

## Rilkes Kunstwahrnehmung

LADISLAV ŠIMON

Bratislava

### ABSTRAKT

In der Studie „Rilkes Kunstwahrnehmung“ versucht der Autor, die Rolle des bedeutenden modernen Dichters im Kontext der Tendenzen in der Kunst seiner Epoche (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) zu schildern. Neben der komplexen „Klassischen Moderne“ spielten in seiner künstlerischen Entwicklung auch weitere Richtungen eine wichtige Rolle, mit denen er sich kritisch auseinander gesetzt hat (Expressionismus, Neue Sachlichkeit). Am Anfang seines Schaffens trat am stärksten die „Melodie der Dinge“ in Erscheinung, später war er von der bildenden Kunst (Rodin, Cézanne) gefangen genommen. Sein Programm war „die Dinge im Raum“ zu schildern („Ding-Gedichte“). Zuletzt kehrt er wieder zur Musik als zu der „Sprache der Sprachen“ zurück. Rilkes Suchen sowie sein Weg sind nach der Ansicht des Autors Studien, die die Symptome der Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts tragen.

Die Behauptung, dass Rilkes Gedankenwelt sowie die Prinzipien seines Schaffens im breiteren Kunstkontext zu verstehen und zu betrachten wären, ist keinesfalls neu. Trotzdem, wenn über das Phänomen Rainer Maria Rilke gesprochen werden soll, würde sich eine nähere Betrachtung dieses Tatbestandes lohnen. Meines Erachtens sind folgende Fragen in diesem Zusammenhang interessant:

- a. Wie verhielt sich Rilke den einzelnen Kunstarten gegenüber?
- b. Inwieweit wurde Rilkes Kunstverständnis durch die damalige Atmosphäre in den Künsten sowie in der Gesellschaft geprägt?
- c. Wie unterschied sich Rilkes Kunstverständnis von dem seiner Zeitgenossen?
- d. Inwieweit ist Rilkes Kunstverständnis in der Gegenwart anregend?

Die Zeitspanne, die in Betracht genommen wird, erstreckt sich von der Jahrhundertwende bis zum Ende der 1920er Jahre. Es war die Zeit der „klassischen Moderne“, aber auch des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit. In der „klassischen Moderne“ selbst gab es, wie bekannt, mehrere maßgebende Tendenzen – Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil, Neuromantik, Neuklassizismus, Dekadenz usw. Rilke hat sich mit diesen Tendenzen in seinen Aufsätzen sowie in seinen lyrischen und prosaischen Werken natürlich und kontinuierlich auseinandergesetzt.

Rilkes literarischer Kontext wurde im deutschsprachigen Raum damals von solchen Persönlichkeiten wie Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann oder Georg Simmel vertreten, um nur einige zu nennen. Im Rahmen des Kreises „Junges Wien“ war vor allem Hermann Bahr ein außerordentlich aktiver und fleißiger Programmator. Darüber hinaus sind die großen Franzosen zu erwähnen – Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry usw. Rilke suchte nämlich seine Stelle in der Kunst zunächst in seiner Geburtsstadt Prag und in der deutschen Kultur, bald aber wandte er sich zur russischen und französischen Kunst, wo er wichtige Impulse für sein Schaffen finden und empfangen konnte und auch wollte.

## 1. SKIZZIERUNG DER LAGE

Seit seiner frühen Jugend dokumentierte Rainer Maria Rilke sein Interesse für die Kunst in vielen Aufsätzen, Gedichten, Prosawerken und Briefen. Den Höhepunkt dieses Interesses stellen die beiden großen Monographien *Worpswede* (1902) und *Rodin* (1902, 1907) dar. Wenn man bedenkt, dass der Autor damals 27 bzw. 32 Jahre alt war, kann man beide Monographien als wichtige Dokumente der Suche nach seiner eigenen Position betrachten.

Es ist symptomatisch, dass sich Rilke damals hauptsächlich mit den bildenden Künsten konfrontierte; es scheint, die Musik spielte in seiner Gedankenwelt eine Nebenrolle. Das war jedoch nicht immer so. Er schrieb zwar über keine konkreten musikalischen Werke und Komponisten, aber die Musik als Phänomen war in seinen Texten kontinuierlich anwesend. Bekannt ist sein früher Text *Notizen zur Melodie der Dinge* (1898): „Sei es das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturms, sei es das Atmen des Abends oder das Stöhnen des Meeres, das dich umgibt – immer wacht hinter dir eine breite Melodie, aus tausend Stimmen gewoben, in der nur da und dort dein Solo Raum hat.“<sup>1</sup> Singende und klingende Dinge begleiten Rilkes frühes Schaffen. Die Musik als abstrakte Kunst scheint eine weniger wichtige Rolle zu spielen. Das wird unter anderem durch den Aufsatz *Ur-Geräusch* dokumentiert. Der Autor beschreibt hier ein in seiner Jugend durchgeführtes Experiment mit einem damals modernen Gerät, das Geräusche produzierte. Bei diesem Experiment wird der menschliche Schädel benutzt: „Was würde geschehen? Ein Ton mußte entstehen, eine Tonfolge, eine Musik.“<sup>2</sup> Sicher geht es hier um keine musikalischen Kunstwerke, sondern um einen Existenz Ausdruck, um eine Offenbarung des menschlichen Wesens. Die geläufige Kunst, wie sie betrieben wird, ist in dieser Hinsicht sekundär. Solch eine Bemühung, das Wesentliche zu finden und auszudrücken, ist ein Wesenszug des Dichters Rilke. Davon zeugt auch eine Stelle aus seinem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 10. August 1903: „Irgendwie muß auch ich dazu kommen; Dinge zu machen – nicht plastische, geschriebene Dinge, – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zelle *meiner* Kunst entdecken, das greifbare unstoffliche Darstellungsmittel für Alles.“<sup>3</sup>

Sonst spielt das Melodische eine beträchtliche Rolle in Rilkes frühen Gedichten. In diesem Zusammenhang könnte man viele Beispiele anführen. Ich muß mich auf wenige beschränken. So schreibt der Dichter zum Beispiel in seinen „Engelliedern“:

Und sie ragen alle nach Rang,  
 und sie tragen die goldenen Geigen,  
 und die Schönsten dürfen nie schweigen,  
 ihre Seelen sind aus Gesang.  
 Immer wieder müssen sie  
 klingen alle die dunkeln Chorale,  
 die sie klangen vieltausend Male;  
 Gott stieg nieder aus seinem Strahle  
 und du warst die schönste Schale  
 Seiner Sehnsucht, Madonna Marie.<sup>4</sup>

Das erwähnte „Melodische“ ist im angeführten Gedicht mit den Engeln verbunden; aber das sind noch andere Engel als jene in den späteren *Duineser Elegien*. Rilke scheut in dieser frühen, noch epigonalen Schaffensperiode auch die konventionelle „Zigeunerromantik“ nicht. In dem *Lied der Zigeunerknaben* heißt es:

Wenn des Tages Licht entschwand,  
 wenn ich schlafen sollt, gedenke  
 immer ich der Heideschenke  
 in dem fernen Ungarnland.

Wenn der Wind durchs Buschwerk streicht,  
 hör ich wieder alte Lieder,  
 und zwei Augen seh ich wieder,  
 rätseldunkel, tränenfeucht.<sup>5</sup>

Es erscheint sicher, dass das Melodische dem Dichter in einem bestimmten Moment nicht reichte. Er äußerte sein Misstrauen ebenso den Worten gegenüber:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort,  
 sie sprechen alles so deutlich aus:  
 Und diese heißt Hund und jenes heißt Haus,  
 und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,  
 sie wissen alles, was wir und war;  
 kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;  
 ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren. Bleibt fern.  
 Die Dinge singen hör ich so gern.  
 Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.  
 Ihr bringt mir all die Dinge um.<sup>6</sup>

Freilich, auch diese „Ablehnung“ der Worte wurde in Worten verfasst, die musikalisch klingen. Aber andererseits bevorzugte Rilke seitdem das Visuelle. „Dinge“ statt „Worte“ – das ist jetzt die Devise des Dichters, die Kunst-Dinge ebenso wie die Dinge des Alltags: An Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe schreibt er am 19. November 1920: „Ich aber habe das eigentümliche Glück, durch die *Dinge* zu leben, und soweit von denen und aus der intensiven Luft Einfluß zu mir herüberkam, wars der alte, unbeschreibliche, derselbe, dem ich seit fast zwanzig Jahren meine beste und entschlossenste Verfassung zu verdanken hatte.“<sup>7</sup>

Den „Abschied“ von der Musik markiert auch der Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. August 1903: „[...] und ein Tätiger mußte es sein, der nicht redet und der

Dinge tut ohne Unterlaß. Seine Kunst war von allem Anfang an Verwirklichung (und das Gegenteil von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt und noch weiter entwirkt zu leichtem, gleitenden Scheinen).“<sup>8</sup>

## 2. RILKE UND DIE BILDENDEN KÜNSTE

Die Reihe der bildenden Künstler, mit denen Rilke in Berührung kam, ist außerordentlich lang und ergiebig. Bereits in Prag befreundete er sich mit Emil Orlik, der die Karikatur des Einundzwanzigjährigen machte.

Die Russlandreisen bedeuteten auch Kontaktaufnahme mit den russischen Malern Il'ja Repin und Leonid Pasternak, der Rilke mehrmals porträtierte. Der Besuch der Tret'jakov-Galerie in Moskau war für Rilke eines der entscheidenden Erlebnisse; Ikonen wurden für ihn zum Inbegriff der echten Kunst.

Wichtig waren dann der Aufenthalt in der Künstlerkolonie Worpsswede und die Begegnung mit zwei Frauen: der Malerin Paula Modersohn-Becker und der Bildhauerin Clara Westhoff, die Rilkes Frau, Mutter seiner Tochter Ruth und enge Freundin wurde. Im Zusammenhang mit der Künstlerkolonie entstand in ein paar Tagen als „Brotarbeit“ die Monographie „Worpsswede“, in der der Autor bereits seine „Methode“ der Kunstbetrachtung präsentierte. Bedeutungsvoll scheint mir in dem kleinen Buch der folgende Satz: „Liegt nicht vielleicht darin das Geheimnis und die Höhe Rembrandts, daß er Menschen wie Landschaften [...] malte?“<sup>9</sup> Der Weg zu den berühmten „Ding-Gedichten“ war damit eingeschlagen. Obwohl Rilke kein professioneller Kunstkritiker war, hatte er vor vielen anderen einen großen Vorteil: Er konnte sich sowohl in die Persönlichkeit des Künstlers als auch in dessen Werk impressiv einfühlen und seine Eindrücke zum Ausdruck bringen. Solch eine Begabung kann man in größeren Zeitzusammenhängen sehen. Denken wir an die „Wesenschau“, die künstlerisch, aber auch philosophisch (zum Beispiel von Edmund Husserl) praktiziert wurde.

Von größter Bedeutung war für Rilke das Rodin-Erlebnis. Nach der Entstehung der Rodin-Monographie arbeitete er bei dem französischen Bildhauer als Sekretär. Fast gleichzeitig begeisterte sich Rilke im Jahr 1907 für das Schaffen von Cézanne. Über die alltäglichen Besuche der Cézanne-Ausstellung berichtete er seiner Frau Clara. Diese Korrespondenz wurde später (1952) herausgegeben und stellt eine weitere Künstlermonographie Rilkes dar.

Was die Rodin-Monographie betrifft, besteht diese, wie bekannt, aus zwei Teilen, die nicht in der gleichen Zeit entstanden sind. Der erste Teil ist hauptsächlich Ausdruck der Begeisterung für Rodin; Rilke bedient sich hier der Mittel der lyrischen Prosa – sein Hauptmittel ist die impressionistische Intuition sowie persönliche Empathie: „Man kann, wenn man will, die meisten Werke Rodins mit Gedanken begleiten, erklären und umgeben. Für alle, denen das einfache Schauen ein zu ungewohnter und schwerer Weg zur Schönheit ist, giebt es andere Wege, Umwege über Bedeutungen, die edel sind, groß und voll Gestalt.“<sup>10</sup> Im zweiten Teil der Monographie, der einige Jahre später entstand, werden mehr Berührungspunkte zwischen dem französischen Bildhauer und dem Dichter Rilke zum Ausdruck gebracht und betont: „Dinge. Indem ich das ausspreche, [...] 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.“<sup>11</sup> Also nicht mehr klingende und singende Dinge, sondern Dinge im Raum, sichtbare, bemerkbare und fassbare Dinge. Es ist genug bekannt, dass Rilke aufgrund seiner Auseinandersetzung mit Rodins Werken sein Konzept der „Ding-Gedichte“ entwickelte. Das Wort wurde ebenso zum Ding wie die anderen Dinge, die durch die Wörter bezeichnet wurden.

Aber Rilke war in Paris nicht nur von Rodin fasziniert. Cézanne gewann für sein Schaffen eine ähnlich große Bedeutung. Rilke schrieb in diesem Zusammenhang am 24. Juni 1907 an seine Frau Clara: „Kunst Dinge sind ja immer Ergebnisse des in Gefahrgewesen-Seins, des in einer Erfahrung bis ans Ende-Gegangenseins, bis wo kein Mensch mehr weiterkann.“<sup>12</sup> Die Wirkung von Cézanne auf Rilke ist tatsächlich außerordentlich, allerdings wird sie bis heute nicht immer genügend betont: „Daran, wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin. Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden.“<sup>13</sup>

In den *Briefen an Cézanne* bekennt sich Rilke auch zu seinem Umgang mit der Malerei: „Es ist gar nicht die Malerei, die ich studiere (denn ich bleibe trotz allem den Bildern gegenüber ungewiß und lerne nur schlecht, gute von weniger guten zu unterscheiden, und verwechsle beständig frühe mit spät gemalten). Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf das Eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt.“<sup>14</sup>

Es ist einigermaßen erstaunlich, dass Rilke Pablo Picasso bewunderte. Das dokumentiert sich auch darin, dass er Hertha Koenig überredete, Picassos Bild *Der Gaukler* zu kaufen (1915). So konnte Rilke das Gemälde eine Zeitlang genießen. Erwähnenswert ist ferner das Interesse Rilkes für den abstrakten Expressionisten und Nachbarn in München: Paul Klee. Im Zusammenhang mit den *Duineser Elegien* schließlich besuchte Rilke Toledo und studierte dort die Gemälde von El Greco.

Diese Reihe der bildenden Künstler, mit denen Rilke in Berührung kam, ist unter anderem ein Zeugnis dafür, wie sich seine Kunstauffassung modifizierte. Über Emil Orlik schrieb er 1899: „Diese Kunst ist von allem Anfang streng gegen sich selbst gewesen, und für den, der sie verfolgt hat, ist dieses Unerbittliches gegen sich selbst, dieses stets sich Bilden, Glätten, Ründen zum einfachsten und kürzesten Ausdruck hin, ihr vorzüglichstes Merkmal geblieben.“<sup>15</sup> In dem Aufsatz *Russische Kunst* widmet sich Rilke hauptsächlich dem Maler Viktor Michajlovič Vaznecov: „In seinen zahllosen Engelbildern hat Wasnetzow mit besonderer Feinheit die Psychologie der Flügel entwickelt, wie andere Maler die der Hände.“<sup>16</sup> Beide Zitate belegen die Tatsache, dass Rilke, während er sich über andere Künstler äußerte, über sich selbst schrieb, über seine künstlerischen Probleme. Er war – wie die meisten Künstler – ein Egozentriker. Es ging ihm vor allem um seine eigenen Leistungen, zu denen er sich berufen fühlte.

Ein Höhepunkt in Rilkes Kunstbetrachtung ist meiner Ansicht nach das Gedicht *Archaischer Torso Apollons*:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
 darin die Augenäpfel reifen. Aber  
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.<sup>17</sup>

Die antike kopflose Skulptur verfügt auch ohne Augen über solch eine Kraft, dass sie nicht nur alles „sieht“, sondern auch andere zwingt, ihr Leben „zu ändern“. Die Mitte ist ohne Zweifel das Geschlecht. Aber es ist ebenso ein Gedicht über die Macht der Kunst sowie ein Gedicht über die Kraft des Archaischen, die archetypisch auch unser Leben bestimmt und steuert. Die Betonung des Geschlechtlichen erinnert an die Bemühungen eines anderen großen Österreicherers, nämlich an Sigmund Freud. Zur Objektivierung des Unbewussten gelangte aber Rilke durch das Visuelle.

### 3. DAS SPÄTE SCHAFFEN RILKES ALS SYNTHESE

Mit 24 Jahren schreibt Rilke den Aufsatz *Über Kunst*, in dem er auf Lev Tolstoj's Buch *Was ist Kunst?* reagiert und mit dem „Grafen“ polemisiert. Bisherige Definitionen der Kunst haben nach Rilke einen Fehler „Es wird nicht so sehr das Wesen der Kunst betrachtet, vielmehr sind alle bemüht, sie aus ihren Wirkungen zu erklären“.<sup>18</sup> Dagegen ist er der Meinung: „Die Kunst stellt sich dar als eine Lebensauffassung, wie etwa die Religion und die Wissenschaft und der Sozialismus auch. Sie unterscheidet sich von den anderen Auffassungen nur dadurch, daß sie nicht aus der Zeit resultiert und gleichsam als die Weltanschauung des letzten Zieles erscheint.“<sup>19</sup> Der Künstler ist der „Mensch des letzten Zieles, [...] Die anderen kommen und gehen, er dauert. Die anderen haben Gott hinter sich wie eine Erinnerung. Dem Schaffenden ist Gott die letzte, tiefste Erfüllung“.<sup>20</sup> In Sachen Kunst ist Rilke also optimistisch, und darin unterscheidet er sich vom Pessimismus Tolstoj's. Eine andere Auffassung vertritt er in dem Aufsatz *Kunstwerke* (1903). Hier stellt er eine immerwährende „weite Fremde zwischen einer Zeit und der großen Kunst“<sup>21</sup> fest. Die echten Kunstwerke können eigentlich nur als unzeitgemäße bestehen: „Und weit, weit hinter alledem, liegt die Heimat der Kunstwerke, jener seltsam verschwiegenen und geduldigen Dinge, die fremd umherstehen unter den Dingen des täglichen Gebrauches, unter den beschäftigten Menschen, den dienenden Tieren und den spielenden Kindern.“<sup>22</sup> Diese Haltung ist nicht unbedingt als eine pessimistische zu sehen, dennoch macht sich hier

ein elegischer Ton bemerkbar, der im Schaffen Rilkes vorherrscht. Bereits im *Stundenbuch* sind bekanntlich antizivilisatorische Aussagen enthalten.

Andererseits wird die Beziehung Rilkes zur Kunst nüchterner, wie er 1908 in dem Brief an den „jungen Dichter“ Franz Xaver Kappus aus Paris schreibt: „Auch die Kunst ist nur eine Art zu leben, und man kann sich, irgendwie lebend, ohne es zu wissen, auf sie vorbereiten; in jedem Wirklichen ist man ihr näher und benachbarter als in den unwirklichen halbartistischen Berufen, die, indem sie eine Kunstnähe vorgeben, das Dasein der Kunst praktisch leugnen und angreifen, wie etwa der ganze Journalismus es tut und fast alle Kritik und dreiviertel dessen, was Literatur heißt und heißen will.“<sup>23</sup> Das Produzieren von Kunstwerken ist eine Lebensweise, und der ganze Lebensstil Rilkes bis hin zu der Entscheidung, die letzte Periode seines Lebens in einem mittelalterlichen Schloss in der Schweiz zu verbringen, bestätigt dies.

Andererseits gibt es in Rilkes Korrespondenz immer wieder Aussagen, in denen behauptet wird, dass Kunst Arbeit sei. Noch am 8. August 1903 schrieb er an Lou Andreas-Salomé: „Aber mir fehlt immer noch die Disziplin, das Arbeitenkönnen und Arbeitenmüssen, nach dem ich mich seit Jahren sehne. Fehlt mir die Kraft? Ist mein Wille krank? Ist es der Traum in mir, der alles Handeln hemmt?“<sup>24</sup> Rilke war bereit, seiner Arbeit alles zu opfern, er suchte nach Orten, wo er ungestört und unter günstigen Umständen arbeiten konnte. Man kann aber überhaupt nicht sagen, dass ihm alles gelingt. Er weiß, dass er sich in einer Schaffenskrise befindet, doch gleichzeitig schreibt er Texte, die für die ganze europäische Kultur wichtig sind.

Eine enge Verbindung mit dem Geschlecht und mit dem Eros ist für Rilkes Dichtung ebenso symptomatisch wie die Einsamkeit, die der Künstler braucht. In dem Brief an Franz Xaver Kappus vom 23. Dezember 1903 aus Rom heißt es: „Was not tut, ist doch nur dieses: Einsamkeit, große innere Einsamkeit. In-sich-Gehen und stundenlang niemandem begegnen, – das muß man erreichen können. Einsamsein, wie das Kind einsam war, als die Erwachsenen umher gingen, mit Dingen verflochten, die wichtig und groß schienen, weil die Großen so geschäftig aussahen und weil man von ihrem Tun nichts begriff.“<sup>25</sup>

Die zehn *Duineser Elegien* sind poetische Diskussionsbeiträge zu den wesentlichen Fragen der menschlichen Existenz. Sie sind überzeitlich in dem Sinne, dass sie das Zeitliche keinesfalls respektieren. Bereits in der ersten Elegie finden wir Verse, die das endgültige Ende der Romantik bedeuten:

Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,  
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.<sup>26</sup>

Diese Verse können nicht mehr nur mit der Feststellung erklärt werden, dass jede Münze zwei Seiten habe. In ihnen zeigt sich, wie verwandt Rilkes Welt mit der absurden Welt Franz Kafkas ist.

In Rilkes später Schaffensperiode lässt sich eine gewisse „Rückkehr“ zur Musik registrieren, was in den Zusammenhang mit der Pianistin Magda von Hattinberg im

Jahre 1914 gebracht wird. Rilke schrieb damals: „Ich glaube, durch sie kann ich mich so an der Musik entwickeln und aufrichten wie einst an Rodin's Skulptur.“<sup>27</sup> Wenn es einst die Dinge waren, die gesungen haben, so tritt jetzt ein „singender Gott“ („Gott mit der Leier“) auf, wie es in einem der *Sonette an Orpheus* heißt: „Einzig das Lied überm Land / heiligt und feiert.“<sup>28</sup> „Gesang ist Dasein“, heißt es in einem anderen Sonett. In einem ganz späten Gedicht vom 11. August 1924 begegnen folgende Verse:

„Wüßte ich für wen ich spiele, ach!  
immer könnt ich rauschen wie der Bach.  
[...]  
Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging  
weit hinüber über jedes Ding.“<sup>29</sup>

Und in Rilkes Korrespondenz in Versen mit Erika Mitterer findet sich die Formulierung: „Zeig dich mir leis / so wie Musik, die man wiedererkennt.“<sup>30</sup>

Entdeckte Rilke eine universelle Formel für Lyrik? Glücklicherweise keinesfalls. Aber als einer der Suchenden und Entdeckenden ist er auch noch heute, also für uns unentbehrlich. Die russische Dichterin Marina Cvetaeva nannte ihn „die verkörperte Dichtung“<sup>31</sup>. Nur wenige verdienen solch eine Bezeichnung.

Rilkes Weg von der „Musik der Dinge“ zu den „Dingen im Raum“ und wieder zur Musik als Existenz („Sprache der Sprachen“) ist insoweit exemplarisch, als dadurch zugleich die Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts dokumentiert werden. Darüber hinaus gelten diese Zeugnisse des Suchens bis in unsere eigene Zeit hinein als souveräne Kunstwerke.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> RILKE, R. M.: *Notizen zur Melodie der Dinge*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn. Wiesbaden 1955–1966, Bd. 5, S. 416.

<sup>2</sup> Ebd., Bd. 6, S. 1075–1966, 1085–1094.

<sup>3</sup> RILKE, R. M.: *Briefe*. 2 Bde. Hg. H. Nalewski. Frankfurt/M. – Leipzig 1991. Bd. 1, S. 157–158.

<sup>4</sup> Ders., *Gesammelte Werke*. Geneva 1998, S. 14.

<sup>5</sup> Ebd., S. 108.

<sup>6</sup> Ebd., S. 45.

<sup>7</sup> RILKE, R. M.: s. Anm. 3. Bd. 2, S. 79 f.

<sup>8</sup> Ebd., Bd. 1, S. 150.

<sup>9</sup> RILKE, R. M.: *Worpswede*. In: Ders., s. Anm. 1, S. 17.

<sup>10</sup> Ders., *Auguste Rodin. Erster Teil*. In: Ders., s. Anm. 1, S. 175.

<sup>11</sup> Ders., *Auguste Rodin. Zweiter Teil*. In: Ders., s. Anm. 1, S. 208.

<sup>12</sup> Ders., *Briefe über Cézanne*. Hg. C. Rilke. Frankfurt/M. 1983, S. 11.

<sup>13</sup> Ebd., S. 40.

<sup>14</sup> Ebd., S. 48–49.

<sup>15</sup> RILKE, R. M.: *Ein Prager Künstler*. In: Ders., s. Anm. 1, S. 472.

<sup>16</sup> Ebd., S. 503.

<sup>17</sup> RILKE, R. M.: *Archaischer Torso Apollos*. In: Ders., *Werke*. Kommentierte Ausgabe. 4 Bde. Hg. M. Engel u. a. Frankfurt/M. – Leipzig 1996. Bd. 1, S. 513.

<sup>18</sup> Ebd., Bd. 4, S. 114.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd., S. 115.

<sup>21</sup> RILKE, R. M.: *Kunstwerke*. In: Ders., s. Anm. 17. Bd. 4, S. 303.

<sup>22</sup> Ebd., S. 304.

<sup>23</sup> RILKE, R. M.: *Briefe*. 2 Bde. Hg. Rilke-Archiv, in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch K. Altheim. Wiesbaden 1950. Bd. 1, S. 257 f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 59.

<sup>25</sup> Ebd., S. 61.

<sup>26</sup> RILKE, R. M.: *Duineser Elegien*. In: Ders., s. Anm. 17. Bd. 2, S. 201.

<sup>27</sup> Zitiert nach: MARTENS, G. und POST-MARTENS, A.: *Rainer Maria Rilke*. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 99.

<sup>28</sup> RILKE, R. M.: s. Anm. 17. Bd. 2, S. 271, 250.

<sup>29</sup> Ders., s. Anm. 17. Bd. 2, S. 375.

<sup>30</sup> [www.rilke.de/gedichte/liebende.htm](http://www.rilke.de/gedichte/liebende.htm)

<sup>31</sup> In: *Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa. Ein Gespräch in Briefen*. Frankfurt/M. – Leipzig 1992, S. 46.

## RILKE'S PERCEPTION OF THE ARTS

### Rilke. Modernism. Expressionism. Fine Arts. Poems-Things. Music.

The article “Rilke’s Perception of the Arts” aims to outline the position of the significant modern poet in the context of the artistic tendencies of his time (early 20<sup>th</sup> century). Besides the complex “classic modernism”, other artistic movements played a part in his artistic development (expressionism, new objectivity). In the early stages of his creative life, he focused on “the melody of things”, later he was most interested in the fine arts (Rodin, Cézanne) and his program was to describe “things in space” (“poems-things”). Finally he returns to music as the “language of languages.” Rilke’s searching and his way are according to the article symptomatic for the development of 20<sup>th</sup> century art.

*Prof. PhDr. Ladislav Šimon, CSc.  
Filozofická fakulta UPJŠ  
Katedra germanistiky  
Moyzesova 9, 040 01 Košice  
ladsimon@gmail.com*