bewegung. Die Flügel treten ein wenig zurück, und ihr oberer Rand ist von dem vorspringenden Rahmen

des Querrahmens noch durch eine ziemlich große Fläche getrennt. Vor diese, in den still geschlossenen Raum, ist die Gestalt des Denkers gesetzt, des Mannes, der die ganze Größe und alle Schrecken dieses Schauspieles sieht, weil er es denkt. Er sitzt versunken und stumm, schwer von Bildern und Gedanken, und alle seine Kraft (die die Kraft eines Handelnden ist) denkt. Sein ganzer Leib ist Schädel geworden und alles Blut in seinen Adern Gehirn.
(RV 172-173)

Rilke verdeutlicht hier den Kontrast zwischen der Begrenzung des Flügels durch den Rahmen durch die unterschiedlichen Bewegungsmuster. Der Abschnitt über das *Höllentor* schließt nach einer Beschreibung weiterer Figuren mit dem Satz: „Der Denker aber muß sie in sich tragen.“ (RV 173) Der Denker wird von Rilke zur dominanten Figur des Tores gemacht; die Hände der Statue stützen den Sitz der Einbildungskraft, den schwer gewordenen Schädel mit den geschlossenen Augen.

Im Gegensatz dazu steht die Beschreibung der künstlerischen Tätigkeit des Bildhauers:

Er vollendete etwas, was im Werden hülflos war; er deckte die Zusammenhänge auf, wie der Abend eines Nebeltages die Berge aufdeckt, die in großen Wellen sich fortpflanzen in der Ferne.
(RV 181)

In dieser Textpassage beschreibt Rilke in bekannter Manier den Arbeitsstil Rodins im Vergleich mit Witterung, Tageszeiten und Landschaft, seine Herangehensweise an die Natur gleichermaßen wie den Akt des Malens oder der Bildhauerei selbst. Der Autor arbeitet mit zwei verschiedenen Perspektiven. Einerseits finden sich in der Beschreibung der Gebirgslandschaft starke Anklänge an die Romantik: „Vorbereitet bereits durch die Geschichte des Blicks in der Renaissance legt sich bei Caspar David Friedrich der panoramatische Blick des Beschauens vom erhöhtem Standpunkt über die Landschaft und zeigt diese selbst als Sehobjekt.“²⁰ Erzähler und Leser nehmen notabene den Blickwinkel des romantischen Malers ein. Wie wird jedoch Rodin, der Künstler selbst, textuell und perspektivisch verankert? Im rhetorischen Vergleich erscheint dieser als Tageszeit, durch die es erst möglich

20 Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. München 2001, S. 272.

wird, die Landschaft zu sehen. Rodin ist also in diesem Fall nicht nur derjenige, der beobachtet und darstellt, sondern auch derjenige, der dem Zuschauer neue Blickwinkel ermöglicht und den romantischen Horizont bereits überschritten hat. In diesem Sinn steht dieser Textausschnitt etwa aus der Mitte des Aufsatzes als repräsentativ für die Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem Bildhauer, für die Verankerung der Poetik Rilkes im ästhetischen Diskurs der Moderne.

Die Begegnung mit Rodin, vermittelt u.a. durch Rilkes Ehefrau Clara Westhoff, ihrerseits als Bildhauerin 1899 eine der vielen Mitarbeiterinnen in Rodins Werkstatt, markiert einen Wendepunkt in Rilkes dichterischem Schaffen sowie in seiner poetologischen Konzeption.²¹ „Als „Sachlichkeit“ wird das den Produktionshergang begleitende allmähliche „Vergessen und Verwandeln der stofflichen Anregung“ bezeichnet, ihre Umsetzung in die Sprache des künstlerischen Materials – bei Rodin also in die Sprache der modellierenden Hände – und damit das Zurückdrängen von begrifflich-rational bestimmten Wahrnehmungsschemata. Dieser Fokus auf die Körperlichkeit des Kunstschaffens ebenso wie auf die Körperlichkeit der Wahrnehmung ist nicht nur typisch für Rilke, sondern geht auch konform mit damaligen erkenntnistheoretischen Strömungen. Als prägende Theoretiker, deren Thesen interessante Schlaglichter auf Rilkes Werk werfen können bzw. die ihn direkt beeinflusst haben, sind hier vor allem der Soziologe Georg Simmel sowie der Physiker und Philosoph Ernst Mach zu nennen, auf deren Werk im folgenden Kapitel eingegangen werden soll.

21 Vgl. hierzu Antje Büssen: Kontakte und Kontexte – Bildende Kunst. In: Manfred Engel (Hg): Rilke-Handbuch. Stuttgart 2004, S. 130-150, hier S. 140.

2.2. Das Wahrnehmende Subjekt um 1900 – Blick und Perspektive

2.2.1. Selbstporträt ohne Kopf – Ernst Mach

Prägend für das kulturelle Leben der Moderne war nicht zuletzt Ernst Machs Erkenntnisphilosophie. Während ein direkter Bezug zu Rilke nicht nachgewiesen wurde,²² sind die Übernahmen in die Werke namhafter Schriftsteller wie Hofmannsthal oder Musil so deutlich, dass seine Theorien als paradigmatisch auch für die Literatur und das Geistesleben der Moderne gelten und nicht zuletzt auf Rilkes Rodin-Monographie, aber auch auf die *Neuen Gedichte* interessante Blickwinkel eröffnen.

Mach, der primär als Naturwissenschaftler bekannt wurde, kann auch auf ein bemerkenswertes philosophisches Werk verweisen; vielfach sind die Grenzen zwischen Physik, Psychologie, Kunst und Kultur auch fließend. 1887 veröffentlicht und in der zweiten Auflage 1900 zu Berühmtheit gelangte seine *Analyse der Empfindungen*,²³ welche in seiner Kritik am Positivismus eines der Grundlagenwerke für die beginnende Phänomenologie werden sollte. Die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt wird bei Ernst Mach überwunden; ebenso wird die Vorstellung eines einheitlichen und konstanten Subjektes verabschiedet:

Man betone nicht die Einheit des Bewusstseins. Da der scheinbare Gegensatz der wirklichen und der erfundenen Welt nur in der Betrachtungsweise liegt, eine eigentliche Kluft aber nicht existiert, so ist ein mannigfaltiger zusammenhängender Inhalt des Bewusstseins um nichts schwerer zu verstehen als der mannigfaltige Zusammenhang der Welt.²⁴

22 Vgl. hierzu auch Ina Ritter: Epiphanie des Augenblicks. Frankfurt am Main 2010, S. 54-55 oder Jeremy Adler: Vom Raum zum Weltinnenraum. In: Adrian Stevens (Hg): Rilke und die Moderne, München 2000, S. 109-134, hier S. 127-129.

23 Vgl. hierzu Andreas Berlanga: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Frankfurt am Main 1994.

24 Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt 1991 (Nachdruck der neunten Auflage, Jena 1922), S. 19. Texte aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter EM zitiert und im Fließtext in Klammern nachgestellt.

Bemerkenswert ist, dass im naturwissenschaftlichen Bezug Machs die Empfindungen im Körper lokalisiert werden, die Psyche also zum Nervenbündel und damit Teil des Körpers wird. Aus diesem Bündel von Empfindungen setzt sich die menschliche Persönlichkeit zusammen und manifestiert sich im persönlichen Gedächtnis einerseits und im artikulierten Sprechen andererseits:

Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten usw. sind in mannigfaltiger Weise miteinander verknüpft, und an dieselben Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Aus diesem Gewebe tritt das relativ Festere und Beständigere hervor, es prägt sich dem Gedächtnisse ein und drückt sich in der Sprache aus. (EM 1)

Das solcherart entstandene Wesen verfügt jedoch hauptsächlich über Wandelbarkeit als konstante Eigenschaft. Absolute Beständigkeit ist unmöglich:

Als relativ beständig zeigt sich ferner der an einen besonderen Körper (den Leib) gebundene Komplexe von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen, welcher als Ich bezeichnet wird. [...] Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der Continuität, in der langsamen Änderung. (ebd.)

In Ernst Machs erstem Kapitel der *Analyse der Empfindungen* findet sich ein ungewöhnliches Selbstporträt mit folgender Anmerkung:

[...]Beobachte ich ein Element A im Gesichtsfelde, und untersuche dessen Zusammenhang mit einem anderen Element B desselben Feldes, so komme ich aus dem Gebiet der Physik in jenes der Physiologie oder Psychologie, wenn B, um den treffenden Ausdruck anzuwenden, [...] die Haut passiert. Ähnliche Überlegungen wie für das Gesichtsfeld lassen sich für das Tastfeld und die Wahrnehmungsfelder der übrigen Sinne anstellen. (EM 15-16)

Bemerkenswert ist hier also einerseits das als relationaler Raum gesehene Umfeld, andererseits die enge Verbindung von Körper und Seele, von „Physiologie oder Psychologie“, die bei Mach nahezu identisch werden. Auch bei Rilke und seinen literarischen Vorbildern wird, wie zu zeigen sein wird, der Körper als solcher in der Beschreibung der sinnlichen Wahrnehmung eine Rolle spielen.

Interessant auch, dass die zeichnende Hand mit ins Bild aufgenommen wurde; zu sehen ist also eigentlich nicht nur der im Bett liegende Zeichner, sondern das Papier des Zeichners, der sich im Bett liegend zeichnet; der Akt der Darstellung ist somit in selbige aufgenommen.



Abb. 3: Ernst Mach: Figur I (Selbstporträt) aus der Analyse der Empfindungen

2.2.2. Die „sinnlich-formalen Elemente der Raumgestaltung“ - Georg Simmel

Im Gegensatz zu Ernst Mach liegt Rilkes Beschäftigung mit Simmels Werk in direktem Kontakt begründet. Die beiden lernten sich bereits in den späten 1890er Jahren im Umfeld von Stefan George kennen; 1899-1900 besuchte Rilke Lehrveranstaltungen von Georg Simmel an der Berliner Universität. Rilkes Briefwechsel von 1905 dokumentiert ein Gespräch mit Simmel über Auguste Rodin sowie den erneuten Besuch seiner Kollegien. Der 1902 erschienene Aufsatz Simmels, *Rodin und die Geistesrichtung der Gegenwart*, zählte zu Rilkes Unterlagen für seine im selben Jahr entstandene Monographie. In diesem Aufsatz entwickelt Simmel erstmals die Kategorie eines „individuellen Gesetzes“ als zentrales Moment des Kunstschaffens.²⁵ Die einzelnen zentralen Punkte des Aufsatzes seien hier kurz dargestellt.

Für Simmel schließt „[d]ie Geschichte der Plastik [...] mit Michelangelo.“ (SR 92)²⁶ Was folgt, ist entweder ein der Idealisierung und Glättung der Wirklichkeit verpflichteter Konventionalismus, der sich über Jahrhunderte auf die Antike und die Renaissance beruft, oder aber der im 19. Jahrhundert aufkommende Naturalismus, der sich in der Negation wiederum auf ebendiese Konventionen beruft, dessen Konsequenzen die zufällige und anarchisch-willkürliche Abbildung von Gegenständen ist: „Naturalismus und Konventionalismus sind nur die künstlerischen Reflexe der beiden Vergewaltigungen des neunzehnten Jahrhunderts: Natur und Geschichte.“ (SR 95) Der Naturalismus fesselt das Dargestellte an die „bloße Gegebenheit“,

²⁵ Vgl. hierzu auch: Ulrike Faath: Rainer Maria Rilke und Georg Simmel. Wechselwirkungen zwischen Philosophie und Literatur. In: Berlin, Wien. Stationen der Moderne. Blätter der Rilke-Gesellschaft 23, Stuttgart 2000, S. 53-64.

²⁶ Georg Simmel: Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart. In: Rüdiger Kramme e.a. (Hgg.): Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band I. Frankfurt am Main: 1995, S. 92-100, im Folgenden im Fließtext SR.

der Konventionalismus an das „gesellschaftlich Anerkannte.“ (ebd.) Speziell bezüglich der Bildhauerei bemerkt er – man beachte die Wortwahl im Vergleich zu Rilke: „Die Beseelung des Steines erfordert offenbar einen viel größeren Aufwand von Seele“ als andere Materialien oder Medien. An relevanten interdisziplinären Einflüssen erwähnt Simmel den Persönlichkeitsbegriff der Neuzeit, die christliche Trennung von Natur und Geist, das mechanistische Weltbild der Physik. Kants Philosophie enthält für ihn einen „ungeheuren Machtanspruch“, indem er „die Welt [...] als eine bloße Vorstellung im menschlichen Bewusstsein erkannte“ (SR 96). Kants Philosophie bleibt aber in der Allgemeinheit dem Subjekt die Einzelteile seiner Auseinandersetzung mit der Welt schuldig. Der Weg der Seele zu sich selbst soll von moderner Technik und von politischen Strömungen wie dem Sozialismus erleichtert werden, was jedoch nur bedingt erfolgreich ist. „Die Enttäuschungen und Rückschläge, die die Seele auf den Wegen der Technik, der Wissenschaft, der Gesellschaftsverfassung zu jenem Ziele unvermeidlich erfährt, haben die Sehnsucht nach der Kunst bis ins Unermessliche gesteigert“ (SR 96-97). Der Sinn der Kunst besteht darin, den „inneren Bewegungen der Seele“ das „Sein der Dinge“ entsprechen zu lassen. Darin jedoch scheitert die idealisierende Darstellung des Konventionalismus.

Das Entsprechen von Kunstwerk, Material und „Seele“ ist erst wieder bei Rodin gegeben, der die Gegenströmungen von Naturalismus und Konventionalismus vereint:

[...]die restlose Beseelung des Steines und der Bronze, hier scheint ein Innenleben des Steines an seiner Oberfläche zu vibrieren, sie widerstandslos nach sich gestaltet zu haben, wie man wohl sagt, dass die Seele sich ihren Leib baut. (SR 97)²⁷

Simmel zufolge ist es also die Seele, die dem zu bearbeitenden Material „Schmiegsamkeit [...] abgewinnt“; in Kombination mit

²⁷ Insbesondere hier werden sprachliche Entsprechungen zu Rilkes Texten deutlich, vgl. vor allem die Ausführungen zu Rilkes Begriff der „Oberfläche“ in Kapitel 2.3.

einem „selbständigen Reiz der Form“ gerät dies zu einem Kunstwerk von allgemeiner Gültigkeit und Bedeutung. Auf der einen Seite stehen also die „sinnlich-formalen Eigenschaften der Raumgestaltung, des Umrisses der Farbe“, welche ihren eigenen Gesetzen folgen. Auf der anderen Seite findet sich das unsichtbare Seelenleben. Die Kombination beider bewirkt die Überwindung der Zusammenhanglosigkeit der „Elemente des Lebens“ durch die Kunst (SR 97-98).

Worin bestehen in dieser Hinsicht die Verdienste der modernen Kunst? Simmel meint, dass der Künstler die getrennten, spezialisierten Elemente des industrialisierten Lebens im Kunstwerk zunächst in ihrer Vereinzelung deutlich macht, im Anschluss daran diese Elemente aber wieder zusammenführt. Weiters nennt Simmel aber auch die starken Einflüsse außereuropäischer Kunst, insbesondere Japans. Rodin wiederum ist derjenige, welcher sowohl die Formkunst als auch die Beseelung der Form zur Perfektion bringt. Im Gegensatz dazu spiegelt die Kunst der Alten Meister noch die ungetrennte Einheit der Vielfalt der „modernen Reize“ (SR 99) wider. Doch ein Leugnen der Vereinzelung und Individualisierung ist in der Moderne nicht mehr möglich und käme einer künstlerischen und kulturphilosophischen Regression gleich.

Dieser Punkt gilt auch bezüglich des fragmentarischen Charakters zahlreicher Werke Rodins. Simmel zufolge ist es bezeichnend für die Jahrhundertwende, dass „uns gegenüber einer immer wachsenden Zahl von Werthen Anregung und Andeutung mehr sind als die deutliche Erfüllung, die unserer Phantasie nichts zu ergänzen übrig lässt.“ (SR 109) Je weniger vorgegeben ist, desto mehr regt dies die Phantasie des Betrachters an, desto mehr wird das Anschauen und das sich Vorstellen zu einem bewussten und kreativen Akt. Weiters verdeutlicht die fragmentarische Plastik das Spannungsverhältnis zwischen Material und Form: „[D]ie fertige Figur würde ohne diesen schweren Erdenrest, der ihr als

Hintergrund geblieben ist, nicht die gleiche Geistigkeit und Freiheit aufbringen.“ (SR 100) Durch die Anregung des Fragments, durch das Unvollendete im Sinne der Negation von Perfektion und Klassizismus, wird der Betrachter selbst zum Schöpfer, zum Befreier der Gestalt aus dem Stein im imaginären Vervollständigen der Skulptur. Dadurch wiederum ergibt sich eine größere persönliche Nähe zum Kunstwerk. Abschließend vergleicht Simmel noch einmal Renaissance und Fin-de-siecle, Michelangelo und Rodin:

Es ist nichts bezeichnender, als dass dieses Steckenbleiben der Figur im Steine, das bei Michelangelo durch Verhauen oder Hinderungen entstand, bei Rodin bewusstes Kunstmittel geworden ist. Dort wirkt es [...] das lastende Schicksal verstärkend [...], bei Rodin [...] darf sich in unsere Bewunderung nicht der Werth oder Unwerth mischen, den uns dieser Stil selbst zu verdienen scheint. (SR 100)

2.2.3. „Warum braucht man zum Gehen einen Kopf?“ – Auguste Rodin

Viele der bereits bei Simmel beschriebenen Positionen lassen sich allerdings auch in Selbstaussagen Rodins finden – etwa die Absage an die Idealisierung der Klassik:

Hässlich ist in der Kunst das, was falsch und künstlich ist, was anstatt ausdrucksvoll zu sein, einnehmend oder schön sein möchte, was gekünstelt und gesucht ist, was ohne Grund lächelt, ohne Ursache sich aufdrängt und sich spreizt, alles was ohne Seele und Wahrheit ist, was sich nur mit Schönheit und Anmut brüstet, alles was lügt.²⁸

Von Rilke wie von zahlreichen anderen Biographen und Kommentatoren wird auch die Selbstbezeichnung Rodins als Handwerker und einfacher Mann wiederholt aufgegriffen:

Ich bin ein Arbeiter, der an den niedrigsten Verrichtungen Gefallen findet. Die derben Hände, die diesen Block bearbeiten, rühren auch den Gips an. Aus meiner Lehrzeit habe ich die Angewohnheiten eines Maurers behalten. Ich bin wie die Künstler der Renaissance: Sie waren Handwerker und keine vornehmen Herren.²⁹

²⁸ Auguste Rodin an Paul Gsell, zitiert nach Veronique Mattiussi: Camille Claudel. In: Raphaël Masson (Hg.): Rodin. Paris 2004, S. 53-85, hier S. 83.
²⁹ August Rodin in La Meuse, 1. Februar 1911, zitiert ebd., S. 131.

Ein weiterer verbreiteter Mythos ist derjenige des einsam schaffenden Genies im Sinn der Romantik, der sich – ebenfalls von Rilke angefangen bis zu heutigen Biographen – hartnäckig hält. Einige um Differenzierung bemühte Kunsthistoriker führen dagegen einerseits die Betriebsamkeit in den Werkstätten – Mitarbeiter, Schüler und Schülerinnen, Modelle, Sammler und Käufer – ins Treffen und weisen andererseits auf das streckenweise durchaus exzessive Privat- und Liebesleben des Bildhauers hin.³⁰ Auch die von Rodin selbst inszenierte schöpferische „Handarbeit“, die etwa in Skulpturen wie der *Hand Gottes* zu tragen kommt, kann einer genaueren Betrachtung in dieser Form nicht stand halten:

Insgesamt beschäftigte Rodin rund zwanzig Bronzegießer [...]. In seinem Atelier umgab sich der Unternehmer Rodin mit sogenannten Praktikanten, die sich beim Bearbeiten des Marmors an seine detaillierten Vorgaben zu halten hatten. [...] Der Marmorblock wurde zunächst von einem Steinmetz grob zubehauen und anschließend vom Praktikanten nach dem Modell bearbeitet.³¹

Dies führt jedenfalls zu einem weiteren wichtigen Bezugspunkt für Rilkes Texte, in denen dem menschlichen Körper eine grundlegende Bedeutung zukommt, nämlich Rodins Bezugnahme auf das menschliche Modell: „Der Anblick der menschlichen Formen nährt mich und erbaut mich. Ich hege eine unendliche Bewunderung für den nackten Körper.“³² Auch dieser Aspekt des Rodinschen Werkes wird in Rilkes Monographie Beachtung finden.

Bezüglich Fragmentarizität ebenso wie zu der Bezugnahme auf die Antike ist von Rodin selbst einiges überliefert. Zum einen sind zahlreiche der von ihm gesammelten Artefakte Bruchstücke

30 Man liest etwa in im Vorwort der 2004 erschienenen Monographie des Musée Rodin: „Sein Künstlerdasein war das eines Einsiedlers. [...] Der Einzelgänger Rodin nahm vollkommen unbemerkt mit seiner Methode der Fragmentierung und des erneuten Zusammenfügens in gewisser Weise den Kubismus vorweg.“ (Masson 2004, S. 5) Die unterschiedlichen Autoren des Bandes zeichnen ein differenzierteres Bild, ebenso neuere germanistische Abhandlungen wie die Dissertation von Michaela Kopp zum Verhältnis der Werke Rilkes und Rodins (Michaela Kopp: Rilke und Rodin. Frankfurt am Main 1999).

31 Veronique Matiussi: Im Atelier des Bildhauers. In: Masson 2004, S. 138-139.

32 Auguste Rodin in Dujardin-Beaumetz, 1919, ebd. S. 134.

aus vergangenen Epochen von der Ur- und Frühgeschichte bis zur Antike:

Jetzt habe ich eine Sammlung verstümmelter Gottheiten angelegt, von denen einige zu Trümmern zerfallen sind – wahrhaftige Meisterwerke. [...] sie lehren mich die Sprache von vor zwei- oder dreitausend Jahren [...] all diese Trümmer sind keineswegs tot, sondern lebendig, und ich hauche ihnen noch mehr Leben ein, vor meinem geistigen Auge werden sie wieder vollkommen.³³

Dieser Brief Rodins vom Herbst 1905 deckt sich von der Konzeption her mit Simmels Zugang, der diesen allerdings nicht auf den Künstler, sondern auf den Rezipienten anwendet. Wie stark Rilke das Konzept des Fragmentarischen beschäftigt hat, zeigt sich nicht zuletzt auch in unveröffentlichten Entwürfen aus dem Umfeld der Monographie.

Auch die Inspirationsquelle der italienischen Renaissance in Literatur und bildender Kunst findet sich dokumentiert in Rodins Briefwechsel und Schriften. Rodin reist zwischen 1876 und 1915 etwa fünfzehn Mal nach Italien; unter anderem besucht er Rom und Florenz. „Michelangelo, dessentwegen ich nach Italien gekommen war, hat mir wertvolle Erkenntnisse vermittelt, und ich habe ihn geistig in einigen meiner Werke kopiert, bevor ich ihn verstanden habe.“³⁴ So Auguste Rodin an Antoine Bourdelle im Jahr 1907. Neben der intensiven und wiederholten Beschäftigung mit Michelangelo und der italienischen Renaissance steht die spätere Auseinandersetzung mit dem italienischen Barock – eine weitere Schnittstelle mit der Moderne ergibt sich hier in der barocken Allegorie, den vereinten Gegensätzen von Tod und Leben, die in engem Zusammenhang mit den Fragmenten der Antike und der Renaissance zu sehen ist.

33 Auguste Rodin an Helene von Nostitz, 10.10.1905, ebd. S. 124.

34 Auguste Rodin an Antoine Bourdelle, 18.07.1907, ebd. S. 151.

2.2.4. Walter Benjamin: Allegorie und Fragment

Die allegorische Verknüpfung zweier gegensätzlicher Topoi in einem Bild ist typisch für den Barock, allerdings auch schon für Renaissance und Mittelalter bedingt gültig. Walter Benjamins Allegoriebegriff, herausgearbeitet im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, orientiert sich zwar am Barock, ist aber in weiterer Folge auch auf Renaissance und Moderne anwendbar, da die Barockallegorie lediglich als Beispiel für Benjamins erkenntnis- und sprachphilosophische Überlegungen dient.³⁵ Benjamin beschreibt die Allegorie als eine „Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeiten eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten lässt.“³⁶ Dieses Konzept wirft ein anderes Licht auf die Bedeutung des Fragmentarischen, als es bis jetzt bei Simmel oder in Rodins Briefen der Fall war:

Weil aus den Trümmern großer Bauten die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller spricht als aus geringeren noch so wohl erhaltenen, hat das deutsche Trauerspiel des Barock den Anspruch auf Deutung. Im Geiste der Allegorie ist es als Trümmer, als Bruchstück konzipiert von Anfang an. Wenn andere herrlich wie am ersten Tag erstrahlen, hält diese Form das Bild des Schönen an dem letzten fest. (ebd.)

Enthalten im allegorischen Fragment ist bei Benjamin in jedem Fall einerseits ein allgemeiner historischer Bezug, aber auch der Verweis auf die persönliche Biographie jedes einzelnen Menschen in ihrem zyklischen Entstehungs- und Verfallsprozess:

Die Geschichte in allem, was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. Und so wahr alle 'symbolische' Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen

35 So etwa in Ralph Köhnen: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cezanne*. Bielefeld 1995 und Susanne Gramatzki: *Zur lyrischen Subjektivität in den „Rime“ Michelangelo Buonarrotis*. Heidelberg 2004.

36 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main 1963, hier S. 268, im Folgenden im Fließtext BT.

fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallenen Figur als Rätselfrage sich aus. (BT 34)

Es ergeben sich Anknüpfungspunkte einerseits an die Fragmentarizität der Rodinschen Skulpturen (wie im übrigen – unter anderen Prämissen – der Skulpturen sowie der Lyrik Michelangelos), aber auch Ernst Machs Erkenntnistheorie, und zwar bezüglich der erkenntnistheoretischen Spaltung von Subjekt und Objekt, die auch Benjamin zu schließen versucht, allerdings auf sprachphilosophischer Ebene.

Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, lässt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesichterter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. (BT 32)

Diese Gedankengänge lassen sich einerseits in den die Vergänglichkeit thematisierenden *Neuen Gedichte* sowie für das *Requiem* fruchtbar machen. Vor allem im Rückgriff auf die Bildbeschreibungen der Stilleben wird Rilke die Doppeldeutigkeit von Leben und Vergänglichkeit in dieser Manier rhetorisch aufgreifen.

2.3. Rilkes Rodin-Vortrag

2.3.1. Oberfläche und Ding

1907 erscheint Rilkes zweiter Prosatext über Rodin, der Abdruck seines in unterschiedlichen europäischen Städten gehaltenen Vortrags. Die biographische Relevanz und die tatsächlichen Hintergründe sind für diese Arbeit weniger von Bedeutung³⁷ als die poetologischen Prämissen, die Rilke hier im Wechselspiel mit der

³⁷ Vgl. hierzu vor allem Rätus Luck (Hg.): Rainer Maria Rilke / Auguste Rodin: Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin. Frankfurt am Main 2001.

bildenden Kunst herausarbeitet. Das Jahr des Vortrages ist dasselbe wie die Publikation des ersten Bandes der *Neuen Gedichte* – mit offenkundigen Parallelen. Besonders prägnant und auffällig in dieser Hinsicht ist der Dingbegriff, den Rilke im ersten Teil des Vortrags erarbeitet. Wie bereits in den vorhergehenden Texten angelegt, ist eine synästhetische Wahrnehmung hier von besonderer Bedeutung.

Dinge.

Indem ich das ausspreche (hören Sie?) entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist. Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum, die große Beruhigung der zu nichts gedrängten Dinge.
(RV 208)

Rilke führt die Zuhörer in seiner Beschreibung zurück zum Verhältnis eines Kindes zu einem beliebigen Gegenstand. In der kindlichen Vorstellung und im Spiel kann dieser alles mögliche verkörpern. Von diesem Beispiel ausgehend wendet er sich einem literarisch-historischen Exkurs zu Gebrauchs- und Kunstgegenständen in den frühen menschlichen Gesellschaften zu:

Ein Ding, darin man das wiedererkannte was man liebte und das was man fürchtete und das Unbegreifliche in alledem. (RV 210)

Wichtig für dieses Erleben ist nicht nur die zuvor erwähnte Projektion der eigenen Phantasie in die Dinge, sondern auch die Fähigkeit, sich auf seine Umgebung einzulassen und banale Alltags-, aber auch Kunstgegenstände auf sich wirken, sich von ihnen berühren zu lassen. Dadurch erst entsteht Rilke zufolge jene Art Schönheit, die nur in der Begegnung mit dem sensiblen Betrachter zustande kommen kann. Rilke bezeichnet diese Art der Ästhetik, die sowohl über den Gegenstand, als auch über den Betrachter hinausgeht, als das „Andere“, dessen Kontrolle sich letzten Endes dem menschlichen Bewusstsein entziehen muss.

Über die Herstellung von Kunstgegenständen kommt Rilke zum Begriff der Oberfläche als Ort der Begegnung zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter. Mit der Reduktion des mit

Bedeutung und Prestige überladenen Kunstwerks auf einen konkreten Gegenstand wird dieses eher zum „Nüchternen“, zum „Handwerk“, wie Rilke es formuliert, und entfernt sich von den „großen anspruchsvollen und launenhaften Worten“ (RV 212), wie sie kulturelle Wertvorstellungen und deren Überdeterminiertheit mit sich bringen können. In Anlehnung an das künstlerische Sehen will Rilke auch den Alltag wahrgenommen wissen; will den emotionalen Gehalt unserer Alltagserfahrungen auf die konkrete Wahrnehmung reduzieren:³⁸

Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist, was wir wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? [...] Und wer alle Formen zu sehen und zu geben vermöchte, würde der uns nicht [...] alles Geistige geben? (RV 212)

Auf diese Art werden Gefühle und Gedanken körperlich greifbar, im Körper verortet, in der genauen Beobachtung und künstlerischen Reproduktion dieser Körper.³⁹ Häufig in den *Neuen Gedichten* aufzufinden ist das im Folgenden gebrauchte Vokabular zur Beschreibung der menschlichen Mimik, in denen Rilke abstrakte menschliche Regungen verankert und sichtbar macht. Wahrnehmung dieser Art ist für Rilke allerdings nicht auf Menschen beschränkt, sondern lässt sich auch auf Tiere, Pflanzen und Steine ausweiten, und auch und gerade hier finden sich starke intertextuelle Bezüge zu den Themen und rhetorischen Figuren der Lyrik.

In letzter Konsequenz ist ein Künstler also einer, der quasi mit den Händen denkt, der die „tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche“, den „Gedanken, [...] in dem man die

38 Von daher auch die phänomenologischen Deutungen Rilkes, zentral hier vor allem die Arbeiten von Käte Hamburger.

39 Diese Deutung kann durchaus auch Kunstwerke mit einschließen, die sich von einer möglichst genauen Abbildung der Wirklichkeit entfernen. Bei einer Führung durch das Modersohn-Becker-Haus in Bremen 2007 wurden die Besucher dazu angehalten, die Gesichtsausdrücke und die feinen mimischen Unterschiede der großflächigen, expressionistischen Bilder zu kopieren, die trotz – oder gerade wegen – der großen mimetischen Reduktion deutlich wahrnehmbar und vom Betrachter auch reproduzierbar sind.

ganze Welt denken“ kann, manuell ausarbeitet.

Neu im Vergleich mit der Monographie sind die genauen – und letzten Endes für Rilkes eigenes Werk bezeichnenden – Ausführungen zu den Begriffen „Ding“ und „Oberfläche“;⁴⁰ die Beschreibungen der einzelnen Werke sind im Gegensatz zu den ausführlichen Beschreibungen der Monographie vielmehr mit Schlagwörtern versehene Auflistungen. Rilke wendet sich in dieser kurzen Evokation der einzelnen Skulpturen direkt an die Zuschauer, um mit ihnen – bzw. mit dem Leser – eine Art imaginäre Ausstellung zusammenzustellen:

Aber mir ist, als sähe ich Eines und noch Eines in Ihrer Erinnerung und als könnt ich sie dort herausheben, um sie mitten unter uns zu stellen [...] und: da werfen Ihre Augen, wie die Linsen einer *Laterna magica*, über mich fort, einen riesigen Balzac an die Wand [...]
(RV 213-214)

Dazu erläutert Michaela Kopp: „In dieser medientheoretisch inspirierten Passage [ergreift] das romantische Kino im Kopf das Auditorium, weil es in jedem Bild die Wahrheit seiner eigenen Gefühle entdeckt.“ (Kopp 121-122).

Richtungsweisend für Rilkes Spätwerk, allerdings auch als deutlichen Rückbezug auf den Vortragenden Rilke selbst lesbar ist der Verweis auf Orpheus, in dessen Figur sich die Vielzahl der menschlichen Konstanten bündeln kann: in der Abstraktion – oder aber im gesprochenen und gesungenen Wort (beides wird im Spätwerk für die *Sonette* bezeichnend werden). Die Figur des Künstlers und Schöpfers, dessen Werk sich verselbständigt und ihn überdauert, ist ein immer wiederkehrender Topos in Rilkes Werk. Vertraut von den Werken Rodins und Michelangelos her ist aber auch der Vergleich des schöpferischen Menschen mit dem schöpferischen Gott; Rilke ist es hier allerdings, der zusätzlich noch Parallelen zwischen dem Mythos um Orpheus und der Auferstehung Christi im Neuen Testament zieht:

40 Zum Begriff der Oberfläche in Rilkes Rodin-Texten vgl. auch Kopp S. 144-148 sowie Jana Schuster: *Umkehr der Räume. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*. Freiburg 2011, S. 141-144.

Und ich fühle schon, wie mir der Name im Munde zerfließt, wie das alles nurmehr der Dichter ist, derselbe Dichter, der Orpheus heißt, wenn sein Arm auf einem ungeheuern Umweg über alle Dinge zu den Saiten geht, [...] derselbe, der endlich stirbt, das steil aufgestellte Gesicht im Schatten seiner in der Welt weitersingenden Stimmen, und so stirbt, daß dieselbe kleine Gruppe manchmal auch Auferstehung heißt – . (RV 215)

Auf diesem „Umweg über alle Dinge“ erarbeitet der Dichter Rilke anhand intermedialer Übernahmen aus dem Bereich der bildenden Kunst seine neuartige Poetik des Konkreten.⁴¹

2.3.2. „Die Gewinnung des Lichtes“ – Oberfläche und Bewegung

Licht und Schatten wird leiser über ihnen wie über ganz frischen Früchten und bewegter, wie vom Morgenwind darüber hingeführt [...] Es wäre [...] keine Neuerung gewesen, Bewegung in die Plastik einzuführen. Neu ist die Art von Bewegung, zu der das Licht gezwungen wird durch die eigentümliche Beschaffenheit dieser Oberflächen, deren Gefälle so vielfach abgewandelt ist, daß es da langsam fließt und dort stürzt, bald seicht und bald tief erscheint, spiegelnd oder matt. Das Licht, das eines dieser Dinge berührt, ist nicht mehr irgendein Licht, es hat keine zufälligen Wendungen mehr; das Ding nimmt von ihm Besitz und gebraucht es wie sein eigenes. (RV 218)

Um die Oberfläche der Plastik genauer in Augenschein zu nehmen, gebraucht Rilke hier – ähnlich wie in der Monographie, jedoch im Vergleich zu dieser nicht mehr auf auf einzeln genannte Werke bezogen – explizit den Begriff des Lichtes.⁴² Rilke stellt Rodin damit in die Tradition der Antike und der Gotik, Epochen, in denen er ähnliche Herangehensweisen ausmacht. Auch hier ergibt sich ein enger Bezug zu den Neuen Gedichten, deren Themen sich häufig aus antiker Mythologie, aber auch aus der Architektur der

41 „Ein Paradoxon seines (Rilkes, Anm.) gleichsam poetologischen Blicks auf bildende Künstler und ihre Werke resultiert daraus, daß – bewußt – gerade das verfehlt werden muß, was eine traditionelle Ekphrasis eigentlich leisten soll: Antworten auf Inhalts-, Form- oder Stilfragen werden nicht erteilt. [...] So ist das Rodin-Buch auch ganz zu Unrecht im Kontext des Mutherschen Auftrags als eine kunstwissenschaftliche Arbeit verstanden worden. In Wahrheit ist es der Versuch einer Entwicklung von produktionsästhetischen und poetologischen Prämissen.“ (Kopp 1999, S. 11-12)

42 Waren es in der Monographie im *Höllentor* noch die Figuren, die sich durch den Text bewegten, so ist es hier das Licht selbst, das mit ähnlichen Verbmataphern beschrieben wird.

gotischen Kathedralen speisen. Welche Vorstellungen des Sehens und der optischen Wahrnehmung stehen hinter einem solchen Sprachgebrauch? Was sich zunächst wie eine Art leuchtende Aura liest, die im Text um die Skulptur herum entsteht,⁴³ eine optische Autonomie des Kunstwerkes, ergibt sich aus nichts anderem als der genauen Betrachtung des Spieles von Licht und Schatten, mit dem die Plastik – im Gegensatz zur Malerei oder Grafik – arbeiten kann und muss. In der Hervorhebung von der Dynamik von Licht und Schatten liegen notabene auch die großen Unterschiede etwa zu den Texten über Rodins Aquarelle oder zweidimensionale Kunstwerke von Cézanne über van Gogh bis Modersohn-Becker, die mit den Begriffen von Farbe und Fläche zu arbeiten haben. Dem Licht kommen allerdings im Sprachgebrauch schon fast haptische Qualitäten zu; Kunstwerk wie Licht sind teils personifiziert; teils geraten die Beschreibungen des Lichtes auf der Skulptur zur Beschreibung von fließenden und stehenden Gewässern und schaffen einen eigenen Bewegungsraum an der Schnittstelle von Licht und Plastik.

Dass die Beleuchtung der Statuen auch in Realiter nicht dem Zufall überlassen wurde, beschreibt Michaela Kopp in ihrer Analyse der Arbeit von Edward Steichen, einem prominenten Fotografen Rodins:

Rodin regte an, die Gipsfassung der Statue [des Balzac, Anm.] bei Nacht aufzunehmen [...]. Steichen nutzte das Licht des nicht sichtbaren Mondes für raffinierte theatralische Lichteffekte. [...] Mit einem Pinsel wurden die Aufnahmen während der Belichtungszeit retuschiert [...] Gleich einem wirbelnden Kraftfeld fließen atmosphärische Strömungen um die Plastik, als ob die Kräfte der Natur an ihr wirken. (Kopp 149)

Ein weiterer Teil des Vortrages widmet sich – in auch sprachlich anderer Manier – dem graphischen Werk Rodins. Die Zeichnungen, von Zeitgenossen oft als unfertig kritisiert, sind für Rilke gerade in ihrem Fragmentcharakter „das Endgültigste in einer langen

43 Zum Vergleich von Rilkes Konzept mit Walter Benjamins Aura-Begriff siehe auch Ray Ockenden, Rilkes Neue Gedichte. In: Adrian Stevens: Rilke und die Moderne. München 2000, S. 89-108, hier S. 94-95.

ununterbrochenen Erfahrung [...] in einem raschen Umriß, in einem atemlos der Natur abgenommenen Kontur [...]. Niemals sind Linien, auch in den seltensten Japanischen Blättern nicht, von solcher Ausdrucksfähigkeit gewesen und zugleich so absichtslos.“ (RV 221) Auch die Beschreibung der Grafiken ist von Verben der Bewegung bestimmt, zusätzlich allerdings vom verstärkten Gebrauch farblicher Adjektive und den medientypischen Begriffen *Fläche*, *Linie* und *Kontur*. Auch die Metaphorik aus dem Bereich der Natur und des Wassers begegnet dem Leser wieder:

Wenn aber eine von den bewegten Gestalten unter ein wenig grüner Farbe sichtbar wird, so ist es das Meer oder der Meeresgrund, und sie rührt sich anders, mühsamer, unter dem Wasser; und es genügt ein Wink mit Blau hinter einer fallenden Figur, so stürzt sich der Raum auf allen Seiten in das Blatt hinein und umgiebt sie mit soviel Nichts, daß einen der Schwindel nimmt und man unwillkürlich nach der Hand des Meisters greift, die, mit einer zärtlichen Wendung, die Zeichnung hinhält. (RV 222)

Rhetorisch gesehen ist diese Beschreibung, die sich auf kein konkret auszumachendes Werk bezieht, verschachtelt: Der Blick des Erzählers bewegt sich zuerst ins Bild hinein, dann – durch die Bildbetrachtung initiiert – wieder aus dem Bild heraus in die von Rilke beschriebene „reale“ Welt und damit – wiederum – in die „Hand“ des Bildhauers, der auf diese Art und Weise auch die Rezeption seines Werkes zu steuern scheint und über den Zuschauer ähnlich wie über sein Werk verfügt.

Rodin wird von Rilke als übermächtiger „Meister“ geschildert; beschrieben wird die – tatsächlich nicht unabsichtliche – photographische Inszenierung des Bildhauers. Die Perspektive des Textes lenkt die Vorstellung des Lesers auf die Fotografien, um ihnen dort dem Blick des Künstlers begegnen zu lassen:

[A]ber der Blick tritt sicher und entschlossen aus den überanstrengten Augen, und in der Haltung ist eine elastische Spannung, die nicht brechen wird. [...] Wie unter alten steinernen Bogen liegen die Augen, weitsichtig nach Außen und Innen. Der Mund einer faunistischen Maske, halb verborgen und vermehrt um das sinnliche Schweigen neuer Jahrhunderte [...] was von dieser Erscheinung ausgeht [...] ist [...], daß sie zurückzureichen scheint wie ein Flußgott und vorauszuschauen wie ein Prophet. (RV 223-224)

Kopp weist in ihrer Monographie den direkten Bezug auf fotomechanische Reproduktionen zweier Gemälde nach (S. 116) und verdeutlicht die textuelle Bewegung von der konkreten Vorlage bis zum dritten, schließlich gänzlich von Rilke imaginierten Porträts:

Indem das Auge des Lesers über die Physiognomie des zu einem Land-Art ähnlichen Werk mutierten Rodin schweift, vollzieht es gleichsam den Abstieg vom felsigen Gebirge der Stirn über Nase und Mund hinunter ins Flachland, um mit der gewaltigen Jugendstilwelle des Bartes das Meer zu erreichen, Ist die Physiognomie Rodins gleichsam zum Gesicht der Erde geworden, wird die Erde selbst zum Körper des fest in sich ruhenden Künstlers [...]. Die jetzt nach innen und außen gerichtete Wahrnehmung indiziert die Doppelbewegung des Sehens als Metapher für künstlerische Vollendung. (Kopp 118)

Nach Kopp bewirkt diese Beschreibung des Künstlers in Naturmetaphern eine Entsubjektivierung; weiters hebt sie die besondere Akzentuierung von Hand und Haupt hervor, die auch typisch für Rilkes Beschreibungen unterschiedlicher Kulturschaffender – etwa Stefan George – sind. Rilke geht in seiner Beschreibung Rodins jedoch noch weiter und nimmt Verweise auf unterschiedliche kulturelle Epochen in sein Porträt mit auf. Dazu wiederum Kopp:

Die sich mehrfach überlagernden Bilder Flußgott, Prophet und anonymer Kathedralenbauer repräsentieren nicht länger das sich organisch entwickelnde, mit sich selbst identische Künstlersubjekt der beiden ersten physiognomischen Beschreibungen – im Gegenteil, Identität wird ihm abgesprochen. [...] [Rilke bringt] Rodin in einen Zusammenhang mit Epochen, die die Selbsttätigkeit und Souveränität des Individuums noch gar nicht kennen. (Kopp 120)

Im Rahmen dieser Arbeit von Bedeutung ist allerdings der intertextuelle Bezug zu den *Neuen Gedichten*. Die beiden Beschreibungen Rodins erinnern von der Thematik her durchaus an die beiden den jeweiligen Bänden vorangestellten Apollo-Gedichte; auch hier wird ein Bogen geschaffen vom jugendlichen Apoll bis zu jenem, der sozusagen zum Singen den Kopf nicht braucht und dessen körperliche Ausstrahlung den Betrachter noch blenden kann – dazu jedoch mehr in den folgenden Kapiteln.

Nach einer stilisierten Biographie Rodins, auf die hier im Detail nicht mehr eingegangen werden soll, wendet sich der Vortrag gegen Ende wieder dem Begriff des „Dinges“ als Kunstgegenstand zu. Ausgang dafür ist der „erschreckte“ Blick des Erzählers Rilke auf die quasi „unüberblickbaren“ Kunstgegenstände im Atelier Rodins, die dort, beschrieben in Pflanzen- und Landschaftsmetaphern, auf deren spezifische Rhetorik auch Kopp wiederholt eingeht, sozusagen aus dem Boden sprießen.

Ich fühle deutlicher als je, daß in diesen Dingen die Macht der Skulptur unaufhaltsam zu einer Macht angewachsen ist, wie niemals seit der Antike. Aber diese Plastik ist in eine Zeit geboren worden, die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äußeres. Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht, ist ohne Form, unfassbar: es fließt.

Dieser hier mußte es fassen. Er war ein Former in seinem Herzen.
(RV 240)

Rilke sucht also für ein Kunstwerk, das sich der Ästhetik und den ideellen Konkurrenzpositionen seiner Zeit immer wieder entzieht, einen Raum für die Dinge, die „von keinem Gebäude mehr zu bändigen“ sind. Die Vereinzelung des modernen Menschen lässt es nicht mehr zu, dass gemeinsame Stätten für das vielfältig auslegbare „Große“ in uns gefunden werden; indem Rodin über sich selbst hinauswächst, wächst er über die Gesellschaft hinaus, in der er lebt.

Seine Dinge konnten nicht warten; sie mußten getan sein. Er hat ihre Obdachlosigkeit lange vorausgesehen. Ihm blieb nur die Wahl, sie in sich zu ersticken oder ihnen den Himmel zu gewinnen, der um die Berge ist.

Und das war seine Arbeit.

In einem ungeheuren Bogen hat er seine Welt über uns gehoben und hat sie in die Natur gestellt. (RV 242)

3. „Sein Schauen, nur zurückgeschraubt“ – Neue Gedichte

3.1. Sehen und Sprechen

Ausgedehnt von riesigen Gesichtern,
hell vom Feuerschein aus dem Verlauf
der Gerichte, die ihn nie vernichten, –
sind die Augen, schauend unter dichten
Brauen. Und in seinem Innern richten
sich schon wieder Worte auf,

nicht die seinen (denn was wären seine
und wie schonend wären sie vertan)
andre, harte: Eisenstücke, Steine,
die er schmelzen muß wie ein Vulkan [...] (RI 586-587)⁴⁴

Aus *Der neuen Gedichte anderer Teil* stammt Rilkes Gedicht *Der Prophet*, entstanden im Sommer 1907. Die intermediale Metaphorik, die den Propheten an die Schnittstelle zwischen Schriftsteller und Bildhauer setzt, soll im Rahmen dieser Arbeit die Überleitung und den engen Bezug zu dem anhand der Rodin-Texte erarbeiteten Sprachmaterial bilden. Das Gedicht zählt zu jenen, die von alttestamentarischen Figuren inspiriert sind. Die archaische Art des Sprechens, die darin verkörpert ist, kann durchaus als Vergleich mit dem Literaten der Moderne herangezogen werden und zeigt, wie unterschiedliche Epochen als Bildspender und ideengeschichtliche Inspirationsquellen dienen können. Das Gedicht arbeitet gewissermaßen mit zweierlei Perspektiven auf die Figur des Propheten: Von außen erkennbar sind die Augen, die – und man vergleiche dazu etwa das maskenhafte Porträt Rilkes von Modersohn-Becker – flächig ausgedehnt sind und ihr Licht von außen, vom Feuer erhalten: vom Außen einer Gesellschaft, zu welcher der Prophet offensichtlich nicht ganz gehört, da für ihn andere Regeln zu gelten scheinen. Das phonemische Minimalpaar der beiden Nomen „Gesichte“ und „Gerichte“, reimend auf die Verben „dichten“ und „[auf]richten“, zieht eine lautliche Verbindung quer durch die erste Strophe und bildet einen Kontrast

44 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, Band I. Hgg. Rilke-Archiv u.a., Frankfurt am Main 1962. Der Text wird im folgenden nach dieser Ausgabe als RI zitiert, Seitenangaben werden im Fließtext in Klammern nachgestellt.

zu den offenen Vokalen und Diphtongen der Wörter „ausgedehnt“ – „Verlauf“ – „Augen“ – „Brauen“ – „auf[richten]“. So entsteht auch auf lautlicher Ebene eine Verkettung inhaltlich verwandter Vokabeln, die einen akustischen Kontrast zwischen der Ebene des Sehens und der des Sprechens ziehen. Über der Matrix des Körpers gebrochen verschränken sich die Ebene des Sehens und des Sprechens in der Rhetorik. Einerseits zitiert das Gedicht über die übermäßige Vorstellungswelt des zweiten „Gesichte[s]“ – in dieser Wortwahl ist allerdings trotzdem der Körper über die Grundbedeutung des Wortes „Gesicht“ präsent. Die Augen, die in diesem Gedicht grundlegend und einfach „sind“, stellen die Schnittstelle zwischen innen und außen dar.

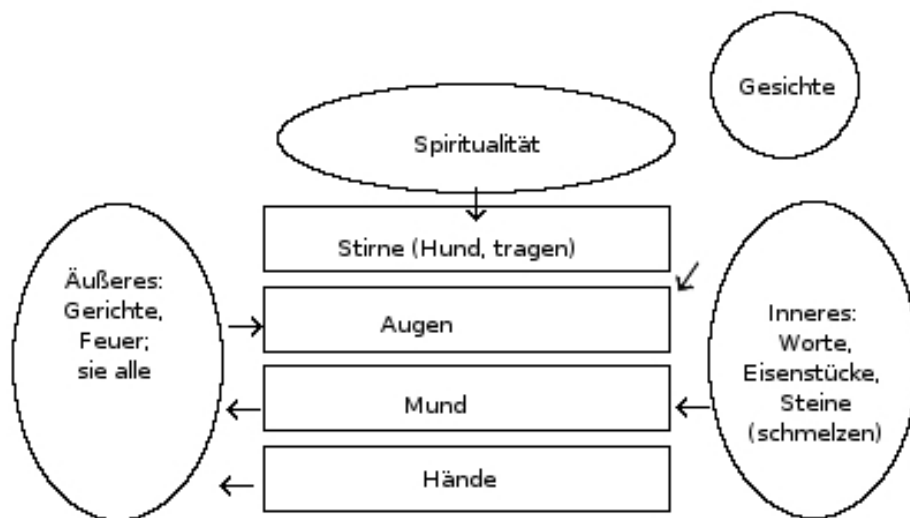


Abb. 4: Graphik zu Der Prophet: Benennung konkreter Körperteile als rhetorische Schnittstelle für inneres, äußeres und spirituelles Erleben.

Deutlich wird auch, dass – und wir erinnern uns an die Bezeichnung Rodins als „Prophet“ – der Bereich der Inspiration sehr stark spirituell geprägt ist. Die Perspektive des Gedichtes lenkt also den Blick des Lesers zunächst auf das Äußere des Propheten und auf seine Umgebung, findet dann bildlich-konkrete

Metaphern für die inneren Welten, die als gottgegeben dargestellt werden. Die rhetorischen Grundlagen für dieses Sprachmaterial, Steine und Metall, sind allerdings diejenigen eines Bildhauers. Im Sprechakt wird die Figur des Propheten zur Naturgewalt. Die rhetorische Form des Vergleichs beschreibt das Ausformen des Sprachmaterials und setzt den Menschen mit der Landschaft gleich. Die darauf folgende Metapher greift das Bild des Vulkans auf. Im spirituellen Bezug wird dieselbe Figur unmittelbar darauf verkleinert zum quasi dominikanischen Hund des Herren; der Text schließt mit dem Verweis auf den letzten signifikanten Körperteil der Figur des Propheten in ihrer deiktischen Funktion: die Hände.

Dieses Gedicht ist nur einer von zahlreichen Texten, die Seher und Seherinnen vor allem aus dem alten Testament, aber auch aus der griechischen und römischen Mythologie zum Thema haben. In diesen Texten dominiert die Darstellung des Sprechaktes.

Allerdings ist eine Koppelung von Sehen und Sprechen wiederholt zu finden, etwa in der Darstellung der *Sibylle*. Im Gegensatz zum biblischen Propheten ist der herangezogene Vergleich derjenige eines Bauwerkes. Sie steht „wie eine alte Citadelle“; ihre Worte werden dargestellt als Vögel, die im Turm brüten, ihn umfliegen, während die bereits gesagten, „heimgekehrten“ Wörter „unter ihren Augenbogen“ sitzen (RI 568). Auch die *Frau zu Endor* sieht und beschreibt gleichzeitig; auch sie kann sich nicht gegen die inneren Bilder zur Wehr setzen: „die Hände vors Gesicht geschlagen, / als ob sie's sehen müßte“ (RI 566). So erfährt der Leser stets einerseits eine äußere Beschreibung der Figur, allerdings auch zumeist eine detaillierte Beschreibung des Innenlebens, und der Kreuzungspunkt von Vorstellungswelt und Außenwelt ist der sehende, sprechende, zeigende, semantisch aufgeladene Körper.

Auf die thematische Parallelkonstruktion der beiden Gedichtbände wird in der Forschungsliteratur wiederholt

verwiesen. Das Pendant zu den alttestamentarischen Propheten im zweiten Teil sind die Sänger im ersten: die antike Sappho, David aus dem alten Testament, nicht zuletzt Orpheus. Letzterer ist im *Gesang der Frauen an den Dichter* angesprochen. Die Stimmen des Textes sind die nicht artikulierenden Mänaden in ihrer Aufforderung zum Sehen und Sprechen:

[...]
Was Blut und Dunkel war in einem Tier,
das wuchs in uns zur Seele an und schreit

als Seele weiter. Und es schreit nach dir.
Du freilich nimmst es nur in dein Gesicht
als sei es Landschaft [...]

Du aber sei, du Mund, daß wir es hören,
du aber, du Uns-Sagender: du sei. (RI 495)

Die optische Wahrnehmung von menschlichen Figuren versprachlicht als Natur oder Landschaft ist bereits von den Rodin-Texten mehrfach vertraut; auch hier sehen wir die „Verlandschaftlichung“ menschlicher Gefühle. Im Vergleich zu den ProphetInnen, SängerInnen und DichterInnen haben die Mänaden jedoch keine eigene Stimme; sie sind in ihrem Selbstbezug auf die Repräsentation des Dichter-Sängers Orpheus angewiesen, scheinen, wie die letzte Strophe nahelegt, durch ihn erst zu entstehen, indem er Gesehenes in Sprache umwandelt und auf diese Art für die Nachwelt aufzeichnet.

3.2. Gestörte Wahrnehmung – gestörte Identität

Ebenfalls zum Bereich der biblischen Themen ist *Der Ölbaum-Garten* zu rechnen. Stirne und Hände sind wiederum die explizit genannten Körperteile in dieser Christusdarstellung im Grau, der dominanten und quasi „blinden“ Farbe des Gedichtes.

[...]
Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde,
und warum willst Du, dass ich sagen muß
du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.

Ich finde dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde dich nicht mehr. Ich bin allein. (RI 493)

Die hier angerissene Problematik des Glaubens trägt in ihrem Bezug auf die Sprache („daß ich sagen muß“) Anklänge an die Sprachkrise der Moderne. Die Frage von Sprache, Identität und Spiritualität kulminieren im modernetypischen Konflikt des sich verlierenden Subjekts. Weder von innen noch von außen ist Stabilität der Wahrnehmung gewährleistet; der Bezug nach außen bezieht sich einerseits auf Menschen („die anderen“), andererseits auf den deiktischen Bezug auf ein Rohmaterial aus der Natur, „diesen Stein“ – wiederum starke Anklänge an Rilkes sprachliche Inszenierung der Bildhauer Rodin und Michelangelo. Während diese – ähnlich dem Propheten, der das Metall der Sprache in sich schmilzt und formt – ihre Hände auf den zu bearbeitenden Stein legen können, während die Stirn für die Auseinandersetzung mit Inspiration oder Spiritualität steht, ist die Christusfigur hier auf sich selbst zurückgeworfen; anstelle des Steines legt er „seine Stirne voller Staub / tief in das Staubigsein der heißen Hände“. (RI 493) Eine Auseinandersetzung ist weder nach innen noch nach außen möglich; im nicht mehr formbaren Staub, der einem in den Fingern zerrinnt, verbirgt sich der Blick und ist nur mehr in der Negation greifbar („während ich erblinde“). Die existenzielle Einsamkeit bewirkt eine Profanierung der bei Rilke ansonsten häufig animistisch belebten Natur und den Verlust des Glaubens an Gott; Szenen, Gegenstände oder Personen, die in ihrer Besonderheit geschildert werden könnten, gehen auf diese Art im Allgemeinen verloren. In der Litotes „keine ungemeine“ und dem Indefinitpronomen „irgendeine“, beides bezogen auf die Nacht, die den erwarteten Engel nicht erscheinen lässt, wird dies nochmal deutlich.

Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,
und Nächte werden nicht um solche groß.
Die Sich-Verlierenden läßt alles los,
und sie sind preisgegeben von den Vätern
und ausgeschlossen aus der Mütter Schoß. (RI 494)

In der letzten Strophe bringt der Autor seine Figur noch einmal auf sich selbst zurück: Die nicht mehr wahrgenommene existenzielle Eigenverantwortung und der erodierende Selbstbezug führen zu einem Verlust von Identität, Autorität, Gemeinschaft und Spiritualität.

Das modernetypische Thema des fragmentierten Subjekts tritt in den *Neuen Gedichten* verschärft und verstärkt in jenen Figuren zutage, deren Wahrnehmung aus unterschiedlichen Gründen entweder noch stärker gestört oder überhaupt unmöglich geworden ist. *Der Tod des Dichters* und die drei unmittelbar aufeinander folgenden Texte *Morgue*, *Der Gefangene* und *Der Panther* machen dies deutlich.

DER TOD DES DICHTERS

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

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

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt. (RI 495-496)

Den drei Strophen des Gedichtes entsprechen die drei Begriffe, die das wahrnehmende, sehende und sprechende Gesicht des Dichters umschreiben: Antlitz, Gesicht und Maske. Ihnen sind syntaktisch unterschiedliche thematische Begriffe zugeordnet, die vor allem in den ersten beiden Strophen auch klanglich signifikant korrespondieren:

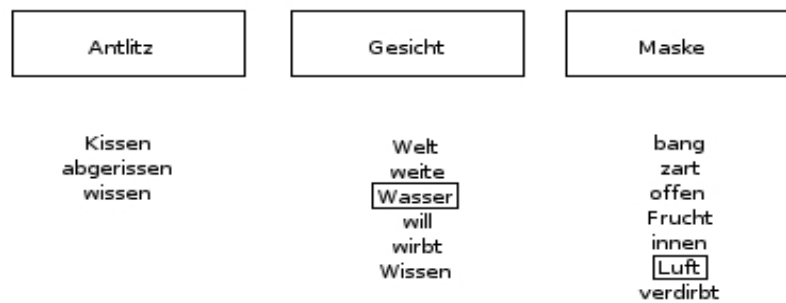


Abb. 5: Grafik zu Der Tod des Dichters: Rhetorische Analogien in Form von Reim und Alliteration finden sich für die räumliche Umgebung der Synonyme „Antlitz“ und „Gesicht“, nicht aber für die „Maske“. Als antonymische Verbindung zwischen der Umgebung von Gesicht und Maske fungieren allerdings die Gegensatzpaare „Wasser“ und „Luft“.

Auch hier beginnt die Beschreibung der Gesichtsfarbe als „bleich“ das Gedicht als farblos in Analogie zur blicklosen Figur, die sich der Welt verweigert, die sich ihrerseits „teilnahmslos“ zeigt, wobei das temporale Nomen „Jahr“ eine Analogie zum Ort zeigt, der einerseits mit „Kissen“ als unmittelbare, andererseits mit „Welt“ als weitere Umgebung bezeichnet wird. Den Dichter trifft der Blick von außen („die so ihn leben sahen“), stößt jedoch nicht auf Verständnis („wußten nicht“). Das Problem des Dichters, der mit exzessivem Rückzug reagiert, ist allerdings nicht dasjenige der von vornherein abgeschnittenen oder blockierten Sinne, sondern eine Symbiose mit der Umgebung, auch dies ein immer wiederkehrendes Thema bei Rilke, auf das im Kapitel zu den verstreuten Gedichten ebenfalls eingegangen werden wird. Hier finden wir die Welt animistisch belebt: Die Großschreibung, die normalerweise Pronomina vorbehalten sind, die sich auf den christlichen Gott beziehen, bezeichnen hier Landschaft und natürliche Elemente, insbesondere in ihrer räumlichen Wahrnehmung („Tiefen“, „Weite“), die als aktiv handelnd dargestellt werden, indem ihre beeindruckende Wirkung auf den Dichter ihnen projektiv Handlungsmacht zugesteht („will“, „wirbt“). Was stirbt, ist allerdings mehrdeutig: Genannt wird die „Maske“ des

Dichters, verglichen mit dem Stilleben, das gleichzeitig – wir erinnern uns an die Allegorie in ihrer Vereinigung von Leben und Verfall – die Fülle der Frucht und ihr Verderben im Kreislauf der Natur verkörpert. Auch auf das Thema des Stillebens und der Früchte als Bildquelle für Metaphern wird im Kapitel zur Malerin Paula Modersohn-Becker noch gesondert eingegangen werden. Die Luft steht als Gegensatz zum Wasser, das uns von den Oberflächenbeschreibungen her als fluide intermediale Metapher vertraut ist, für die Vergänglichkeit – nicht etwa für das Atmen, wie man meinen könnte, sondern für die Auseinandersetzung mit der Außenwelt, in der die übrig gebliebene und ungegessene Frucht verdirbt.

Eine Verschärfung dieses Zustandes stellt das Gedicht *Morgue* dar. Hier liegen Odachlose in der Leichenhalle völlig von der Welt abgetrennt:

Da liegen sie bereit, als ob es gälte,
nachträglich eine Handlung zu erfinden,
die mit einander und mit dieser Kälte
sie zu versöhnen weiß und zu verbinden;

denn das ist alles noch wie ohne Schluß.
Was für ein Name hätte in den Taschen
sich finden sollen? An dem Überdruß
um ihren Mund hat man herumgewaschen:

er ging nicht ab; er wurde nur ganz rein.
Die Bärte stehen, noch ein wenig härter,
doch ordentlicher im Geschmack der Wärter,

nur um die Gaffenden nicht anzuwidern.
Die Augen haben hinter ihren Lidern
sich umgewandt und schauen jetzt hinein. (RI 503)

Die Perspektive von außen ist eine doppelte: zunächst die scheinbar objektive, das deiktische „da“ eine Nähe zum Leser evozierend. Das zeitliche „ohne Schluß“ lässt die räumlich einordenbaren Leichen in ihrer Verlorenheit nochmals deutlich werden. Auch sprachlich sind die Namenlosen nicht einordenbar und anonym. Das „Einordnen“ der gewaschenen und gekämmten Toten in ein System, dessen Teil sie nie waren und das ihnen in

ihrer Eigenart auch nach dem Tod nicht gerecht wird, stellt die Betrachter zufrieden, in deren Perspektive der Text in der zweiten Strophe wechselt, gefolgt vom Blick der „Gaffenden“, ebenfalls Figuren, deren Blick dem Leser vor Augen geführt wird. Neben dem Mund mit den Bärten sind Augen und Lider die zweiten namentlich genannten Körperteile der Gesichtspartie; der einzig mögliche Blick der toten Außenseiter ist der nach innen, wo ihre Sichtweise, nicht mehr mitteilbar, verloren geht.

Ebenfalls sprachlos und aus gesellschaftlichen Zwängen in sich selbst verloren, krank und wahnsinnig ist *Der Gefangene*. Der Text folgt in der Gedichtsammlung unmittelbar auf *Morgue* und besteht aus zwei Teilen, die sich metrisch, perspektivisch und auch sprachlich stark von einander unterscheiden.

DER GEFANGENE

I.
Meine Hand hat nur noch eine
Gebärde, mit der sie verscheucht:
auf die alten Steine
fällt es aus Felsen feucht.

Ich höre nur dieses Klopfen
und mein Herz hält Schritt
mit dem Gehen der Tropfen
und vergeht damit.

Tropften sie doch schneller,
käme doch wieder ein Tier.
Irgendwo war es heller – .
Aber was wissen wir. (RI 504)

Auffällig vor allem im Kontrast zum zweiten Teil des Gedichtes, einem klassischen Sonett, ist hier die rhythmisch-lexikalische Gestaltung der Strophen:

Xx Xx Xx Xx Xx
x Xxx Xxx X
Xx Xx Xx
x Xxx Xx X

x Xxx Xx Xx
Xx Xx X
Xx Xxx Xx
Xx Xx X

Xx Xx Xx
Xxx Xxx X
Xxx Xx Xx
Xxx Xx X

Im Text finden sich mit der Ausnahme von „irgendwo“ Wörter mit maximal zwei Silben; einsilbige Wörter sind häufig und lassen einen stakkatoartigen Klang entstehen. In Anbetracht der rhythmischen Entsprechungen der ersten und letzten Strophen lässt sich das Enjambement zwischen den ersten beiden Versen als Daktylus interpretieren, der die beiden Verse mit einander verbindet; auch grammatikalisch ist die Nähe von unbestimmtem Artikel und Nomen in der nächsten Zeile dementsprechend gestaltet. Die Perspektive ist diejenige des Gefangenen; die erste Strophe ist dem Tastsinn und der (marginalen) Bewegung nach außen gewidmet („meine Hand“, „verscheucht“); die gegenläufige Bewegung von außen ist die der alliterierenden Wassertropfen im Verlies („fällt“, „Felsen“, „feucht“). Die zweite Strophe kombiniert die akustische Wahrnehmung der Außenwelt („hören“, „Tropfen“) mit der körperlichen Bewegung, die den beengten Raum des Verlieses und die Reaktion auf äußere Reize nach innen verlagert („mein Herz hält Schritt“). In der letzten Strophe wechseln Modus und Tempus: Im Konjunktiv sind die ebenfalls reduzierten Wünsche des Gefangenen geäußert; in der Vergangenheit finden wir das einzige auf optische Reize bezügliche Adjektiv („irgendwo war es heller“); der letzte Vers bringt mit dem Verb im Indikativ Präsens nur mehr die Unsicherheit des Subjekts zum Ausdruck, das in einem allgemeinen und ungreifbaren „wir“ aufgeht: „Aber was wissen wir“.

Im Gegensatz dazu ist die Perspektive des zweiten Textes von vornherein eine völlig andere. Angesprochen ist mit „Denk dir“ der Leser, der aufgefordert wird, sich in den Gefangenen hineinzuversetzen. Im Kontrast zum beengten Raum der dunklen, nassen Steine des ersten Textes wird die Perspektive in den ersten beiden Versen weit und unbegrenzt. Auch die metrische Struktur

ist als Sonett um vieles raumgreifender und klarer strukturiert:

II.

Denk dir, das was jetzt Himmel ist und Wind,
Luft deinem Mund und deinem Auge Helle,
das würde Stein bis um die kleine Stelle
an der dein Herz und deine Hände sind.

Und was jetzt in dir morgen heißt und: dann
und: späterhin und nächstes Jahr und weiter –
das würde wund in dir und voller Eiter
und schwäre nur und bräche nicht mehr an.

Und das was war, das wäre irre und
raste in dir herum, den lieben Mund
der niemals lachte, schäumend von Gelächter.

Und das was Gott war, wäre nur dein Wächter
und stopfte boshaft in das letzte Loch
ein schmutziges Auge. Und du lebstest doch. (RI 504-505)

Die Aufforderung an den Leser, zunächst in der Imagination räumliche Weite zu schaffen, setzt die Naturphänomene „Himmel“, „Wind“ und „Luft“ und verortet diese im menschlichen Körper. Der Mund, der beim sprachlosen *Gefangenen* ungenannt bleibt, enthält hier Natur und Atem; die „Helle“, in der letzten Strophe des ersten Textes adjektivisch hereinzitiert, ist hier im „Auge“ zu finden. Im Konjunktiv verringert sich der Raum; das Bild des Steines, das den Gefangenen umgibt, geht auch auf seinen Körper (und mit ihm den imaginierten Körper des Lesers) über; im Stein lebendig bleiben Herz und Hände. Die zeitliche Verankerung wird gemeinsam mit dem Raum herabgebrochen in eine zeitlich verlorene, zukunftslose Metapher der körperlichen Krankheit. Die von der Zukunft und der Wirklichkeit abgetrennte Vergangenheit – „das, was war“ – hat nur mehr im abgekapselten, eingesperrten Körper Platz und treibt diesen in den Wahnsinn, sichtbar am Schaum vor dem Mund. Der spirituelle Kontext geht in der Vergangenheit verloren; die Autorität und Überwachung als „schmutziges Auge“ sind der einzige Bezug zu einem größeren Ganzen und verstellt den letzten Zugang nach draußen; „Und du lebstest doch“ ist der letzte Satz des Sonetts und subsumiert die

eigentliche Strafe der Gefangenschaft: das menschenunwürdige Leben – im Konjunktiv auch lesbar als an den Leser gerichtet.

DER PANTHER
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf – dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein. (RI 505)

Nach der intertextuellen Analyse im Vergleich mit der antiken Pantherplastik in einem der vorhergehenden Kapitel soll an dieser Stelle die Analyse von Perspektive und optischer Wahrnehmung im Vordergrund stehen. Im Unterschied zu den vorherigen Texten ist nicht ein Körperteil, sondern der performative Akt des Sehens im Nomen „Blick“ Träger des Sehsinnes; der „Blick“ wird metaphorisch personifiziert, das bisher vertraute Bild der Hände im Körper einer Figur wird zum Verb „halten“ dieses personifizierten Blickes. Das „Vorübergehn der Stäbe“ suggeriert einen relationalen Raum, in dem nicht mehr klar ist, ob es der Panther oder seine Umgebung sind, die sich bewegen. Die Umgebung des Panthers wird zum imaginären Raum, kenntlich durch den Konjunktiv und die einleitende Phrase „Ihm ist“. Im Gegensatz dazu ist die zweite Strophe durch Wörter der Bewegung gekennzeichnet: Die Nominalprasen „weicher Gang“, „geschmeidig starke Schritte“, „Tanz von Kraft“ sowie die Verben „drehen“ und „stehen“. Die Ortsbezeichnungen „im kleinsten Kreis“ und „um eine Mitte“ sind der Schauplatz für die Drehbewegung, die schließlich in der Seele („großer Wille“) „betäubt“ zu stehen kommt.

Die dritte Strophe führt schließlich zu optischer

Wahrnehmung in zeitlichem Rahmen. „Der Vorhang der Pupille“ verweist einerseits wieder auf den Körper, andererseits wird ein nahezu theatralischer Rahmen suggeriert; auch das Wort „Bild“ verweist eher auf einen medialen Bezug als auf unmittelbare Wirklichkeit. Die körperlichen Bewegungen bzw. die körperliche Erstarrung finden „lautlos“ in der „Stille“ statt; das Ende des Textes ist im „Herzen“, Körperteil und Metapher für die Seele gleichermaßen: ein Ort der inneren Leere. Körper und Seele haben den Bezug zur eigenen Kraft ebenso verloren wie den Bezug zur Außenwelt; weder optische Wahrnehmung noch mediale Vermittlung ändern etwas daran.

3.3. „Seine Blicke, die kein Ding begrenzte“ – Intermedialität und Körperlichkeit

Der *Panther* nimmt thematisch gesehen eine Zwischenstellung ein – einerseits ist das Thema der gestörten Kommunikation ansonsten hauptsächlich für menschliche Figuren typisch; andererseits setzt Rilke Tiere als eigene Figuren, Vergleiche oder Metaphern durchgehend in beiden Gedichtbänden ein. So etwa im Gedicht *Die Fensterrose*, einem Sonett, dessen erste drei Strophen sich der Beschreibung einer Raubkatze widmen, die in diesem Fall allerdings – wie am Ende des Textes deutlich wird – nur ein Sinnbild für die Architektur der gotischen Kathedralen darstellt. Wie kommt es zu einer derart ungewöhnlichen Kombination von animalischer Bildlichkeit mit abstrakter Ornamentik und Architektur?

DIE FENSTERROSE

Da drin: das träge Treten ihrer Tatzen
macht eine Stille, die dich fast verwirrt:
Und wie dann plötzlich eine von den Katzen
den Blick an ihr, der hin und wieder irrt,

gewaltsam in ihr großes Auge nimmt, –
den Blick, der, wie von eines Wirbels Kreis
ergriffen, eine kleine Weile schwimmt
und dann versinkt und nichts mehr von sich weiß,

wenn dieses Auge, welches scheinbar ruht,
sich auftut und zusammenschlägt mit Tosen
und ihn hineinreißt bis ins rote Blut – :

So griffen einstmals aus dem Dunkelsein
der Kathedralen große Fensterrosen
ein Herz und rissen es in Gott hinein. (RI 501)

Körperliche Bewegung und das konkrete Ansprechen der „Tatzen“ in der „Stille“ eines nur deiktisch bezeichneten Ortes („da drin“) bilden den Hintergrund für einen Blickwechsel der etwas anderen Art: Der Blick des Betrachters wird von der Katze „in ihr großes Auge“ genommen – auch hier ist der Akt des Sehens personifiziert, „schwimmt“ und „versinkt“ im konkreten Gegenüber: Die Metapher des Wassers kippt ins körperliche Bild des Blutes. In Analogie dazu wird der Effekt der Architektur auf die Seele, das „Herz“ dargestellt; die Architektur kann hier als Mittler zwischen Mensch und Gott oder aber als Zugang zur eigenen Spiritualität gelesen werden. Deutlich sind auch hier der Selbstverlust des entgrenzten Ichs und die Parallelen, die auf diese Art zwischen Mittelalter und Moderne suggeriert werden.

3.4. „Noch kein Schatten ist in seinem Schaun“ – Sehen als kommunikative Inszenierung

Eine programmatische Sonderstellung nehmen die beiden Eingangsgedichte *Früher Apollo* und *Arachaischer Torso Apollos* ein, die auch als Sinnbilder für die poetologische Entwicklung gelesen werden können. Der Text *Früher Apollo*, der unter anderem mit der Beschreibung des *Ehernen Zeitalters* in der Rodin-Monographie korrespondiert, ist dem ersten Teil der *Neuen Gedichte* vorangestellt:

FRÜHER APOLLO

Wie manches Mal durch das noch unbelaubte
Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte
nichts was verhindern könnte, daß der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;
denn noch kein Schatten ist in seinem Schauen,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend
als würde ihm sein Singen eingeflößt. (RI 481)

Beide Texte sind – wenn auch auf durchaus unterschiedliche Weise – geprägt von sprachlichen Bildern des Lichtes und des Sehens. Markant ist der Fokus auf unterschiedliche Teile des Körpers: Während beim *Frühen Apollo* ausschließlich das Gesicht beschrieben wird, ist es der fragmentarische Torso, der auch ohne Gesicht über eine überwältigende Aus-Strahlung im wörtlichen wie übertragenen Sinn verfügt. Zum Teil erinnert die Beschreibung des frühen Apollo an Rilkes Rodin-Porträts, ebenfalls geprägt von pflanzlichen Metaphern.

3.5. „Sein Blick wie ein Hund“ – Verlorenes Sehen

Der letzte Abschnitt der Kapitel zu den neuen Gedichten soll dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* gewidmet sein. Vertraut von den bisherigen Texten ist das Bild der Steine, hier ausgebaut zu einem komplexen labyrinthischen Raum und rückgebunden an die Psyche:

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. (RI 542)

Farblich gekennzeichnet in der zurückgenommenen Perspektive ist das Silber der Psyche, das mit dem Rot des Blutes korrespondiert. Beides sind Teile der Menschen, auf dem Weg zu ihnen und doch noch nicht Teil von ihnen in der vorbewussten Unterwelt. Die zweite Strophe zeigt markante farbliche und landschaftliche Bilder in verwaschenem Grau, „wesenlose Wälder“ und „jener große graue

blinde Teich“. Die Seelenlandschaft des Hades ist geschlossen und grau in einem Zwischenreich von Dinglichkeit und bezugloser Abgerissenheit: „[E]in Weg“ ist der einzig mögliche, und in Anklängen an den Weg, den Dante in der *Göttlichen Komödie* zu gehen hat, setzt die Bewegung gemeinsam mit den analeptisch eingeführten Figuren in der dritten Strophe ein. „Der schlanke Mann im blauen Mantel“ klingt fast wie der Titel eines Gemäldes, seiner Perspektive folgt der Text, seinem Blick folgt der Blick des Lesers. Hände und mit den Händen das Instrument des Musikers und das Medium der Musik sind funktionslos gestundet, während der Schritt den Weg hinter sich zu bringen sucht. „Seine Sinne“ jedoch „waren wie entzweit: / indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief, / umkehrte, kam und immer wieder weit / und wartend an der nächsten Wendung stand, - / blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.“

Im Unterschied zu den vorherigen Texten dient der Akt des Sehens hier der dramaturgischen Steigerung des balladenartigen Textes, dem Spannungsaufbau und der räumlichen Durchstrukturierung des Weges, dem die Handlung folgt. Das Gehör, der Hauptsinn des Musikers, bleibt synästhetisch „wie ein Hund zurück“; die Sinne des Orpheus schaffen einen eigenen Raum, eine eigene Realität, eine eigene Landschaft: erschaffen, mit dem Schriftsteller, den Raum des Textes und seiner dramaturgischen Ausgestaltung. In seiner Imagination sehen wir, wiederum analeptisch nur in Pronominalform angesprochen, „sie“, „zwei, die furchtbar leise gingen“. „Wäre das Zurückschaun nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, das erst vollbracht wird“ - „müßte er sie sehen“, die Ungewissheit des projektiven Raumes wird durch den Konjunktiv offenkundig und fragwürdig; das kommunikationslose Vertrauen in den Gott brüchig.

Alliterierend lernen wir Hermes kennen: den Gott des Ganges, des weiten Raumes der Kommunikation, des Unterwegsseins „über Hellen Augen“, ein Lichtfleck,

flügelschlagend an den Fußgelenken. An seiner Hand: sie.

Namenlos wie alle Protagonisten des Textes ist Eurydike die „So-geliebte“, anlässlich derer der Sprechakt des Orpheus die Welt noch einmal setzt.

Die sechste Strophe zeigt uns Eurydikes Perspektive, abgetrennt von der Welt der Lebenden und ohne Bezug zu ihr: „Sie war in sich, und ihr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle.“ Bis zur achten Strophe erscheint Eurydike in der Negation dessen, was sie zu Lebzeiten war, während in der neunten Strophe der Bezug zur Natur und zum Tod als gegenwärtiger Zustand tragend wird, mit Anklängen an biblische Texte.

Die Sprecher des Textes sind im Folgenden Hermes und Eurydike, während es nun Orpheus ist, der nicht mehr kenntlich ist:

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld. (R 454)

Hermes ist derjenige, der im Blick Gefühle übermittelt, und mit dessen Abwenden des Blickes Orpheus aus dem Blickfeld des Lesers fällt. Mit den letzten Zeilen des Textes verklingen die Schritte Eurydikes.

4. Rilke und Modersohn-Becker

4.1. Briefwechsel

Rilke lernt die junge Malerin Paula Becker 1900 in der norddeutschen Künstlerkolonie Worpswede als Freundin und Kollegin seiner späteren Frau, der Bildhauerin Clara Westhoff kennen. Von Beginn an ist Paula Becker Figur in Gedichten und Adressatin zahlreicher Briefe – hier ein Beispiel aus Rilkes Berliner Zeit 1901:

[Z]u Ihnen, der Künstlerin, bin ich auch gekommen. Da kommt mir ein Bedauern: ich war in Worpswede immer am Abend bei Ihnen und dann sah ich wohl da und dort im Gespräch eine Skizze [...] bis Worte von Ihnen kamen, die ich *auch* sehen wollte, sodaß ich meinen Blicken die Wände verbot und Ihren Worten nachging [...]. So sah ich fast nichts von Ihnen, denn Sie selbst haben mir nie etwas gezeigt, und ich wollte Sie nicht darum bitten [...]. Zum Glück erinnere ich mich ganz genau des Mädchenreigens um den großen Baum. [...] Mir ist fast eine jede Gestalt (als Bewegung) rememberlich in diesem Mädchenkranz, der, leicht gewunden, aus den Händen der Freude in die des Windes kam und nun um den großen ruhigen Stamm flimmernde Kreise zieht. Und ich komme mir bei dieser einzigen Erinnerung nicht arm vor; es ist wundersam und gut zu denken, daß meine Augen, unbewußt fast, dieses Bild aufgetrunken haben [...], und daß es vielleicht in mir wirkte, als wir später von etwas Liebem sprachen und vom – Leben.⁴⁵

Diese Briefpassage ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht nur aus biographischer und werkgeschichtlicher, sondern vor allem auch aus sprachlicher und konzeptueller Sicht von Bedeutung. Typisch für Rilke und hier deutlich ausgearbeitet sind die Verschränkungen unterschiedlicher Sinneswahrnehmungen bei der Betrachtung des Kunstwerkes und deren konkretes Festmachen am Körper, wie sich etwa in der Metapher „meine Augen [haben] dieses Bild aufgetrunken“ zeigt. Die intensive Wahrnehmung der Bewegung im Bild verweist vom Sprachgebrauch her auf die Beschreibung der Grafiken Rodins,

45 Rilke an Paula Becker am 24. Januar 1901 aus Berlin Schmargendorf. In: Paula Modersohn-Becker: Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Herausgegeben von Rainer Stamm. Frankfurt am Main 2003, 41-42.

etwa der balinesischen Tänzerinnen. Auch die Verschränkung eines personifizierten Gefühls mit einem Naturphänomen „aus den Händen der Freude in die des Windes“ zeigt deutliche Parallelen zu den Kunstbeschreibungen der Werke Rodins, etwa dem *Ehernen Zeitalter*. Interessant aber auch ist zu sehen, wie der persönliche – und nicht zuletzt verbale – Austausch der beiden Kulturschaffenden zu dieser Zeit über den künstlerischen Austausch die Oberhand gewinnt. Auch hier finden wir eine Verschränkung der Sinneswahrnehmungen: Die gesprochenen Worte der Malerin sind für Rilke in Anlehnung an ihre berufliche Tätigkeit nicht hör- sondern sichtbar.

Paula Modersohn-Becker und Rilke begegnen einander auch während ihrer wiederholten Studien- und Arbeitsaufenthalte in Paris. Als Malerin lernt Rilke die Frau, die sehr zurückgezogen arbeitet, jedoch erst 1906 kennen und schätzen. Diese letzten Briefe ein Jahr vor dem überraschenden Tod Beckers sind erneut von großer Wertschätzung und dem Bedauern über den so späten künstlerischen Kontakt geprägt:

Ich meine doch, Ihr Leben hat Kräfte, zu ersetzen und nachzuholen und zu sich selbst zu kommen um jeden Preis. Und wenn die äußeren Umstände andere geworden sind, als wir einmal meinten, so ist ja doch nur eines entscheidend: daß Sie sie mutig tragen und die Möglichkeit sich errungen haben, innerhalb des Bestehenden alle Freiheit zu finden, die das in Ihnen, was nicht untergehen darf, nötig hat, um das Äußerste zu werden, was es werden kann. [...] Hier dachte ich viel an Sie. Es sind so merkwürdige Farbenerlebnisse hier möglich: unerhörte.⁴⁶

Der künstlerische Kontakt der beiden erstreckt sich über die Künstlerkolonie in Worpswede vor allem auf die in Paris kennengelernten Arbeiten von Rodin, Cézanne, Kunstwerken aus dem fernen Osten und aus der griechischen und römischen Antike. Der Austausch beinhaltet Postkarten und Reproduktionen:

46 Rilke an Paula Becker am 17. März 1907 aus Capri. In: Paula Modersohn-Becker: Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main 2003, S. 69-71.

[D]ie Abbildungen einiger antiker Malereien [...] sollen Ihnen viele Grüße bringen [...]. Wir haben jene Photographien für Sie ausgewählt, mit besonderer Hinsicht auf Ihre Kunst, von welcher viel zwischen uns die Rede war [...]⁴⁷

Rilke ist es auch als einer der Ersten, der ein Stilleben der Malerin ankauft und ihr damit einen ihrer Paris-Aufenthalte finanzieren kann. Modersohn-Becker wiederum porträtiert Rilke in einem ihrer späteren Arbeiten. Dazu der Kunsthistoriker Rainer Stamm:

[E]in kleines Bild, dessen Format dem Gesicht des Dichters kaum Platz lässt; anstatt ein im klassischen Sinne repräsentatives Porträt anzufertigen, bannt sie seine Gegenwart auf eine kleine, fast intim wirkende Tafel. Die nackte, fleischfarbene Realität des Gesichts über dem Sockel aus Kragen und Bart und vor dem grau-grünen Hintergrund scheint das Format sprengen zu wollen. Die Augen wirken leer, leblos, und sind in die Ferne gerichtet, überzeitlich. Das Bild wirkt wie eine Ikone [...], und doch ist es das Bild eines Dichters, eines Schauenden schlechthin.⁴⁸

Stamm verweist diesbezüglich in seiner Monographie auch auf den naheliegenden Zusammenhang mit dem im selben Jahr entstandenen Rilke-Gedicht *Selbstporträt aus dem Jahre 1906*. Ein expliziter schriftlicher Kommentar Rilkes zu diesem Bild ist allerdings nicht erhalten. Sein letzter brieflicher Kontakt zur Malerin ist der Glückwunsch zur Geburt des Kindes.

47 An Clara Rilke am 5. Februar 1907 (RB 234).

48 Stamm 2007, S. 198.



Abb. 6: Paula Modersohn-Becker: Bildnis Rainer Maria Rilke, 1906.

4.2. „Und so wie Früchte sahst du auch die Frau“ –

Requiem an eine Freundin

„So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun / und so besitzlos.“ In Rilkes Worpssweder Künstlermonographie wird die Malerin Modersohn-Becker – zu seinem späteren Bedauern – übergegangen. Seine öffentliche Würdigung der Künstlerin ist ihr Nachruf. Paula Modersohn-Becker stirbt 1907 überraschend nach der Geburt ihres ersten Kindes. Das „Requiem“ entsteht ein Jahr danach am 31. Oktober 1908 und zeugt von der Schockwirkung des Todesfalles auf die Hinterbliebenen der lebenslustigen und tatkräftigen Frau:

Daß wir erschrecken, da du starbst, nein daß
dein starker Tod uns dunkel unterbrach,
das Bisdahin abreißend vom Seither:
das geht uns an. (RI 647)

Modersohn-Becker erscheint in Rilkes Requiem als Wiedergängerin, als Bewohnerin beider Welten – eine Figur, deren Rückkehr das lyrische Ich geradezu körperlich berührt:

Nur du, du kehrst
zurück; du streifst mich, du gehst um, du willst
an etwas stoßen, daß es klingt von dir. (RI 647)

Die Verinnerlichung dieser Berührung geht offensichtlich bis ins Mark: „Dieses geht mir so / bis ins Gebein“ – der daraus entstehende Klang ist eindringlich und erschütternd, „und querrt wie eine Säge,“ zieht sich letztendlich durch den ganzen Körper und hinterlässt dort seine Spur:

wenn ich mich nachts zurückzieh
in meine Lunge, in die Eingeweide,
in meines Herzens letzte ärmste Kammer. (RI 648)

Das lyrische Subjekt versucht, das Ansinnen des „Gespenst[es]“ zu erraten; was nun folgt, ist eine Landschaftsbeschreibung, die stark

an Rilkes Briefe aus Capri erinnert, wohin er, an Clara schreibend, sich Paula Becker als Malerin und Gesprächspartnerin gewünscht hat. Die dortigen Landschaftsbeschreibungen geraten zu sprachlichen Bildentwürfen. Hier im Requiem folgt eine Reise in ein imaginäres Land, zur Auseinandersetzung mit fremden Kulturen mit durchaus spirituellen Anklängen, wie sie auch in Rilkes ägyptischen Reisebeschreibungen immer wieder auftauchen. Manche Zeilen lesen sich wie ein Programm für die *Neuen Gedichte*:

Dann aber will ich, wenn ich vieles weiß,
einfach die Tiere anschauen, daß ein Etwas
von ihrer Wendung mir in die Gelenke
herübergleitet; will ein kurzes Dasein
in ihren Augen haben, die mich halten
und langsam lassen, ruhig, ohne Urteil. (RI 649)

Auch hier ist die optische Sinneswahrnehmung in ihren Auswirkungen im Bewegungsapparat verankert, prägt den Betrachter auch körperlich. In Analogie zum Neoplatonismus der italienischen Renaissance wiederum sehen wir den Betrachter selbst noch einmal entstehen in den Augen des so zum Subjekt werdenden betrachteten Objekts, dem Tier.⁴⁹ Das Tier wiederum ist – und das kann sehr wohl auch als Metapher für das möglichst vorbehaltlose künstlerische „Sehen“ der Moderne genommen werden – ohne Anmaßung oder Wertungen und „lässt“ das aufgenommene Bild, das im Text grammatikalisch mit dem Sehenden verschmilzt, in seiner Eigenart bestehen.

Dieser vorbehaltlose Blick ist es, den Rilke im Gedicht „Wendung“ als programmatisch für seine weiterführenden Arbeiten für sich in Anspruch nimmt⁵⁰; diese Art des Sehens teilt er aber auch mit Paula Modersohn, im Requiem erstmals – im Gegensatz zu den Briefen – mit dem vertraulichen „du“ angesprochen:

So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen

⁴⁹ Zu Rilkes Bezügen zum Florentiner Renaissanceplatonismus vgl. Kapitel 5.

⁵⁰ Vgl. Kapitel 5.5.2.

und so besitzlos, von so wahrer Anmut,
daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig. (RI 649)

Beschrieben werden auch zahlreiche Bilder Modersohn-Beckers mit den in ihrem Werk immer wiederkehrenden Motiven, Stilleben, Kinderdarstellungen und Selbstporträts.

Und so wie Früchte sahst du auch die Frau
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.
Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist. (RI 649)

Unterschiedliche Bilder können in diesen Andeutungen gemeint sein; einige Selbstporträts zeigen Modersohn-Becker mit Pflanzen oder Früchten in der Hand, bemerkenswert und erstmalig in der Kunstgeschichte sind aber in jedem Fall die Selbstdarstellungen im Halbakt, unter ihnen die Darstellung Modersohn-Beckers als schwangerer Frau, der vorgewölbte Bauch nicht nur, aber mit Sicherheit auch eine Metapher für das Kunstschaffen – ein Bild, dessen sich auch Rilke im Sprachgebrauch häufig bezüglich seiner eigenen Arbeiten bedient⁵¹, und das die Eigenart seiner Auffassung der Geschlechterrollen im Hinblick auch auf künstlerisches Schaffen noch hervorstreicht. Rilkes Konzept des Spiegels und des Schauens können an dieser Stelle im Wechselspiel mit Michel Foucaults Konzept des Spiegels als Mischform zwischen Heterotopie und Utopie verdeutlicht werden.⁵²

51 Vergleiche hierzu etwa den Brief an Emmi Hirschberg vom 20.11.1904: „Es ist so natürlich für mich, Mädchen und Frauen zu verstehen; das tiefste Erleben und Schaffen ist weiblich –: denn es ist empfangendes und gebärendes Erleben.“ (RB 204)

52 „Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirkliche Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne

An die prominente Ausarbeitung der Hand im *Selbstporträt am 6. Hochzeitstag*, die sich um den Bauch der schwangeren und künstlerisch tätigen Frau schmiegt, erinnern die folgenden Verse:

Was willst du mir
einreden, daß in jenen Bernsteinkugeln
um deinen Hals noch etwas Schwere war
von jener Schwere, wie sie nie im Jenseits
beruhigter Bilder ist; was zeigst du mir
in deiner Haltung eine böse Ahnung;
was heißt dich die Konturen deines Leibes
auslegen wie die Linien einer Hand,
daß ich sie nicht mehr sehn kann ohne Schicksal? (RI 650)

Die folgenden Zeilen widmen sich der Lebensgeschichte von Paula Modersohn-Becker und enthalten nicht zuletzt Gesellschaftskritik am gängigen Frauenbild und Familienmodell. Rilke selbst fasst diesen Teil des *Requiem*s in einem Brief folgendermaßen zusammen.

Eine unerwartete starke Strömung von Arbeit war heraufgekommen; ich schrieb und vollendete, ohne an den merkwürdigen Kontakt mit dem Tag zu denken, ein Requiem für eine rührende, vor einem Jahr fortgenommene Gestalt: eine Frau, die aus den großen Anfängen eigener künstlerischer Arbeit zurückglitt in die Familie zunächst und von da ins Verhängnis und in den unper-sönlichen, nicht selbst vorbereiteten Tod, den man im gemein-samen Leben stirbt, unausgelöst, schmerzhaft und trübe verflochten. Ich werde Ihnen einmal von ihrem Schicksal erzählen und von der Arbeit, die sie zurückgelassen hat.⁵³

Rilke, der die Emanzipationsbestrebungen seiner Freundin im Briefwechsel solidarisch begrüßt, äußert auch hier die durchwegs moderne Forderung nach der auch künstlerischen und beruflichen Freiheit in Beziehungen und steht damit im Widerspruch zur damaligen Rechtslage: „Wo ist der Mann, der Recht hat auf Besitz?“ (RI 654)

meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“ Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis*. Leipzig 1992, S. 34-46, hier S. 39.

53 Rilke an Sidonie Nadherny am 3.11.1908 aus Paris (RB 326).

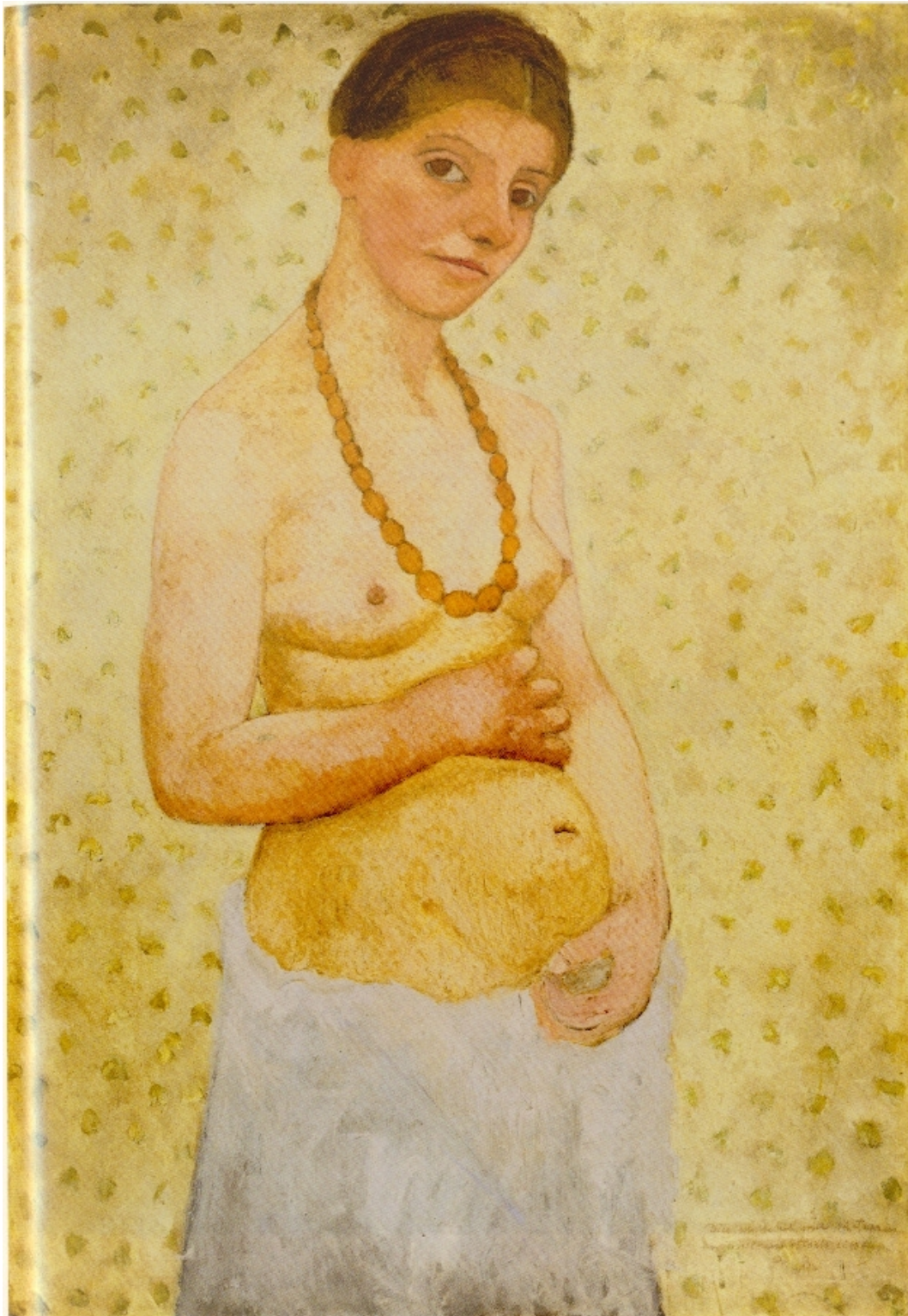


Abb. 7: Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, 1906.

Gegen Ende des Gedichtes wird die Wiedergängerin brüchiger, unsichtbarer und zweifelhafter, zieht sich metaphorisch in das Medium akustischer Resonanz zurück:

Wenn du noch da bist, wenn in diesem Dunkel
noch eine Stelle ist, an der dein Geist
empfindlich mitschwingt auf den flachen Schallwelln,
die eine Stimme, einsam in der Nacht,
aufregt in eines hohen Zimmers Strömung:
So hör mich: Hilf mir. (RI 655)

Wie eine teilweise Paraphrase des Liebesliedes aus den Neuen Gedichten mutet diese Passage an und ist doch völlig anders;⁵⁴ eine Gesprächs- und Denkpartnerin ist verschwunden und nur mehr im lyrischen Ich als Erinnerung greifbar:

Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei
tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.
Doch hilf mir so, daß es dich nicht zerstreut,
wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir. (RI 656)

5. Verstreute Gedichte und Michelangelo-Übertragungen

5.1. Renaissance versus Moderne – Rilke und Michelangelo

Der folgende Teil der Arbeit widmet sich den Wechselbezügen zwischen Michelangelos Rime einerseits, Rilkes Michelangelo-Übertragungen und Rilkes Gedichten um 1910 andererseits. Mit den beiden prominenten Kulturschaffenden stehen einander zwei geistesgeschichtliche Strömungen gegenüber, deren Parallelen etwa bezüglich Ästhetik oder Subjektivität erst von der Forschung des 21. Jahrhunderts berücksichtigt werden.⁵⁵

54 Resonanz im Unsichtbaren findet sich mit einer äußerst ähnlichen Wortwahl - „Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle / dran dein Blick mit einem Klange stößt; / aber da, an diesem schwarzen Felle / wird dein stärkstes Schauen aufgelöst“ - im Gedicht *Die Schwarze Katze* vom Sommer 1908. (RI 595)

55 „Entscheidend aber ist in diesem für die Dichtung, die Kunst der Neuzeit wie der Moderne gleichermaßen grundlegenden wie in seiner Tragweite bislang nicht erkannten Prozeß der ästhetischen Immanentisierung (neo)platonischer Philosopheme dessen ›Erotisierung‹, [...] Wie ein (spät)antikes Philosophem die Ästhetik der Neuzeit und der Moderne prägt, ist in seiner unerhörten

Rilkes Michelangelo-Übertragungen sind vor dem Hintergrund der Renaissance-Rezeption des Fin-de-siècle zu sehen (die erste kritische Ausgabe der *Rime* erschien 1897). Erkennbar sind Bezüge zwischen den Poetiken der beiden Schriftsteller, ihren Auffassungen von intra- und intersubjektiver Wahrnehmung, Geschlechterrollen, Mann-Frau- bzw. Mann-Mann-Beziehungen, die trotz ihrer Einbettung in die zeitgenössischen Diskurse des Florentiner Neoplatonismus bzw. der literarischen Moderne sowohl inhaltlich als auch sprachlich weit über die jeweilige Epoche hinaus weisen.

5.2. Michelangelos *Rime*

5.2.1. Rezeptionsgeschichtlicher Überblick

Thomas Mann beschließt seinen 1950 erschienenen Essay über Michelangelo mit folgendem Zitat: „Nel vostro fiato son le mie parole. / In Eurem Atem bildet sich mein Wort.“⁵⁶ Wenn auch nicht im genuinen Sinn des Autors lässt sich dieser Ausspruch fünfhundert Jahre nach seiner Niederschrift ironisch auf die wechselvolle Rezeption und immer wieder zensierte Herausgabe der Werke Michelangelos beziehen. Die posthum von Michelangelo dem Jüngeren 1623 veröffentlichten *Rime* erscheinen gekürzt, „modernisiert“ und modifiziert – in der Zeit der Gegenreformation ist es angebracht, neoplatonistische ebenso wie homoerotische Inhalte zu zensieren. Erst 1863 erscheint die erste vollständige Werkausgabe, und bis in die 1970er Jahre hinein wird Michelangelo von namhaften Kritikern als Petrarca-Epigone und Randfigur der Literaturgeschichte geführt. Mittlerweile nennt die

Tragweite bislang kaum erkannt.“ - Vorwort zum Symposium „EROS - Zur Ästhetisierung eines (spät)antiken Philosophems in Neuzeit und Moderne“. XXIX. Deutscher Romanistentag, Saarbrücken, 25.-29.9.2005, einzusehen unter <http://homepages.uni-tuebingen.de/maria.moog-gruenewald/tagungen-eros.htm>, zitiert am 20.5.2012.

⁵⁶ Thomas Mann: Die Erotik Michelangelos. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band IX. Reden und Aufsätze 1. O.O. 1960, S. 783-793.

Forschung zwar lebensgeschichtliche Hintergründe wie Homosexualität oder die Nähe zu den unkatholischen „Spirituali“ beim Namen, es dominieren allerdings nach wie vor biographistische Deutungen des lyrischen Werks.⁵⁷ Im Gegensatz dazu differenziert Susanne Gramatzki in ihrer 2004 erschienenen Dissertation zwischen „erlebendem Ich“ und „lyrischem Subjekt“:

In den Rime fließen antike und zeitgenössische philosophische Traditionen, religiöse Vorstellungen, soziale Dispositive, historische Tatsachen, gesellschaftliche Rollenmuster, literarische Quellen und nicht zuletzt biographische Elemente zusammen: Schnittpunkt dieser unterschiedlichen Diskurse und Kontexte ist das lyrische Subjekt [...] und insbesondere seine Art der Selbst-Referenz, [...] Wenn also im folgenden von „lyrischem Subjekt“ bzw. vom „Ich“ die Rede ist, so ist damit kein konkretes Individuum, keine reale Person gemeint, sondern eine „Subjektkonstellation“ bzw. „Subjektfigur“ [...], die als „Träger“ der lyrischen Stimme Zusammenhalt gibt und ein wichtiges strukturbildendes Moment darstellt.⁵⁸

Gramatzki widmet sich einer genauen Aufschlüsselung und Darstellung ebendieser unterschiedlichen Einflüsse. Für die folgende Arbeit sollen allerdings lediglich Werkbezüge zu Neoplatonismus und Petrarkismus herausgegriffen werden.

5.2.2. Petrarkistische Lyrik und

Liebeskonzeption im Florentiner Renaissanceplatonismus

Die petrarkistische Lyrik hat eine ihrer Wurzeln in der neuerlichen Rezeption antiker Lyrik etwa von Catull oder Horaz, eine andere in okzitanischen Minneliedern (so entstanden beispielsweise erste Formen des Sonetts am Hof Friedrichs II in Sizilien). Auch wenn Petrarcas Gedichte an „Madonna Laura“ in viva und in morte weit entfernt von einer spontanen Niederschrift von Gefühlen sind, so unterscheiden sie sich doch von der mittelalterlichen Rollendichtung etwa eines Jaufré Rudel. Gemeinsam haben die unterschiedlichen Dichtungen des „Canzoniere“ mit der

⁵⁷ vgl. Christopher Ryan: *The Poetry of Michelangelo*. London 1998, S. 12-13 sowie Gramatzki 2004, S. 9-18.

⁵⁸ Gramatzki 2004, S. 18

provençalischen Liebeslyrik jedoch die Unerreichbarkeit der Geliebten und ein typisches Inventar an metrischen Formen und rhetorischen Stilmitteln wie der häufigen Verwendung von Paradoxa und Antithesen. Im verinnerlichten Erleben, einer Art „Poesie der Nachdenklichkeit“⁵⁹ spiegelt sich die Ambivalenz des lyrischen Ichs zwischen weltlicher Lust und religiöser Askese wider. Hervorgehoben werden soll im Kontext dieser Arbeit, dass in der Dichtung Petrarcas und der ihm verpflichteten Schriftsteller typischerweise ein männliches Subjekt spricht, welches als Projektionsfläche für eigene Gefühle einen unerreichbaren weiblichen Gegenpart imaginiert, dem jedoch keine eigene Stimme verliehen wird. Weiters fungiert „erstmal die Landschaft [als] Projektionsraum für die erregte, auf sich selbst zurückgeworfene Seele“ (ebd. S. 97) – ein rhetorischer Kunstgriff, der nicht zuletzt auch in Rilkes Kunstbeschreibungen häufig angewandt wird. Ein weiteres Novum stellt die Beschreibung des weiblichen Körpers in fragmentierter Form dar.

Im Folgenden sei in aller Kürze das Liebeskonzept Marsilio Ficinos, des wohl prominentesten Vertreters des Florentiner Neoplatonismus, skizziert. Seine Nähe zu Lorenzo und Piero de' Medici rücken ihn auch ins unmittelbare Umfeld des jungen Michelangelo. Ficino stellt mit Platon – dessen Werke er übrigens als erster ins Italienische übersetzt – die Liebe als jene Verbindung zwischen Menschen dar, die das Göttliche im Menschen begründet. Vom Menschen wahrnehmbare Schönheit ermöglicht als Teil der göttlichen Schönheit Verbindung zu Gott, und im „amor desiderium pulchritudinis“ vermengen sich sinnliche und metaphysisch-göttliche Welt. Dadurch kommt auch die Kunst im Neoplatonismus zentrale Bedeutung zu, da der Künstler nicht nur den göttlichen Schöpfungsakt nachahmt, sondern auch im Kunstwerk selbst den göttlichen Schöpfergedanken verdeutlicht.⁶⁰

59 Karlheinz Stierle (Hg.): Francesco Petrarca: Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer. München 2004, S. 195.

60 Clemens Zintzen: Marsilio Ficino. In: Pegasus-Onlinezeitschrift III/1 (2003),

5.3. Inszenierung von Wahrnehmung in den Rime

Michelangelos Lyrik ist – im offensichtlichen Unterschied zu Rilkes „entsubjektivierten“ Dinggedichten – durchgängig von der Inszenierung eines lyrischen Subjekts im Austausch mit einem menschlich-göttlichen Du geprägt.⁶¹ Auffällig bei Michelangelos Lyrik ist allerdings zunächst die fehlende mimetische Beschreibung des Körpers des Gegenübers:

Disegna in me di fuori,
Com' io fo in pietra od in candido foglio,
Che nulla ha dentro, et euui chio ch'io voglio.⁶²

Als Bildquelle für die zahlreichen Metaphern dient der Beruf des Autors: „Michelangelo, scultore“. Hinter dem „disegnare“ steht assoziativ unweigerlich das Konzept des „disegno“, welches nicht nur die Zeichnung, sondern auch das dahinter stehende „concetto“, Konzept oder Idealbild des Künstlers in erster Instanz, einer göttlichen Formkraft in zweiter Instanz meint.

In der zeittypischen Rückbeziehung auf die antike Mythenwelt lässt sich der Pygmalion-Mythos assoziieren, der auf den ersten Blick Analogien zu neuplatonischen Liebes- und Kunstauffassung erkennen lässt, bei Michelangelo jedenfalls aber umgekehrt auftritt. Der Künstler prägt zwar leblose Dinge wie den Stein oder ein weißes Blatt Papier und entlockt ihnen Dinge, die – ein Widerspruch zur Idee des „concettos“? – zuvor nicht vorhanden waren. In zwischenmenschlichen Belangen wird jedoch das

S. 8-9. Zitiert nach http://www.pegasus-onlinezeitschrift.de/erga_1_2003_zintzen.html am 01.6.2012.

⁶¹ Die folgenden Beispiele stammen zum Großteil aus Michelangelos Schaffensperiode zwischen 1520 und 1547, also zwischen dem ersten Treffen mit Tommaso Cavaliere und dem Tod Vittoria Colonnas. Mögliche Adressaten der Gedichte lassen sich zum Teil ausmachen, eine biographische Lesart der Texte wird allerdings vermieden. Keine Berücksichtigung finden Michelangelos lyrisches Frühwerk, die politischen Gedichte sowie das stark religiös gefärbte Spätwerk. Textgrundlage bildet die der Freyschen Ausgabe von 1897 folgende Rilke-Werkausgabe von 1997.

⁶² Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Band VII. Hgg. Rilke-Archiv u.a., Frankfurt am Main 1997, S. 798. Texte aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter RVII zitiert, Seitenangaben im Fließtext in Klammern nachgestellt.

lyrische Ich zum Rohmaterial. – Im Gegensatz zu den Philologien, in denen Materialität von Texten eher ins Hintertreffen gerät – die Möglichkeit zur Überlieferung von Texten ist vielfältig – ist das Material in der Bildenden Kunst zentral. Mit ihm steht und fällt nicht nur Überlieferung, sondern bereits die Entstehung des Kunstwerkes, abhängig von Mischverhältnissen beim Verputz eines Freskos, von der Haltbarkeit, der Qualität des Marmors, der Zusammensetzung der Farben und so fort. Durch das nicht reproduzierbare Original wird das Material zur zentralen, elementaren Grundlage des Werkes, und auch diesen Hintergrund trägt eine metaphorische Verbindung zwischen künstlerischem und menschlichem Material in sich.

Es ist nicht der Künstler/Autor, der das geliebte Objekt beschreibt und damit erst zum Entstehen bringt, ihm quasi Leben verleiht und über den Tod hinaus der Nachwelt erhält. Die klassischen zwischenmenschlichen wie künstlerischen Wirkungsmechanismen sind genau ins Gegenteil verkehrt: Der Autor ist im Extremfall nur Medium einer äußeren (Liebes-)kraft. Hier allerdings ergibt sich eine subtile Parallele zur Introspektive des Petrarkismus: Genau betrachtet kann der Autor aus seiner Rolle nicht entlassen werden, sein Produkt ist immer sowohl das lyrische Ich als auch das Du. Auch das Gegenüber dient letztendlich der Selbstdarstellung im vermeintlichen Selbstverlust. Deutlich wird dies vor allem dann, wenn der Liebende als Irrender auf sich selbst zurückgeworfen und ohne Gegenüber verloren ist:

Signiore, io fallo e ueggio el mio fallire,
Ma fo com' uom', che arde e'l foco a 'n seno [...]
Non posso piu, di man m' a tolto 'l freno,
E l' alma disperando a preso ardire. (RVII 818)

Die Inszenierung des (männlichen) Autors als Objekt, des Geliebten, der Gedichte schafft, jedoch seinerseits in der Beziehung erst geschaffen, von der Beziehung geprägt wird, führt einerseits zur Überschreitung gängiger künstlerischer Topoi, andererseits zur

Umkehrung eines klassisch-heteronormativen Beziehungsmusters. Auch vor dem Hintergrund der „platonischen Liebe“ kann nicht übersehen werden, dass unter dem Mantel einer spirituellen Suche nach Gott das Subjekt-Objekt-Verhältnis entweder umgekehrt, oder aber durch ein dialogisch-egalitäres Beziehungskonzept ersetzt wird.

Der Erwartung, in göttlicher Schönheit auch Seelenruhe und Erfüllung zu finden, wird Michelangelos lyrisches Ich in seiner Leidenschaft allerdings kaum gerecht:

Dimmi di gratia, Amor, se gli ochi mei
Veggono 'l uer della belta, ch' aspiro [...]
Tu 'l de saper, po' che tu uien chon lei
A torm' oginie mie pace [...] (RVII 828)

Ein anderes Thema ist die Stellung der Frau in den Rime, die hier im Hinblick auf das Hinterfragen der Geschlechterrollen in der Literatur der Moderne kurz skizziert werden soll.

Un uomo in una donna, anzi un dio
Per la suo bocha parla,
Ond' io per ascoltarla
Son facto tal, che ma' piu saro mio.
I' credo ben, po' ch' io
A me da lei fu' tolto,
Fuor di me stesso auver di me pietate;
Si sopra il suo bel uolto,
Ch' i' ueggio morte in ogni altra beltate.
O Donna, che passate
Per acqua e foco l'alme a lieti giorni,
De, fate, c' a me stesso piu non torni. (RVII 811)

Ein prominentes Gegenbeispiel für die erste Phrase – „un uomo in una donna, anzi un dio“ – findet sich eine Generation später und einige Ländergrenzen weiter in einem Shakespeare-Sonett: „A woman's face with nature's own hand painted, / Hast thou the master-mistress of my passion.“⁶³ Beide Texte sind von unterschwelliger Misogynie geprägt. Trotzdem liegen völlig unterschiedliche Auffassungen von Geschlechtlichkeit zugrunde. Während bei Shakespeare das höherstehende weibliche

63 William Shakespeare: Sonette. München: 1996, S. 18.

Schönheitsideal von einem menschlich höherstehenden Mann erreicht wird, ist bei Michelangelo auch die Schönheit, das Objekt der sinnlichen wie der spirituellen Begierde, männlich. Eine solche Einstellung ist nicht unbedingt individuelles Merkmal eines Mannes, der Männer zu lieben pflegt, sondern steht in der Tradition des Quattrocento und auch des (Neo-)Platonismus. Wie aus Michelangelos Briefen an seinen Neffen anlässlich dessen Verheiratung hervor geht, reduziert er die Frau im Allgemeinen auf ihre reproduktive Funktion in der Gesellschaft. Ebenfalls wenig außergewöhnlich ist das Begehren von Mann zu Mann; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts beginnt eine stärkere gesellschaftliche Repression männlicher Homosexualität. Das lyrische Ich wird zum Spielball der eigenen Gefühle wie der fremden Einflüsse, während das Du dem Begehren des Ichs ausgesetzt ist. Beide werden so gleichermaßen zu Objekt wie Subjekt – eine Konzeption, die bereits um 1500 Anstoß erregen zu begann und von der Gegenreformation bis ins 20. Jahrhundert heftig bekämpft wurde (eine der wohl berührendsten Rückgriffe auf Michelangelo als humanistische Autorität findet sich in der glücklosen Verteidigungsrede von Oscar Wilde).⁶⁴

„Un uomo in una donna“ – die Frau in diesem Gedicht wird – und das ist der bezeichnende Unterschied zu Shakespeare – für ihre geistige *und körperliche* Androgynität bzw. Maskulinität gepriesen, ohne die hierarchische Weltordnung, die sich in Enumeratio, Antithese und Klimax ausdrückt, ins Wanken zu bringen.

Im Unterschied zu den visuellen Metaphern der Mann-Mann-Gedichte ist der hier relevante Sinn jedoch das Hören, und die gesellschaftliche Hierarchie findet ihr Spiegelbild in der antiken Wertordnung der Sinne.

⁶⁴ „It is that deep, spiritual affection that is as pure as it is perfect. It dictates and pervades great works of art like those of Shakespeare and Michelangelo, and those two letters of mine, such as they are.“ Oscar Wilde als Zeuge der Verteidigung im April 1895, unter <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/wilde/Wildecriminaltranscript.html>, zitiert am 20.6.2012.

Non so, se s' è la desiata luce	xXxXxxxXxXx
Del suo primo factor, che l'alma sente,	xXxXxxXxXxXx
O se dalla memoria della gente	xxXxxXxxxXx
Alcun' altra belta nel cor traluçe,	XxXxxXxXxXx
O se Fama o se sogno alcun prodduce	xxXxxxXxXxXx
Agli ochi manifesto, al cor presente,	xXxXxXxXxXx
Di se lasciando un non so che cocente,	xXxXxXxXxXx
Ch' è forse or quel ch' a pianger mi conduce.	xxXxxXxxxXx
Quel ch' i' sento e ch' i' cerco, e chi mi guidi,	XxxXxXxxXxx
meco non è; ne so ben ueder, doue	XxxXxXxxXxx
Trouar mel possa, e par c' altri mel mostri.	xXxXxxXxxXx
Questo, Signior, m' auuien, po' ch' i' ui uidi,	XxxXxXxXxXx
C' un dolc' e amaro, un si e no mi muoue.	xXxXxxxXxXx
Certo saranno stati gli ochi uostri. (844-847)	XxxxxXxXxXx

Dieses Sonett ist nicht nur ein typisches Beispiel für neoplatonistische Ästhetik, sondern auch für die ausgefeilte Spracharbeit des Autors. Das ersehnte Licht des Schöpfers fühlt die unwissende Seele in nahezu regelmäßigen Jamben des endecasillabo⁶⁵, während die Erinnerung an weltliche Schönheit das Herz durchstrahlt. Der Akt der Wahrnehmung des „sente“ reimt auf das tatsächlich greifbare „gente“ der nächsten Sinneinheit. Beide sind eingefasst vom spirituellen, nominal-faktischen „luce“ und weltlich-erhellendem, verbal-handelndem „traluçe“ in reinem, umgreifenden Reim.

Mit dem Wechsel vom Innen nach Außen, von Erinnerung und Gefühl zur aktiven Fremdwahrnehmung, wechselt am Beginn des zweiten Quartettes auch das Metrum; die zweite Strophe setzt prominent mit zwei aufeinander folgenden Anapästen ein, die allerdings in Übereinstimmung mit dem Inhalt den dritten Vers des ersten Quartetts aufgreifen. In erstaunlicher jambischer Regelmäßigkeit folgt in den übrigen drei Versen die weltliche Manifestation der Schönheit in metrischem Einklang mit der

⁶⁵ Das silbenzählende italienische Versmaß steht nicht unbedingt im Widerspruch zu rhythmischen Regelmäßigkeiten, deren betonte und unbetonte Silben hier mit klassischen griechischen Versmaßen beschrieben werden.

allerersten Zeile; die entsprechende Metaphorik arbeitet mit „manifesto“, „cor“ und „piange“ ungemein körperlich.

Das Subjekt des ersten Quartetts wird im ersten Terzett zum Objekt. Im Unterschied zu der Ungewissheit, mit der die ersten beiden Strophen auch einsetzen (non so – o se), beginnt sich die Gewissheit außerhalb des Ichs zu manifestieren: Was mich führt, ist nicht mit mir. Und wir haben den Autor als bahnbrechenden Bildhauer, Maler und Zeichner von uns, erinnern uns an die Augen als zentrale Metapher, an das Sehen als höchsten Sinn; wir lesen bei Michelangelo „ne so ben ueder“. Das Zeigen von außen deutet wieder auf ein dialogisches Liebeskonzept hin, und die letzten beiden Verse sind verbunden mit dem einzigen Enjambement des Sonetts, wobei die Reduktion der betonten Silben zusätzlich ein schnelleres (Vor-)Lesetempo bewirkt.

Die letzte Strophe beginnt als einzige mit einer Hebung, mit einem Relativ- bzw. Demonstrativpronomen, gefolgt, endlich, von der Anrede: „Signior“. Solcherart Menschlich-Göttliches muss im Kontext anderer theologischer Auffassungen geradezu blasphemisch wirken. Wie zweideutig das „Göttliche im Menschen“ – oder das Menschliche im Göttlichen? Das unwissende „ne so ben veder“ wird kontrastiert vom handwerklichen „po’ ch’i ui uidi“. In der klassischen rhetorischen Tradition Petrarca stehen die folgenden Antithesen des „dolc’e amaro“ und „si e no“; aufgerufen wird allerdings der traditionell niedere Geschmackssinn. In der Tat verschwimmen hier Sinnlichkeit und Spiritualität – fast scheint es, als wäre das Göttliche eine Metapher für die Sinne: „Certo saranno stati gli ochi vostri.“

5.4. Rilkes Michelangelo-Übertragungen

5.4.1. Entstehungszeit und Hintergründe

Der Beginn von Rilkes Beschäftigung mit Texten Michelangelos lässt sich nicht mit Sicherheit festmachen. Bernhard Dieterle verweist auf die Erwähnung Michelangelos als bildender Künstler im Florenzer Tagebuch von 1898 und auf die Aufsehen erregende Ausgabe der Rime von Carl Frey im Vorjahr.⁶⁶ Ein weiterer Beleg für Rilkes Auseinandersetzung findet sich in den *Geschichten vom lieben Gott*; Michelangelo wird in *Von einem, der die Steine belauscht*, nicht nur mit Namen erwähnt; die Erzählung belegt auch eine eingehende Auseinandersetzung Rilkes mit der künstlerischen Programmatik Michelangelos.

Dieterle stellt Rilkes Begeisterung für Michelangelo in den Kontext der Neuentdeckung der Renaissance in der Moderne. Sowohl Auguste Rodin als auch Georg Simmel waren Kenner auch der schriftstellerischen Werke Michelangelos im Umfeld Rilkes.⁶⁷ Unterschiedlicher Briefzitate Rilkes belegen seine Unzufriedenheit mit bisherigen Übersetzungen als Motivation für die Übertragungen

⁶⁶ Wie bereits erwähnt veröffentlicht Cesare Guasti 1863 erstmals eine nahezu vollständige Ausgabe der Rime. Die Texte sind nicht chronologisch, sondern thematisch-formal angeordnet, außerdem findet sich zu jedem altitalienischen Gedicht eine neuitalienische Paraphrase in Prosa. Ryan weist in seiner Michelangelo-Einführung jedoch auf die Mängel dieser ersten großen Ausgabe hin, nämlich wohl angestrebte, aber oft nicht erreichte Textgenauigkeit sowie das Fehlen eines kritischen Apparates. Beides wurde 1897 von Carl Frey eingelöst, der die Gedichte chronologisch anordnete und mit einem ausführlichen Kommentar versah. Allerdings verzichtet Frey auf eine Übertragung des italienischen Textes; außerdem datieren die fünfzig von Michelangelo zur Veröffentlichung gedachten Sonette nicht mit ihrem Entstehungsdatum, sondern sind unter einer Werknummer mit dem Todesdatum des Verlegers (und dem Scheitern des Publikationsprojekts) subsumiert.

In Rilkes Besitz befanden sich sowohl die Ausgaben von Guasti als auch von Frey, die er beide für seine Übersetzungen heranzog, wobei er zwar von Guastis Paraphrasen profitierte, sich aber in Bezug auf den Originaltext hauptsächlich an Frey orientierte. Belege für die Arbeit an den Übersetzungen finden sich ab 1912 in Rilkes Briefen; die Erstveröffentlichungen datieren mit 1917 (Inselschiff) und 1923 (Frankfurter Zeitung). 1923 markiert das Ende dieser intensiven übersetzerischen Periode mit dem Beginn der Arbeit an den Übertragung von Paul Valéry. (RVII 1292-2193)

⁶⁷ Bernhard Dieterle: Das übersetzerische Werk. In: Engel 2004, S. 467

und zeigt weiters die vorsätzliche Unterscheidung Rilkes zwischen eigener Sprache und fremdem Text. Bei Dieterle erscheint das akribische Feilen an der Übertragung als Spiegelung der Suche nach Schönheit bei Michelangelo. Nichts desto trotz heben sich die beiden Poetiken markant von einander ab:

Doch geht es dem Übersetzer R. nicht darum, eine Poetik zu übernehmen, sondern einem mächtigen Werk, genauer vielleicht: dem sprachlichen Werk eines der mächtigsten künstlerischen Schöpfer des Abendlandes, eine möglichst genuine eigene Gestalt in der deutschen Sprache zu geben.⁶⁸

In der Tat ist es auch nicht das Ziel dieser Arbeit, etwaige kausale Zusammenhänge oder eine allzu direkte Verbindung der beiden Poetiken zu suggerieren. Im Vergleich der beiden Autoren geht es vielmehr um die Tradierung, Veränderung oder das Wiederaufgreifen bestimmter Topoi, inhaltlicher Konzepte und sprachlicher Mittel, die als solche keineswegs auf die beiden behandelten Autoren beschränkt sind.

5.4.2. Übersetzung versus Original

Die Unterschiede zwischen italienischem Original und Rilkescher Übertragung sind naturgemäß mannigfaltig; im Folgenden seien einige Beispiele heraus gegriffen, die im Kontext der Arbeit relevant erscheinen.

*La memoria 'l fratel pur mi dipigne
E te sculpiscie uiuo in mezzo 'l core.*

Erinnerung malt mir meinen Bruder nur,
dich aber haut sie mir im Herzen aus. (RVII 800-801)

Im Gegensatz zu „memoria“ findet sich im deutschen Pendant ein expliziter Bezug auf das Innerliche. „Dipigne“ enthält im Unterschied zu „malen“ im Wortstamm noch den Verweis auf das Bild oder die Darstellung. Ein deutsches Gegenstück für

68 Ebd., S. 470

„sculpiscie“ existiert schlichtweg nicht, „uiuo“ fällt in der Übertragung ganz weg.

Erhalten bleibt die chiastische Struktur der beiden Verse, nur leicht irritiert durch die im Deutschen notwendige Nachstellung des verbalen Präfixes.

Agli ochi manifesto, al cor presente,

dem Herzen wahr, den Blicken zu erkennen, (RVII 844-845)

Hier verzichtet Rilke auf die Körperlichkeit und den Bildbruch des für die Augen Greifbaren zugunsten kognitiver Erkenntnis. Die zeitliche Dimension des gegenwärtigen Gefühls verschiebt sich zu abstrakt-allgemeingültiger Wahrheit.

I' t' amo con la lingua e poi mi doglio

Mit meiner Zunge lieb ich dich und dann
beklag ich mich (RVII 846-847)

Das Verschieben der Sinneinheit des zweiten Hauptsatzes verhindert ein allzu auffälliges Enjambement im wortreicheren Deutschen. Die Doppeldeutigkeit von „la lingua“ lässt sich ins Deutsche allerdings kaum übertragen; Rilke nimmt eine Vereindeutigung des Begriffes vor. Der sprachliche Aspekt tritt hinter dem sinnlich-erotischen zurück.

*Non so, se s' è la desiata luce
Del suo primo factor, che l'alma sente*

Ist dieses ihres ersten Schöpfers Licht,
das jetzt die Seele fühlt? (RVII 844-845)

Dem im Italienischen gängige Fehlen des Personalpronomens als Subjekt kommt hier eine besondere Bedeutung zu, weil Michelangelo es durchaus als Kontrast zum bei ihm häufigen, affirmativen, allerdings oft durch das Metrum verstümmelten „io“ verwendet. Rilkes Parallelkonstruktion verzichtet auf das negierend-ungewisse Beginnen des „non so“, schließt allerdings

den ersten Teil der originalen Hauptsatzreihe mit einem Fragesatz ab, der ebenfalls kein „ich“ enthält.

certo saranno stati gli occhi vostri

Hat's je ein Blick getan, so war es deiner. (RVII 846-847)

Auffällig ist hier zunächst die Hinwendung zum Du im Gegensatz zur italienischen Höflichkeitsform im Plural. Michelangelos konkret-körperliche „Augen“ werden bei Rilke zum „Blick“, dessen Urheber zwar in ebenfalls in einer Metonymie erkennbar, jedoch nicht auf ein körperliches Sinnesorgan, sondern auf den bewussten Akt des Hinsehens, verdeutlicht in der entsprechenden Verbmetapher, reduziert wird.

5.5. Einzelgedichte zwischen *Neuen Gedichten* und *Duineser Elegien*

5.5.1. Zeitliche und thematische Einordnung

Beide Gedichte zeigen deutlich Rilkes poetologische Neuorientierung nach den Dinggedichten. Im Gegensatz zur programmatischen *Wendung*, entstanden in Paris im Sommer 1913, ist das zweite hier zu besprechende, allerdings unveröffentlichte Gedicht, verfasst in Duino gegen Ende des Jahres 1911, mit einer Widmung an Andreas-Salomé versehen. Unabhängig vom autobiographischen Kontext zeigt sich hier neben der Hinwendung zur Reflexion von Betrachterrolle und damit zur Reflexion der Autorschaft eine außergewöhnliche Beziehungskonstellation zwischen Mann und Frau, die vor dem Hintergrund der sich wandelnden Geschlechterrollen um 1900 zu sehen ist, jedoch auch die für Rilke typischen Konzeptionen von Mann und Frau bezüglich Wahrnehmung und Kunstschaffen weiterschreibt.

5.5.2. *Wendung*

Görner beschreibt sowohl die Dinggedichte als auch Rilkes Interesse für die bildenden Kunst als „Hinwendung zu den Sprachen des Sichtbaren als Reaktion auf die Sprachkrise der Moderne“. Die thematische Wendung von der mittleren zur späteren Schaffensperiode bezeichnet er als „Krise des Anschauens“.⁶⁹ Das dem Gedicht vorangestellte Kassner-Zitat ist übrigens durch „creative misreading“ Rilkes so stark modifiziert, dass Kassner sich vom Motto distanzierte.⁷⁰ Signifikant für die beiden folgenden Texte im Vergleich zu den *Neuen Gedichten* ist das Vorhandensein und das Hinterfragen eines lyrischen Subjekts, das im Folgenden im Sinne der oben angeführten Definition von Susanne Gramatzki besprochen werden soll.

In der *Wendung* lässt Rilke die Errungenschaften der Neuen Gedichte nochmals Revue passieren. Im Gegensatz zu Michelangelo, der im Austausch der Blicke Schönheit trinkt, um unter dem Einfluss des Gegenübers selbst erst als Liebender und Mensch zu entstehen, ist der Blick bei Rilke vielfältig, zu Beginn offensiv erobernder bis väterlich wohlwollender. Dem Gedicht eingeschrieben sind Hierarchien unterschiedlicher Art; der „Schauende“ manifestiert sich als metaphorischer Beherrscher der Natur, doch keines der solcherart „unterworfenen“ Wesen erweist ihm die gebührenden Ehren. Als knieender Heuchler ist alles, was er vom „Göttlichen“ erzwingen kann, ein Lächeln im Schlaf. Frauen erscheinen in der *Wendung* als die „minder, fraglicher Sichtbaren“, die der obsessiv „Schauende“ nicht als Spiegel seines „schmerzhaft verschütteten Körpers“ zulässt. Wer keine Liebe

69 Rüdiger Görner: Kulturräume und Literaturen: Deutschsprachige Literatur. In: Engel 2004, S. 136.

70 Ebd., S. 58-59. Das Zitat lautet bei Rilke: „Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch das Opfer. (Kassner)“ In: Rilke-Archiv (Hg.): Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Zweiter Band, Frankfurt 1957, hier S. 82. Im Folgenden werden Texte aus dieser Ausgabe unter RII im Fließtext in Klammern nachgestellt.

empfinden kann, ist ausgeschlossen von tieferer Erkenntnis. Wer sich nicht in Austausch mit dem Gegenüber begibt, dem bleibt sein eigenes Selbst ebenso verborgen wie die Seele des solcherart fremddefinierten Objekts:

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschaute 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 (RII 84)

In der Forschung gibt es allerdings auch völlig andere Deutungsansätze. Anthony Stephens etwa wertet die „Wendung“ nicht als Zäsur in Rilkes poetologischem Konzept, sondern lediglich als Selbstinszenierung des Autors und vermerkt etwas zynisch: „R. neigte in seinem eigenen Leben zu einem politischen Quietismus [...] In direktem Widerspruch dazu lebt der Spannungsreichtum seiner Werkbiographie geradezu von selbstinszenierten Revolutionen.“⁷¹

5.5.3. [An Lou Andreas-Salomé]

Zu Beginn findet sich auch hier ein erneuter Aufruf der *Neuen Gedichte*. Das Schauen selbst wird hier jedoch nicht zur Bedrohung der fremdbestimmten Objekte des Blickes, sondern zur Bedrohung des entgrenzten Ichs der Moderne. Die übergroße Offenheit lässt den eigenen Blick zur Angst vorm Blick der Fremden werden. Schutz vor Verlorenheit und Unbestimmtheit im zu-viel-Bestimmten bietet die fluchtartige Hinwendung zur Anderen, zur symbiotischen Innerlichkeit, zur Geborgenheit im – wiederum fremden – Herzen.

Hier finden sich typische Metaphern, die teils auf die

⁷¹ Stephens 2004, S. 399.

Dinggedichte, teils auf für die Moderne typische Bilder verweisen. Der Ausdruck der beiwohnendne „Augen im Raum“ (RII 39) beispielsweise erinnert stark an Passagen in Hofmannsthals Andreas-Roman, wenngleich dem fragmentierten Subjekt dort völlig andere Wege beschieden sind.

Die zweite Strophe greift die Metapher des Blutes, lesbar als sexualisiertes Sinnbild der Defloration, auf, invertiert jedoch die Geschlechterrollen. Das Stilmittel des Vergleichs verhilft dem männlichen Ich zum Rollenwechsel:

Wie man ein Tuch vor angehäuften Atem,
nein: wie man es an eine Wunde presst,
aus der das Leben ganz, in einem Zug,
hinauswill, hielt ich dich an mich: ich sah,
du wurdest rot von mir. (RII 39)

Möglich ist die Überwindung der gesellschaftlichen Verhaltensmuster einerseits in der Sprache, im Atem der Rede, im Gewebe des Textes, andererseits durch Offenheit und ihrer Kehrseite, der Verletzlichkeit. Unmittelbar nach diesem auch für die scheinbar regellose Moderne wohl mehr als auffälligem Bruch mit traditionellen Metaphern- und Rollenzuschreibungen wird die Sprache wie das Erstaunen zum expliziten Thema des Gedichts: „Wer spricht es aus, / was uns geschah?“ (ebd.) Die folgenden Zeilen werden deutlicher im autobiographischen Kontext des Gedichtes; was anklingt, ist eine imaginäre Überwindung zeitlicher Gegebenheiten, das Überspringen der Jugend, das Kind-Sein und die Regellosigkeit im Traum der Zweisamkeit.

Die letzte Strophe ist die Abwendung von offenbar vergeblichen, weil verfälschenden Konventionen – jenen der Erinnerung wie jenen der künstlerischen Darstellung. Nur das vom liebenden Gegenüber geprägte Subjekt kann als Substrat für den „Niederschlag“ des Anderen einen Teil dieser anderen Person bewahren.

Imagination und Projektion (wie etwa Jahrhunderte zuvor ein „pensare“ in der petrarkistischen Landschaft) sind nutzloses, verfälschendes Trugbild. Die ersehnte Person ist nur real im

Eingeständnis ebendieser Absenz.

[...] Sehnsucht geht zu oft
ins Ungenaue. Warum soll ich mich
auswerfen, während mir vielleicht dein Einfluss
leicht ist, wie Mondschein einem Platz am Fenster. (RII 40)

5.5.4. Aisthesis und Subjektivität in Zeiten des Umbruchs

Knappe fünfhundert Jahre liegen zwischen der Entstehung der *Rime* und ihrer Übertragung ins Deutsche. Trotz aller offenkundigen Distanz stehen Neuzeit und Jahrhundertwende in einem vielfältigen Spannungsverhältnis. Beide Epochen sind geprägt von radikalen gesellschaftlichen, politischen, wissenschaftlich-technischen Neuerungen, von gewaltsamer Repression der Kunst im Florenz eines Savonarola oder vom Inferno des ersten Weltkrieges, das den kaum politisch denkenden Rilke zu einem Pazifismus mit teils seltsamen Blüten wie etwa der anfänglichen Befürwortung Mussolinis veranlasste.

Sowohl Michelangelo als auch Rilke inszenieren die Ich-Figuren mancher ihrer (teils autobiographisch gefärbten) Gedichte als männliche Nehmende in zwischenmenschlichen Beziehungen. Beide sehen die dialogische Verständigung zwischen zwei Liebenden als Weg zu Einsicht und (Selbst-)erkenntnis oder Selbstwerdung. In Rilkes mondbeschienenem Fenster spiegelt sich vielleicht im Substrat des fragmentierten modernen Subjekts jenes von Leidenschaften zerrissene „i“ aus Michelangelos Renaissance, das als kalter Stein das warme Licht der Sonne zu fassen versuchte.

6. Epilog

Unterschiedliche Nuancen und rhetorische Stilisierungen der optischen Wahrnehmungen ziehen sich in vielfältigen Mustern durch Rilkes Werk. Während einerseits die epochentypische Wahrnehmungs- und Sprachkrise in der Thematisierung von Blick- und Sprachlosigkeit, in anderen Fällen auch von Reizüberflutung und dem Abwenden des Blickes ihren Niederschlag findet, gehen andererseits die Darstellung von quasi Seh- und Sprechakt als erfolgreicher Kommunikation mit einander Hand in Hand. Als rhetorische Schnittstelle für äußere und innere Reize und deren künstlerischer Äußerung dient das sprachliche Bild des konkreten menschlichen Körpers. In vergleichbarer Form finden sich sprachliche Stilmittel und kulturgeschichtliche Hintergründe auch in der italienischen Renaissance, und damit in Form der Michelangelo-Übertragungen auch in Rilkes übersetzerischem Werk. In Anlehnung an zeitgenössische bildende Künstler und Künstlerinnen wiederum findet die Selbstinszenierung des Schriftstellers ihre Ausformung entweder in der Haptik als männlicher Handwerker/Bildhauer, oder aber im Bild der Frau als empfindsames Mädchen bzw. als empfangende und gebärende Mutter: Letzteres ist insofern auffällig, als der Autor Rilke auch die Frauenfiguren in einer Verschränkung der Geschlechterrollen für sich beansprucht.

7. Bibliographie und Abbildungsverzeichnis

Primärtexte und Quellen:

Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt 1991, Nachdruck der 9. Auflage, Jena 1922. (EM)

Conrad Ferdinand Meyer: Der römische Brunnen.
In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1882/225>, zitiert am 18. 05. 2011.

Paula Modersohn-Becker: Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke.
Herausgegeben von Rainer Stamm. Frankfurt am Main 2003.

Rainer Maria Rilke / Auguste Rodin: Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin. Herausgegeben von Rätus Luck. Frankfurt am Main 2001.

Rainer Maria Rilke: „Mitten im Lesen schreibe ich dir.“
Ausgewählte Briefe. Herausgegeben von Rätus Luck. Frankfurt am Main 1996.

Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Erster Band. Frankfurt am Main 1962. (RI)

Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Zweiter Band: Frankfurt am Main 1963. (RII)

Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Fünfter Band: Worpswede. Rodin. Aufsätze. Frankfurt am Main 1965. (RV)

Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Hella Sieber-Rilke, besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn. Siebenter Band: Die Übertragungen. Frankfurt am Main 1997. (RVII)

Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896-1919.
Herausgegeben von Horst Nalewski. Frankfurt am Main 1991. (RB)

Georg Simmel: Rodin und die Geistesrichtung der Gegenwart. In: Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Herausgegeben von Rüdiger Kramme e.a. Frankfurt am Main 1995. (SR)

William Shakespeare: Sonette. München 1996.

Oscar Wilde: Verteidigungsrede, April 1895. In:
<http://law2.umkc.edu/faculty/projects/htf/trials/wilde/Wildecriminaltranscript.html>, zitiert am 20. 6. 2012

Sekundärmaterialien:

Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main 1963.

Andreas Berlanga: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Frankfurt am Main 1994.

Friedrich Daugelat: Rainer Maria Rilke und das Ehepaar Moderohn. Frankfurt am Main 2005.

Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2004.

Darin:

Antje Büssen: Kontakte und Kontexte – Bildende Kunst, S. 130-150.

Bernhard Dieterle: Kulturräume und Literaturen: Italien, S. 88-97.

Bernhard Dieterle: Das übersetzerische Werk. S. 545-477.

Manfred Engel: Rilke als Autor der literarischen Moderne. S. 507-528.

Rüdiger Görner: Kulturräume und Literaturen: Deutschsprachige Literatur. S. 49-60.

Anthony Stephens: Das späte Werk. Einzelgedichte 1910-1922. S. 384-404.

Michael Engelhard: Nachwort. In: Michelangelo: Gedichte. Frankfurt am Main 1999.

Ulrike Faath: Rainer Maria Rilke und Georg Simmel. Wechselwirkungen zwischen Philosophie und Literatur. In: Berlin-Wien. Stationen der Moderne. Blätter der Rilke-Gesellschaft 23/2000, S. 53-64.

Michel Foucault: Andere Räume. In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992, S. 43-46.

Susanne Gramatzki: Zur lyrischen Subjektivität in den Rime Michelangelo Buonarrotis. Heidelberg 2004.

Käte Hamburger (Hg.): Rilke in Neuer Sicht. Stuttgart 1971.

- Agnes Husslein-Arco (Hg.): Rodin und Wien. Wien 2010.
 Darin:
 Aline Magnien: „Denn in seinen Büsten wird er leben, das spürt er.“ Rodin und die Kunst des Porträts. S. 51-63
 Kathrin Wolf: Auguste Rodin – Biographie. S. 163-170.
- Bernd Kiefer: Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins. Frankfurt am Main 1994.
- Ralph Köhnen: Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cezanne. Bielefeld 1995.
- Michaela Kopp: Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens. Frankfurt am Main 1999.
- Thomas Mann: Die Erotik Michelangelos. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band 9: Reden und Aufsätze 1. O.O. 1960.
- Raphaël Masson und Véronique Mattiussi: Rodin. Paris 2004.
- N.N. Vorwort zum Symposium „EROS - Zur Ästhetisierung eines (spät)antiken Philosophems in Neuzeit und Moderne“. XXIX. Deutscher Romanistentag, Saarbrücken, 25.-29.9.2005. In: <http://homepages.uni-tuebingen.de/maria.moog-gruenewald/tagungen-eros.htm>, zitiert am 20.5.2012.
- Giuseppe Petronio: Geschichte der italienischen Literatur 1. Tübingen 1992.
- Ina Ritter: Epiphanie des Augenblicks. Frankfurt am Main 2010.
- Christopher Ryan: The Poetry of Michelangelo. London 1998.
- Jana Schuster: Rilkes Poetik der Bewegung. Freiburg 2011.
- Rainer Stamm: Ein kurzes, intensives Fest. Paula Modersohn-Becker. Stuttgart 2007.
- Karlheinz Stierle: Nachwort. In: Petrarca, Francesco: Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer. Gedichte. München 2004.
- Adrian Stevens (Hg.): Rilke und die Moderne. München 2000.
 Darin:
 Jeremy Adler: Vom Raum zum Weltinnenraum, S. 109-134.
 Jeremy Ockenden: Rilkes Neue Gedichte. Perspektive und Finalität, S. 89-108.
- Willem van Reijen: Allegorie und Melancholie. Frankfurt am Main 1992.

Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München 2001.

Clemens Zintzen: Marsilio Ficino. In: Pegasus-Onlinezeitschrift III/1 (2003). In: http://www.pegasusonlinezeitschrift.de/erga_1_2003_zintzen.html, zitiert am 1. 6. 2012.

Nachweis der Abbildungen:

Abb. 1, S. 15:

Auguste Rodin: Das eherne Zeitalter. Bronze 1877. In: Raphaël Masson und Véronique Mattiussi: Rodin. Paris 2004, S. 151.

Abb. 2, S. 19:

Auguste Rodin: Mann mit gebrochener Nase. Marmor 1875. Ebd., S. 19.

Abb. 3, S. 29:

Ernst Mach: Figur I. In: Analyse der Empfindungen. Nachdruck der 9. Auflage Jena 1922, Darmstadt 1991, S. 15.

Abb. 4, S. 47:

Grafik der Autorin zu Rilkes Gedicht *Der Prophet*.

Abb. 5, S. 52:

Grafik der Verfasserin zu Rilkes Gedicht *Der Tod des Dichters*.

Abb. 6, S 66:

Paula Modersohn-Becker: Bildnis Rainer Maria Rilke, 1906. In: Rainer Stamm: Ein kurzes, intensives Fest. Paula Modersohn-Becker. Stuttgart 2007, Abb. 10.

Abb. 7, S. 71:

Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, 1906. Ebd., Abb. 9.

Abstract

„Ausgedehnt von riesigen Gesichtern, hell vom Feuerschein [...] sind die Augen [...]. Und in seinem Innern richten sich schon wieder Worte auf...“ – Wie nehmen wir wahr? Wie lässt sich Wahrnehmung, vor allem optische Wahrnehmung, rhetorisch und literarisch inszenieren? Auf welchen Wegen führen Rilkes Texte durch die Sprach- und Wahrnehmungskrise der Moderne? Diesen Fragen wird im Folgenden nachzugehen versucht.

Ausgehend von Rilkes *Neue Gedichten* lassen sich intertextuelle wie konzeptuelle Querverbindungen nachverfolgen: einerseits zu Rilkes eigenen Texten wie Rodin-Monographie und Rodin-Vortrag, zum Briefwechsel, aber auch zu weniger bekannten Werken wie dem *Requiem* für Paula Modersohn-Becker, den Michelangelo-Übersetzungen und verstreuten Gedichten, andererseits zu den Werken zeitgenössischer Kulturschaffender, Philosophen und Theoretiker, insbesondere Auguste Rodin, Georg Simmel und Ernst Mach.

Lebenslauf

Name: Ute Huber
Geburtsdatum: 25. Juni 1981
Geburtsort: Waidhofen an der Thaya
Staatsbürgerschaft: Österreich
Wohnort: Wien



Ausbildung

1991-1999 Bundesgymnasium Waidhofen an der Thaya
1999-2000 Studium der Humanmedizin sowie der Vergleichenden Literaturwissenschaften in Wien, nicht abgeschlossen
2004-2005 Gaststudium an FU und TU Berlin (Erasmus)
2000-2012 Studium der Deutschen Philologie (Schwerpunkt freie Wahlfächer: Anglistik und Amerikanistik, Mitbelegung einzelner Lehrveranstaltungen an der Akademie der Bildenden Künste sowie der Musikuniversität Wien)

Berufserfahrung

2001-2006 **Sachbearbeiterin** bzw. **Mandatarin** der Studienvertretung Germanistik
2001-2008 **Wissenschaftliche Mitarbeiterin** am Elfriede Jelinek-Forschungszentrum an der Uni Wien
2008 **Studienassistentin** am Wiener Institut für Germanistik, Fachbereich Neuere Deutsche Literatur
2008 **Sachbearbeiterin** für die interdisziplinäre Tagung „Imagining Minds“ an der Universität Wien
2009 **Freiberufliche journalistische Tätigkeit**
2010-2011 **DaF/DaZ-Trainerin** am Josef Hesoun-Ausbildungszentrum des bfi Wiener Neustadt
2011-2012 **DaF/DaZ- Trainerin** sowie **Training und Maturavorbereitung für Englisch** bei bilcom, 1100 Wien
2012 **DaF/DaZ – Trainerin** an VHS 15 und VHS 21, Wien

Fremdsprachen

Englisch: fließend in Wort und Schrift
Italienisch, Französisch: Grundlagen in Wort und Schrift

EDV-Kenntnisse

Anwenderkenntnisse unter den Betriebssystemen Linux, Windows, Mac-OS; Grundlagen html-Programmierung