

## Antimodernistische Korrespondenzen

**ADAM BŽOCH**

Bratislava, Ružomberok

### ABSTRAKT

Im folgenden Beitrag wird auf die Korrespondenzen, die es zwischen Rilkes Kunstauffassungen und den Stellungnahmen von drei kritischen Kunstbetrachtern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt (Ladislav Hanus, Walter Benjamin, Hans Sedlmayr) eingegangen. Diese Korrespondenzen kann man zwar nicht in allen Fällen befriedigend durch eine historisch rekonstruierbare Rezeption belegen; dennoch können sie nicht für akzidentell erklärt werden. Sie legen einerseits Zeugnis von Rilkes enormer, oft unterschwelliger Wirkung auf die Wahrnehmung der modernen Kunst ab, andererseits deuten sie auf einige überraschende Verbindungen hin, die es innerhalb des umfassenden antimodernistischen Programms der europäischen Intelligenz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab.

Der im Jahr 2004 von Manfred Engel<sup>1</sup> für Rilkes Weltanschauung reservierte Begriff des Antimodernismus erfuhr ungefähr zur gleichen Zeit in den europäischen Humanwissenschaften eine Karriere, die er unter anderem dem französischen Kritiker Antoine Compagnon zu verdanken hat.<sup>2</sup> Der Antimodernismus hat dabei nicht nur die älteren Bestimmungen vom Jung- Alt- und Neukonservatismus abgelöst<sup>3</sup>, inzwischen werden mit ihm auch weltanschauliche, kunst- und kulturkritische Positionen bezeichnet, die bis vor kurzem einfach durch den Terminus der Moderne abgedeckt wurden. Der Erkenntniswert dieses schillernden Begriffs kann unter Umständen hoch sein. Das *Double-bind*-Verhältnis zur sozialen Modernisierung, die Ablehnung der Phänomene der radikalisierten ästhetischen Moderne und die Bemühung um die Bewahrung der humanen Werte im Schoß der neuen Kunst und Kultur, treten als deutliche Merkmale des Antimodernismus allerdings selten autonom auf; oft konstituieren sie sich im Dialog mit anderen Exponenten der Moderne bzw. des Antimodernismus und äußern sich als Affinität, Distanz, Ergänzung, Sympathie, Antipathie, kurz: als Korrespondenz zu Stellungnahmen anderer. Im folgenden Diskussionsbeitrag wird auf die meistens verborgenen Beziehungen zwischen Rainer Maria Rilke und Ladislav Hanus, Walter Benjamin und Hans Sedlmayr als „Antimodernen“ eingegangen, um die unterschwellige (und möglicherweise auch polemische) Nachwirkung von Rilkes antimodernistischen Kunstauffassungen aufzuzeigen.

## 1

Den ersten Bezugspunkt bildet ein längeres Zitat aus einem Artikel von Ladislav Hanus, einem prominenten slovakischen katholischen Intellektuellen der 1930er und 1940er Jahre. In dem Artikel aus dem Jahre 1936 beschreibt Hanus seine Eindrücke von der Reise in die Schweiz. Er geht hier auf eine Ausstellung der avantgardistischen Kunst ein, die er im Zürcher Kunsthaus gesehen hat:

In der Halle im Erdgeschoß war eine Ausstellung der modernen Kunst. Hier beginnen die Ismen. Dies also soll ‚unsere‘ Kunst sein. Ich habe nichts an diesen Bildern mit freiem Auge gesehen, lediglich tanzende Linien, Flächen, Kreise, Quadrate, geometrische Gebilde und spektrale Skalen. Ich war glücklich, als ich auf einer Leinwand einen Fuß oder ein Ohr erblicken konnte. Wir sollten uns – diese Kunst und ich – grüßen wie Bekannte, alte Freunde. Aber wir waren verlegen. Ich schaue und sehe nichts, ich zerbreche mir den Kopf und verstehe nicht. [...] Ich tröste mich damit, dass ich dies vielleicht nicht verstehe. Wenn mir aber jemand hier etwas erklären möchte, sei es der Autor selbst, würde ich umso weniger verstehen. Ich hätte nur ein peinliches Gefühl, dass jemand von uns beiden nicht normal ist. Es war hier aber auch Plastik. Ein abgehobelter Blechspan war *Weibliche Gestalt*. Ein dreieckiger, dunkel-glatt polierter Klotz hieß *Der Dreiklang*. (Ich war sehr dankbar für die Titel.) Es fehlte hier nur die moderne Musik, und ich wäre weggelaufen. Damit wir uns verstehen. Im Großen und Ganzen bin ich für die moderne Kunst. [...] Ich glaube an die moderne Kunst, weil ich sie schon gesehen habe. Ich habe umwerfende Dinge in Deutschland, in Prag, in Italien gesehen; in der Baukunst, in der Malerei, in der Plastik. Es ist eine einfache Kunst, frei von jeglicher Verzierung und Phrasen. Sie ist stark und aufrichtig. Sie kämpft für eine neue Welt, für Gott. Am Scheideweg der Epoche sucht der unterdrückte und sterbende Mensch nach seinem Ausdruck. Unsere Kunst ist unsere Wahrheit. – Dies aber verstehe ich nicht. Betrübt gehe ich weg und lasse mich nicht trösten.<sup>4</sup>

Obwohl dieses Zitat scheinbar auf einem individuellen Kunsterlebnis beruht, drückt es zugleich die ablehnende Haltung der meisten Vertreter der slovakischen Katholischen Moderne der 1930er und 1940er Jahre gegenüber den westeuropäischen künstlerischen Avantgarden aus. Im folgenden Zusammenhang erscheint wichtig, dass die zitierte Aussage von Hanus zeitlich mit seiner Lektüre der Rodin-Monographie von Rilke zusammenfällt. Dieser folgte dann 1942 sein Übersetzungsversuch der *Duineser Elegien*, inspiriert durch die Rilke-Interpretationen von Romano Guardini und die Übersetzung von Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Es soll hier nicht die kritische, übersetzerische und künstlerische Auseinandersetzung mit Rilke in den 1930er Jahren in der Slowakei erörtert werden, vielmehr geht es um den Hinweis auf die Gründe der positiven Rilke-Aufnahme im konservativen Milieu jener Zeit bzw. auf die Tendenz dieser Aufnahme, die mit der weltanschaulichen Einstellung des Dichters weitgehend im Einklang steht. Die Rilke-Rezeptionsforschung im Ausland (zum Beispiel in Polen) zeigt deutlich, dass man bereits in den dreißiger Jahren an mehreren Orten Europas das Potential von Rilkes Kritik der avantgardistischen Erneuerung der europäischen Kunst als Möglichkeit einer Kritik der sozialen Modernisierung erkannt hat – man hat seinen Antimodernismus begriffen, der sich in vielen Schichten seines Werkes äußert.<sup>5</sup> Hanus ist zwar nur ein Beispiel von vielen, anhand des angeführten Zitats kann jedoch gezeigt wer-

den, dass bzw. wie seine kritische Einstellung zu den europäischen künstlerischen Avantgarden unter anderem durch Rilkes Kunstbetrachtung geprägt wurde.

Hanus' Bejahung der Kunst der klassischen Moderne und die Ablehnung der abstrakten Malerei und Plastik gehen mit Rilkes Interesse für das Figurative als das Dinghafte einher, das Hanus bereits in dem Rodin-Buch findet und das durchaus auch im Einklang mit Rilkes – 1936 der Öffentlichkeit allerdings noch nicht bekannten – Kritik der abstrakten bildenden Kunst steht. Der Vorstellung der Kommunizierbarkeit der modernen Kunst, die in Hanus' Formulierung „Wir sollten uns grüßen wie Bekannte“ artikuliert wurde, liegt möglicherweise einerseits die Idee des autonomen Kunstwerks zugrunde, die Rilke in Zusammenhang mit Rodins Torsi entwickelte, andererseits haben wir es hier auch mit der antimodernistischen Konsequenz zu tun, die aus der Autonomie des modernen Kunstwerks gezogen wird und die von Rilke etwa in der letzten Terzine seines *Archaischen Torso Apolls* zum Ausdruck gebracht wurde: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht.“ In dem Gesehen-Werden (bei Hanus: Gegrüßt-Werden) liegt nämlich nicht nur die Anerkennung der Autonomie des Kunstwerks, sondern auch die Anerkennung seiner Kreatürlichkeit. Diese Kreatürlichkeit – und das ist wohl das eigentliche antimodernistische Element der Betrachtung – wird gewissermaßen als eine unteilbare Einheit, als eine Monade behandelt; sie wird jedenfalls nicht weiter reflektiert oder analysiert. Es fehlen hier völlig die Voraussetzungen für eine kritische, analytische Überprüfung ihrer Authentizität, also jene Voraussetzungen, die die Verfahren der avantgardistischen Künste und Kunstbetrachtung charakterisieren. Für Hanus als einen empathischen Leser von Rilkes Rodin-Monographie schließt die Kreatürlichkeit von vornherein die Abstraktion aus („Ich war glücklich, wenn ich auf einer Leinwand einen Fuß oder ein Ohr erblicken konnte“). Der spontane Ausruf „Es fehlte hier nur die moderne Musik, und ich wäre weggelaufen“, der Hanus' Betrachtung der Skulptur *Dreiklang* von Rudolf Belling (1914) begleitet, weist auf eine weltanschaulich fundierte Überzeugung hin, nach der jene Kunstwelt, die aus abstrakten Werken und atonaler Musik besteht, für den antimodernistischen oder konservativen Kunstbetrachter keine Sinneinheit bilden kann. Das Gegenstück zur Abstraktion, ausgedrückt in der beinahe programmatischen Formulierung „Diese Kunst ist einfach, frei von jeglicher Verzierung und Phrasen. Sie ist stark und aufrichtig“, entspricht durchaus Rilkes positiver Kunstauffassung. Eine Abweichung von Rilke als Vorbild finden wir lediglich in Hanus' Satz über die moderne Kunst, in dem er schreibt: „Sie kämpft für eine neue Welt, für Gott.“ Diese vereinfachende Vorstellung von den Funktionen der modernen Kunst ist kaum mit Rilkes Kunstmetaphysik zu vereinbaren.

Das Hanus-Zitat kann nicht als ein einschlägiger Nachweis des historisch rekonstruierbaren Einflusses von Rilkes Kunstauffassungen auf den slowakischen Betrachter der modernen Kunst dienen; es bildet vielmehr den Beleg für die innere Verwandtschaft von Hanus' ästhetischer Einstellung mit der von Rilke und verweist auf den Archipel einzelner, unsystematisch auftauchender Überzeugungen und Argumente, die aus Rilkes Kunstbetrachtung abgeleitet sind oder mit ihr einfach nur lose zusammenhängen und den Komplex des Antimodernismus ausmachen. Zu diesem Komplex gehören neben dem Beharren an der Kreatürlichkeit (am Figurativen, am

Anthropomorphen) des Kunstwerks auch andere Elemente, die wir bei Rilke in der Konfrontation mit dem nächsten ausgewählten Beispiel entdecken können.

## 2

Auf der scheinbar entgegengesetzten Seite der weltanschaulichen Barrikade befindet sich in der Zwischenkriegszeit der linke Theoretiker der Moderne Walter Benjamin. Obwohl er bis in die 1990er Jahre als ein Apostel der philosophischen und ästhetischen Moderne angesehen wurde, wird in der Benjamin-Forschung schon lange auch seine kritische Einstellung gegenüber der Moderne (als sozialer Modernisierung) hervorgehoben.<sup>6</sup> Als einen antimodernen Modernisten charakterisiert ihn seit den frühen zwanziger Jahren seine melancholische Sicht auf die Zerstückelung, Fragmentierung des menschlichen Körpers, die er zuerst im deutschen barocken Trauerspiel feststellte und die von Adorno als eines der ersten Signale der europäischen Moderne gedeutet wurde; in diesem Sinn beruft sich noch in den achtziger Jahren die feministische Kritik in ihren Plädoyers für die Integrität des menschlichen Körpers auf Benjamin.<sup>7</sup> Die melancholische Figur, die bei ihm in den dreißiger Jahren angesichts seiner Vorstellung von der Zertrümmerung der Aura des Kunstwerks im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ erneut zum Ausdruck kommt, wird durch den kontemplativen Umgang mit der modernen Kunst begleitet (vgl. *Angelus Novus* von Paul Klee).

Eine direkte Verbindung zu Rilke, der aber sonst eigentlich völlig bezugslos zur Bildung von Benjamins Weltanschauung steht, finden wir bei Benjamin in seiner positiven Aufnahme des Rilkeschen Puppen-Aufsatzes; aus Benjamins Briefwechsel können wir auch erfahren, dass er 1925 den ursprünglich an Rilke gerichteten Auftrag übernahm, *L'Anabase* von Saint-John Perse (den beide für einen Surrealisten hielten) zu übersetzen. Und natürlich nicht zu vergessen: Benjamins kritischen Respekt vor Rilkes Lyrik.<sup>8</sup>

In diesem Zusammenhang ist es möglich, auf einen Aspekt der Nähe und gleichzeitig auch Differenz beider Antimodernen hinzuweisen, der sich aus dem rein typologischen Vergleich von zwei Textfragmenten ergibt. Zuerst eine Stelle aus Rilkes Nachlass, der Eintrag vom 2. Dezember 1900 über Rodin, der zum ersten Mal 1965 in der von Ernst Zinn besorgten Ausgabe der *Sämtlichen Werke* Rainer Maria Rilkes veröffentlicht wurde:

Bildwerke, die kein Milieu haben, stehen tatsächlich unter den Menschen von keinem heiligen Kreis umzogen und nicht unterschieden von Dingen des Gebrauchs und des Alltags – sind Briefbeschwerer und mögen sie tausendmal lebensgroß sein und darüber hinaus.<sup>9</sup>

Zu diesem Textfragment verhält sich fast wie ein Spiegelbild ein kurzes Fragment aus Benjamins *Einbahnstraße* (1928):

BRIEFBESCHWERER. Place de la Concorde: Obelisk. Was vor viertausend Jahren darein ist gegraben worden, steht heut im Mittelpunkt der größten aller Plätze. Wäre es ihm geweissagt worden – welcher Triumph für den Pharao! [...] Wie sieht in Wahrheit diese Glorie aus? Nicht einer von Zehntausenden, die hier vorübergehen, hält inne; nicht einer von Zehntausenden, die innehalten, kann die Aufschrift lesen. So löst ein jeder Ruhm

Versprochenes ein, und kein Orakel gleicht ihm an Verschlagenheit. Denn der Unsterbliche steht da wie dieser Obelisk: Er regelt einen geistigen Verkehr, der ihn umtost, und keinem ist die Inschrift, die darein gegraben ist, von Nutzen.<sup>10</sup>

Beide Zitate überschneiden sich sowohl im Bildgebrauch als auch in ihrer gedanklichen Botschaft: Sie drücken die Trauer über den Verlust des transzendentalen Sinns der Kunstwerke aus. Bei einer näheren Betrachtung sehen wir aber, dass die Perspektiven, die diese Textstellen anbieten, recht unterschiedlich sind. Bei Rilke wird das, was man (wohl etwas vage) als transzendentalen Sinn nennen darf, von der Situiertheit des Kunstwerks in einer Umgebung, die dieses Kunstwerk in sich aufnimmt oder sogar aufsaugt, abhängig gemacht; das Kunstwerk, das dem Kontext enthoben wird, verliert diesen (transzendentalen) Sinn. Das Fragment enthält eigentlich eine diskrete Polemik gegen die Autonomie des Kunstwerks.

Das Beispiel von Benjamin zeigt eine andere Situation: Der Obelisk auf der Place de la Concorde ist zu einem tausendmal lebensgroßen Briefbeschwerer geworden (er dient nur dem Alltag, als entzaubertes Kunstwerk hat er seine magische Funktion verloren), weil die Aufschrift, die in ihn gegraben ist, nicht mehr verstanden wird. Benjamin geht hier also nicht von der kontextuellen Situiertheit des Kunstwerks aus, sondern fordert implizit ein hermeneutisches Verständnis des autonomen Kunstwerks. Diese Differenz der Perspektiven können wir auch vor dem Hintergrund von Rilkes Zugang zu Rodins *Penseur* veranschaulichen, der für Rilke das geistige Zentrum des *Höllentors* bildet: Er repräsentiert „den Schädel“ der Statuengruppe:

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. Er ist der Mittelpunkt des Tores, obwohl über ihm auf der Höhe des Rahmens drei Männer stehen.<sup>11</sup>

Die Rekonstruktion des Höllentors könnte diese Deutung vielleicht unterstützen. Auf die Frage des „Mittelpunkts“ wird aber noch separat eingegangen; das angeführte Zitat weist jedoch deutlich darauf hin, dass für Rilke Rodins *Denker* erst innerhalb der Statuengruppe verstanden werden kann. Für Benjamin dagegen, für den die kontextuelle Situiertheit nicht notwendig ist, um ein Kunstwerk zu verstehen, konnte schon eine einzelne Graphik Rodins zur Kontemplation anspornen.<sup>12</sup>

*Le Penseur* verkörpert natürlich auch die Tradition der melancholischen Geste mit und lässt uns unter anderen auch den diachronen Sinnzusammenhang der Statue als eines autonomen Kunstwerks erkennen (denken wir an das Konterfei Walthers von der Vogelweide, an Albrecht Dürers *Melancholia*, an die afrikanischen Figuren des Chammuntang'a, an die zahlreichen visuellen Darstellungen von Hamlet usw.).<sup>13</sup> Diese Tradition wird bei Rilke nicht mitgedacht, die Problemstellung solcher Art ist dem Dichter fremd.

## 3

Ein drittes Beispiel antimodernistischer Korrespondenzen bilden Rilke und Hans Sedlmayr. In der Nachkriegszeit nahm der konservative katholische Kunsthistoriker und -kritiker Sedlmayr an einer entscheidenden Stelle seines Buchs *Verlust der Mitte* (1948) Bezug auf Rilke. Es ist die Stelle, wo er von einem prononciert konservativen Standpunkt, nämlich vom Schwinden der „großen Aufgaben“ der Kunst angesichts der Säkularisierung, zur moderateren antimodernistischen Argumentation übergeht – von der Verteidigung des kirchlichen und feudalen „Gesamtkunstwerks“ zur Verteidigung der humanen Perspektive der Kunst und „des Menschen“ angesichts der Moderne schlechthin: des sogenannten „ganzen Menschen“, seine metaphysischen Bedürfnisse einbegriffen, – ohne aber dabei diese Bedürfnisse kritisch zu hinterfragen. Sedlmayr vertritt die Ansicht, dass Rilkes Buch über Rodin diese Perspektive aufgrund der Akzentuierung des Dinghaften grundsätzlich leugnet. Die Stelle, die er dafür als Beweis heranzieht, bildet ein Zitat, das Rilkes Torso-Theorie *in nuce* beinhaltet. Die Willkür des modernen Künstlers, mit der er angeblich die „natürlichen Kunstvorlagen“ nicht respektiert und völlig losgelöst von der Wirklichkeit und mimetischen Traditionen fragmentarische Werke schafft, soll Rilkes Formulierung ausdrücken, „daß ein künstlerisch Ganzes nicht notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen muß“.<sup>14</sup> Mit diesem Gedanken legitimiert laut Sedlmayr Rilke eine Perspektive, aus der der Mensch als „Ganzes“ in der modernen Kunst weder im physischen noch im metaphysischen Sinn anwesend sein kann. In der Moderne wurde er Opfer der Atomisierung, Fragmentierung oder Zerstückelung, und von nun an wird durch das Kunstwerk höchstens eine „Transzendierung nach unten“ möglich, diese aber spiegelt zugleich den Sturz des Menschen. Rilke ist für Sedlmayr einer von den Theoretikern der destruktiven Moderne, die die „großen Aufgaben“ der vormodernen Kunst endgültig unmöglich gemacht haben.

Vor dem Hintergrund der Hauptargumente von Sedlmayr erscheint seine Beurteilung Rilkes selbst als eine recht zweifelhafte. Die Akzentuierung des Dinghaften, durch die sich Rilkes Rodin-Monographie bzw. seine Torso-Theorie auszeichnet, mag zwar scheinbar der „Deshumanisation der Kunst“, der „Herabsetzung des Menschen“ oder dem verpönten „autonomen Menschen“ entsprechen (der Weg zum „autonomen Menschen“ und autonomes Kunstwerk ist laut Sedlmayr der Irrweg der modernen Kunstphilosophie). Dass es aber in Rilkes Kunstbetrachtung auch einen Weg vom Ding zurück zum Menschen gibt, und zwar bereits in eben derselben Rodin-Monographie, wurde von Sedlmayr nicht diskutiert. Interessanterweise aber entsprechen den antimodernistischen Thesen von Sedlmayrs Buch andere Elemente in Rilkes Kunstbetrachtung.

Bereits Rilkes Worpswede-Buch stellte sowohl in dem Einleitungsteil als auch in den Einzeldarstellungen der künstlerischen Persönlichkeiten eine Reihe von Versuchen dar, den Menschen, die Kunst und die Landschaft als eine (wiederhergestellte) Sinneinheit zu erfassen. Die angebliche Bodenstämmigkeit oder Verwurzeltheit der Worpsweder Künstler können wir aufgrund von Rilkes Darstellung aus verschiedenen Aspekten beurteilen: als Gebundenheit an das Lokale, Zu-Handenheit, Konkretheit, Mimesis usw. Ihr Fehlen, durch das sich für Rilke die eigentliche Situation der

modernen Kunst auszeichnet und das er bei den Künstlern der Worpsweder Kolonie für überwunden hält, mag dabei mit Sedlmayrs Wort „Bodenlosigkeit“ ausgedrückt werden. Der Vorstellung der Bodenlosigkeit, an der bei Sedlmayr wohl noch das nationalsozialistische Odium der Blut-und-Boden-Ideologie haftet, liegt ein amorpher Begriff des Lands und der Erde zugrunde, der wiederum mehrere Implikationen enthält – sie reichen von einer feudalrechtlichen bis zur ökologischen Auffassung von Land. In Rilkes Worpswede-Buch haben wir es mit einer vergleichbar begrifflich amorphen Vorstellung des Landes und der Landschaft zu tun, die eine ähnliche Vielfalt von Implikationen zulässt.

Ein anderer Punkt, in dem sich Sedlmayrs Kunstbetrachtung mit der von Rilke mindestens teilweise überschneidet, ist der Gedanke des „Verlusts der Mitte“ selbst. Die „Mitte“, für Sedlmayr das transzendente Prinzip schlechthin, um das sich alle „großen Aufgaben“ der vormodernen Kunst kristallisieren und dank dem die vormodernen Gesamtkunstwerke überhaupt entstehen konnten, ist Rilke nicht ganz fremd, auch wenn er einen ähnlich groß angelegten Rahmen der Kunstbetrachtung selber nicht entwarf. „Die Mitte“ ist bei Rilke ein Orientierungspunkt der Kunst, der aber nicht unbedingt im Kunstwerk selbst liegen muss, da er vornehmlich von der Aufmerksamkeit des Kunstbetrachters abhängt. Er muss also nicht primär das zentrale Element der Komposition ausdrücken. (Auch wenn die Mitte, die uns aus Rilkes ekphratischen Gedichten bekannt ist, etwa aus *Archaischer Torso Apolls* und *Der Panther*, vordergründig eine kompositorische Mitte ist. Diese Gedichte stehen übrigens auch in enger Beziehung zu Rilkes Kunstbetrachtungen – der Bezug des Ding-Gedichts *Der Panther* auf eine Vorlage aus Rodins Kunstatelier ist anhand der Rodin-Monographie leicht rekonstruierbar.)

Der Unterschied zwischen der kompositorischen und der sogenannten geistigen Mitte des Kunstwerks kann bereits anhand der zitierten Stelle aus dem Buch über Rodin, wo der *Denker* als das Zentrum des *Höllentors* betrachtet wird, angedeutet werden. Auch in Rilkes Worpswede-Buch findet sich eine Stelle, wo der Dichter am Beispiel eines Bildes von Fritz Mackensen zeigt, dass die kompositorische Mitte nicht unbedingt mit der eigentlichen künstlerischen (geistigen) Mitte des Kunstwerks identisch sein muss, weil diese wieder am Kreatürlichen gemessen wird:

Man kann es bei Mackensens Bildern deutlich sehen, daß es ihnen schadet, wenn neben dem Künstler auch der Mensch bei der Arbeit beteiligt war. Sie bekommen sofort etwas Stoffliches, Anekdotisches, Sentimentales. Der Pfarrer auf dem Gottesdienst-Bild ist von der Art. Es ist, als hätte nicht der Künstler allein ihn gewählt, weil gerade *diese* Figur notwendig war, die Schlichtheit und Stille der Gruppe auf der linken Seite im Gleichgewicht zu halten; vielmehr als hätte hier ein junger Mensch seine Verehrung für diesen schönen und gütigen Greis ausgesprochen. Der *Maler* Mackensen hätte diesen Kopf nicht gebraucht; er hatte schon auf seinem Mutter-Bild eine Schönheit des menschlichen Gesichtes entdeckt, die neuer, wahrer und tiefer war.<sup>15</sup>

In der Konfrontation mit Rilkes Kunstauffassungen, die nicht nur den Inhalt seiner Worpswede- und Rodin-Monographie ausmachen, sondern die er auch in seinen *Briefen über Cézanne* und ebenso in der persönlichen Korrespondenz weiter entwickelte, ist natürlich eines klar: Allen hier exponierten ideologisch-weltanschaulichen

Elementen seiner Kunstauffassung widersprechen andere Elemente, oder sie ergänzen sich: Der nicht analysierten Kreatürlichkeit, der Vorstellung einer Einheit von Kunst, Künstler und Landschaft, der Kontextgebundenheit des Kunstwerks, dem amorphen Begriff der Erde oder des Bodens, der Vorstellung der geistigen Mitte der Kunst widersprechen die proklamierte Autonomie, die Dinghaftigkeit des Kunstwerks, die – wie Martina Krießbach-Thomasberger es formulierte – „Reduktion der Materie und Konzentration auf das Wesen der Geste“<sup>16</sup>, oder die Vorstellung von der reinen Farbe, die im Zusammenhang mit seinen Betrachtungen von Cézannes Bildern von Jacques Le Ridder treffend als „frei vom Zeichnerischen und Narrativität“ beschrieben wurde.<sup>17</sup> Die Ursache für diese scheinbare Widersprüchlichkeit liegt primär in der Entwicklung der Kunstauffassung Rilkes; diese Entwicklung, samt der Änderung der Standpunkte, resultiert aber ohne Zweifel aus Rilkes ambivalentem Verständnis der Moderne.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> ENGEL, M.: *Rilke als Autor der literarischen Moderne*. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart – Weimar 2004, S. 509–513.
- <sup>2</sup> COMPAGNON, A.: *Les Antimodernes*. Paris 2005.
- <sup>3</sup> HABERMAS, J.: *Kleine politische Schriften (I–IV)*. Frankfurt/M. 1981, S. 463–464.
- <sup>4</sup> HANUS, L.: *Pamäti svedka storočia*. Bratislava 2006, S. 154.
- <sup>5</sup> KUCZYŃSKA-KOSCHANY, K.: *Rilke poetów polskich*. Wrocław 2004.
- <sup>6</sup> LINDNER, B. (Hg.): *Walter Benjamin im Kontext*. Königstein 1978.
- <sup>7</sup> WEIGEL, S.: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses*. Dülmen-Hiddingsel 1994.
- <sup>8</sup> BENJAMIN, W.: *Briefe*. 2 Bde. Hg. G. Scholem und Th. Adorno. Frankfurt/M. 1978. Bd. 1, S. 380–381, 58, 87.
- <sup>9</sup> RILKE, R. M.: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn. Frankfurt/M. 1987, Bd. 5, S. 252.
- <sup>10</sup> BENJAMIN, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Bd. IV,1. Frankfurt/M. 1972, S. 112.
- <sup>11</sup> RILKE, R. M.: s. Anm. 9. S. 172–173.
- <sup>12</sup> BENJAMIN, W.: s. Anm. 8. S. 106.
- <sup>13</sup> Vgl. LOTMAN, J. M.: *Text a kultúra*. Bratislava 1994, S. 23–24.
- <sup>14</sup> SEDLMAYR, H.: *Verlust der Mitte*. Frankfurt/M. – Berlin 1991, S. 140.
- <sup>15</sup> RILKE, R. M.: s. Anm. 9. S. 56–57.
- <sup>16</sup> DEMETZ, P., STORCK, J. W. und ZIMMERMANN, H. D. (Hg.): *Rilke, evropský básník z Prahy*. Praha 1996, S. 239.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 216.



## ANTI-MODERNISTIC CORRESPONDENCES

**Anti-Modernism. Modernism. Fine Arts. Rilke. Hanus. Benjamin. Seldmayr.**

The following article shows the correspondences between Rilke's opinions on the fine arts and the artistic convictions of three critical observers of modern art (Ladislav Hanus, Walter Benjamin and Hans Sedlmayr). In all three cases, these correspondences cannot be satisfactorily explained by historically reconstructed reception – but neither can they be considered a pure accident. They demonstrate two things: the immense influence of Rilke on the perception of modern art and the surprising connections between the anti-modernistic programs of the European intellectuals in the first half of the 20<sup>th</sup> century.

*Prof. Adam Bžoch, CSc.  
Ústav svetovej literatúry SAV  
Konventná 13  
813 64 Bratislava  
usvlbzo@savba.sk*

*Filozofická fakulta  
Katolícka univerzita  
Hrabovská cesta 1,  
034 01 Ružomberok  
adam.bzoch@ku.sk*