

Rilke und die Musik

von

Herbert Deinert

A Dissertation Presented to the
Faculty of the Graduate School
of Yale University in Candidacy
for the Degree of Doctor of
Philosophy

September 1959

1959 ©1973
Yale University Library

Inhaltsübersicht

Summary	1
Einleitung	2
I. Vom "Florenzer Tagebuch" zum "Worpsweder Tagebuch"	8
II. Von der Westerweder Zeit bis zur Spanischen Reise	42
III. Von der Spanischen Reise bis zum Ende der Benvenuta-Episode	70
IV. Zwei späte Gedichte	102
Zusammenfassung	118
Abkürzungen	122
Literatur	123

[NOTE: This text was retyped, and typographical errors were corrected. Other changes are minor. However the pagination differs from the original. hd]

Summary

The aim of this dissertation is to show Rilke's concept of music and its development. Rilke had no musical ear nor did he possess any theoretical knowledge of music. Yet, his interest in this subject is evident throughout his works.

Rilke's first discussion of music is found in his earliest diary, the Florenzer Tagebuch. Speaking favorably of music, he denounces, however, any connection of music and word except in song. A change occurs in the early poem "Musik", where Rilke treats the word music as a symbol of danger and seduction, as a means of describing the creative activity of the artist before having had any real experience. The associations with the word "music" are negative.

This changes during Rilke's second visit to Worpswede and the months immediately following his stay. In diary notes and poems, music is described as an element of order, salvation and inspiration. It also provides a welcome atmosphere of escapism. The attitude towards the latter aspect changes in his monograph Worpswede and becomes totally negative in a letter to Lou Andreas-Salomé, where Rilke denounces music as contrary to art. During the following years Rilke begins to point out more clearly the two main aspects of his concept of music: the danger and seduction on the one hand and inspiration, order and transformation of human misery on the other hand. In the Beethoven-portrait of his Malte it is no longer music which is to blame for the effects described in the letter to Lou, but those who listen to it without the proper attitude and appreciation.

Fabre d'Olivet's La Musique confirmed Rilke's own ideas and added to them the concept of the "number" in music. To Rilke music now represents a revelation of cosmic principles otherwise not perceivable. Rilke found similar ideas in Proust's Du Côté de chez Swann and Busoni's Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst. Of Magda von Hattingberg, a pianist and student of Busoni's, Rilke expected in vain his final introduction to the world of music, hoping to train his ear to the same perfection that his eyes had already achieved.

In Rilke's late poetry music becomes the work of art *par excellence*. As a human creation and a revelation of cosmic principles, music acts as an intermediary between our world and the "other sphere", to which we have no access.

Einleitung

Rilke war im gebräuchlichen Sinne des Wortes unmusikalisch. Er hat das selbst wiederholt zugegeben. Er behielt keine Melodie, so einfach sie sein mochte, und so oft man sie ihm auch vorspielte. Auch seine Freunde berichten von diesem Zug. Hinzu kam eine tiefe Skepsis der Musik gegenüber, in der er etwas Verführendes und Berauschesendes sah, was ihn zu einer allerdings kurzfristigen völligen Ablehnung dieser Kunstgattung führte. Dasselbe gilt übrigens für den George-Kreis, der nach anfänglicher Bejahung die Musik als gestaltfeindlich ablehnte.¹ Bei Rilke beruht dies nicht zuletzt auf einem völligen Mangel an theoretischer Kenntnis.

Diese Haltung mag bei einem so durchaus lyrischen Dichter, dessen Verse eine solche Gewandtheit, ein zu solcher Perfektion entwickeltes Gefühl für den Klang der Sprache aufweisen, zunächst überraschen. Allein Rilke teilt diesen Mangel an musikalischem Empfinden - Musik hier als Tonkunst verstanden - mit einer Reihe von Dichtern. Der junge Goethe schreibt aus Wetzlar an Herder: "... ich kann schreiben aber keine Federn schneiden, drum krieg ich keine Hand, das Violoncell spielen aber nicht stimmen" ² Über Heines Musikempfinden schreibt Ewald Boucke:

Heine verhielt sich zur Musik ähnlich wie zur Malerei, lediglich als ein stofflich Genießer, der sich die spezifisch musikalischen Werte erst in seine dichterische Sprache zurückübersetzen musste, um sie sich hörgerecht zu machen. Es handelt sich hier nicht um die Erscheinungen der Synästhesie, sondern vielmehr um die durch akustische Eindrücke hervorgerufenen Assoziationen. . . . ³

Nun hat allerdings das, was man manchmal als "musikalische Dichtung" bezeichnet, nichts mit Musik zu tun. Rilke erkannte sehr früh, dass der "Klang" eines Gedichtes mit

¹ vgl. dazu Guido Glur, Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreises und die Aesthetik Oscar Wildes, Sprache und Dichtung, Neue Folge, Band 3 (Bern, 1957), S. 87.

² Der Junge Goethe, hsg. von Max Morris (Leipzig, 1910), II, 294, etwa 10. Juli 1772.

³ Heinrich Heine, Werke, hsg. von Ewald Boucke (Berlin, o.J.), Nachwort des Herausgebers zu "Über die französische Bühne", Bd. IX, 372.

dem Klang von Musik nichts gemein hat. In der Rezension der Gedichte eines unbekanntem ungarischen Musikers berichtet er ein Gespräch mit Gustav Falke:

Mit Gustav Falke (der bekanntlich Musiklehrer ist) sprach ich einmal davon, ob seinen musikalischen Fähigkeiten und Kenntnissen nicht ein Teil jenes reichen Klanges zu danken sei, der in seinen Liedern lebt. Die Frage blieb damals unentschieden.⁴

Dies ist der einzige Beleg, dass Rilke selbst je an eine enge Verwandtschaft vom Klang eines Gedichtes mit dem von Musik geglaubt hat, bzw. dass ein musikalisch geschulter Dichter umso klangreichere Verse schreiben müsste. Die Gedichte des ungarischen Musikers, die er zu besprechen hat, überzeugen ihn ein für allemal von der Unhaltbarkeit einer solchen Verallgemeinerung:

Die "Konsonanzen und Dissonanzen" eines ungarischen Musikers sind eine Antwort. Und zwar in dem Sinne, dass der lyrische Klang nichts zu tun hat mit der Melodie in der Musik. Seine Gesetze sind andere (unwillkürliche und niegeschriebene) und seine Wirkungen sind von denen einer Sonate oder Symphonie verschieden. (ebd.)

Es ist zu bedauern, dass Rilke diese Ansicht nicht näher begründet. Immerhin mag dies Zitat zeigen, dass Rilke den Begriff "musikalische Dichtung" nicht in dem Sinne verstanden haben will, als habe diese "Musik" etwas mit der Musik als Tonkunst gemeinsam.

Auch wird diese Arbeit auf die "Musikalität" der Dichtung Rilkes nicht weiter eingehen. Vielmehr soll festgestellt werden, was Rilke von der Musik als Tonkunst denkt, was sie ihm zu verschiedenen Zeiten seines Lebens bedeutet; ferner, wie er das Wort "Musik" gebraucht, das nicht selten in Dichtung und Briefen erscheint. Rilkes ungenügende Kenntnis der Musik und seine Vorbehalte gegen sie haben ihn durchaus nicht dazu geführt, sie zeitlebens unbeachtet zu lassen. Im Gegenteil, er hat sich häufig mit ihr auseinandergesetzt, theoretisch, d.h. indem er sich eine Art Metaphysik der Musik zurechtlegte, und ebenfalls durch Hören wirklicher Musik, auf direktem Wege. Seine enge Freundschaft mit der Fürstin Marie Taxis, die der Musik ebenso

⁴ Bücher, Theater, Kunst, S. 106.

leidenschaftlich ergeben war wie der Dichtung, bringt ihn häufig mit Musik in Kontakt: in Lautschin und Duino wurde viel musiziert. Um seine feindliche Haltung gegenüber Österreich zu mildern, besucht sie mit ihm die Aufführungen von Mozart-Messen.⁵ Rilke selbst berichtet in frühen Gedichten über Konzerte, vor allem aus der Zeit des zweiten Worpweder Besuches und des nachfolgenden Schmargendorfer Aufenthaltes. Von Magda von Hattingberg verspricht er sich die Erschliessung eines endgültigen Zuganges zur Musik. Im Frühjahr 1914 verbringt er mit ihr Musik-gefüllte Wochen in Berlin, Paris, Duino, und besucht mit ihr die Konzerte ihres Lehrers Busoni. Im Jahre 1919 lernt er in der Schweiz die damals schon bekannte Pianistin Wanda Landowska kennen und hört ihr Spiel.⁶ Sein "Lehnsherr" Werner Reinhart besucht ihn auf Muzot zusammen mit der begabten Geigerin Alma Moodie (1923), die ihm "eigentümlich feierliche Ostern" bereitet.⁷ Als sie sich im folgenden Jahre zu einem Encore einfindet, ist der mit der Tochter Mahlers verheiratete Ernst Krenek ebenfalls anwesend, und Rilke schreibt dazu:

So war ein Klima von Musik entstanden, in dem ich, tauber Berg, mich recht felsig ausnahm, immerhin dankbar für die melodischen Angriffe und Zärtlichkeiten an allen Hängen meines Gefühls.⁸

Alma Moodie spielt dann auch während des Requiems für Rilke in der Kirche von Raron.⁹

Die einseitige Betonung des "Schauens", "Sehens" und "Einsehens" vor allem der unter dem Eindruck des Rodin- und Cézanne-Erlebnis stehenden Pariser Jahre sollte nicht dazu verleiten, Rilke ausschliesslich unter die Augenmenschen einzureihen. So schreibt z.B. Kassner: "Wie wurde nicht alles zu Raum, räumlich bei ihm! Wie wenn

⁵ Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Erinnerungen zu Rainer Maria Rilke (München, Berlin, Zürich, 1933), S. 84.

⁶ vgl. Nölke, S. 28.

⁷ ThT, S. 751.

⁸ ThT, S. 801.

⁹ J. R. von Salis, Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre: ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit, 3. Auflage (Frauenfeld, 1952), S. 135.

es so etwas wie das Ohr gar nicht gäbe!"¹⁰ Rilke ist sich der Gefahr einer solchen Haltung für den Dichter durchaus bewußt. Im Briefgespräch mit Lou über sein Gedicht "Wendung" schreibt er:

Es fällt mir ein, dass eine geistige Aneignung der Welt, wo sie sich so völlig des Auges bedient, wie das bei mir der Fall war, dem bildenden Künstler ungefährlicher bliebe, weil sie sich greifbarer, an körperlichen Ergebnissen beruhigt.¹¹

Später hat Rilke diese Einseitigkeit, die Kassner ihm zuschreibt, völlig überwunden. In einem Brief an Merline vom 8.4.1921 beklagt er sich über die Installierung eines elektrischen Sägewerks in seiner Nachbarschaft:

Diese Zerstörung des reinen Gehörs ist so fürchterlich für mich, weil mir jeder Gedanke erst wirklich wird, wenn ich ihn mir auch in klanglichen Äquivalenten darstellen kann, ihn auf eine reinste Gehörfäche projizierend; mein Gehör ist so fremdlings überfüllt zu finden, ist nicht anders, als wollte ich auf ein über und über bekritzelt und beflecktes Papier schreiben --.¹²

"Ich bin so sehr abhängig vom Gehör her" heisst es in einem Brief an Katharina Kippenberg vom 6.1.1920.¹³

Dies hat dazu beigetragen, Rilke einen lebenslänglichen Kampf gegen die Existenz von Klavieren in seiner Nähe führen zu lassen. Die humorvollste Beschreibung findet sich in einem Brief an die Fürstin Marie Taxis vom 10.3.1913:

Bei mir fängts endlich an, sich zu setzen und zu beruhigen, in der Wohnung, meine ich. Aber am ersten Tag, da ich mich zurücklehnte in meinem grossen Sorgensessel und mich umsah und sagen wollte: "So -", schaffte sich mein Nachbar ein Clavier an, das mich möglicherweise töten wird. Es ist fürchterlich, wie der stupide boshafte Zufall hinter mir her ist, in Venedig die Kinder, in Duino die Luft, und hier nun wieder dieses Schaf, das sich amüsieren will.¹⁴

¹⁰ ThT, S. xxxiii.

¹¹ Lou, S. 349, 26. Juni 1914.

¹² Merline, S. 311 f.

¹³ KK, S. 384 f.

¹⁴ ThT, S. 284.

"Schlagen Sie den Menschen tod", antwortet ihm die Fürstin, "nehmen Sie sich une fronde, comme David, und bringen Sie den Missethäter um".¹⁵ Im Februar 1914 berichtet er stolz an Benvenuta über das nachbarliche Klavier: "[es] darf sich nicht rühren, ich habe es überwunden mit meinem Zorne".¹⁶

Dies wurde hier nur mit solcher Ausführlichkeit erwähnt, weil die folgende Arbeit sich ganz darauf beschränken wird, Rilkes Haltung zur Musik als solcher darzustellen, bzw. seinen Gebrauch des Wortes "Musik" herauszuarbeiten. Da es sich dabei um eine zwischen Faszination und Abwehr schwankende Haltung handelt, schien ein chronologisches Vorgehen am geeignetsten, um Wechsel und Entwicklung aufzuzeigen. Um die Arbeit nicht ins Uferlose ausarten zu lassen und nicht der Versuchung zu unterliegen, schliesslich das Gesamtwerk Rilkes von den hier erarbeiteten Ergebnissen aus zu interpretieren, wurden nur die Stellen im Gedicht-, Prosa- und Briefwerk behandelt, wo Rilke das Wort "Musik" selber gebraucht oder wo es sich augenscheinlich um Musik handelt. Der späte Gebrauch des Wortes "Gesang" z.B., vor allem in den Elegien und "Sonetten an Orpheus", das dort im Gegensatz zu der frühen und mittleren Zeit Rilkes weit über die konventionelle Anwendung hinausgeht, konnte nicht berücksichtigt werden. Aus demselben Grunde musste auf die Behandlung der Gestalt des Orpheus verzichtet werden, der unter Berufung auf die Zeile des Sonetts: "Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt",¹⁷ so oft einfach mit Musik gleichgesetzt wird. Die "Musik" des Orpheus bedeutet viel mehr und ganz anderes als die Musik, um die es hier geht. Orpheus ist nicht nur Musiker, sondern vor allem Dichter. Er hat zwar eine Reihe von Zügen mit der Musik, wie der spätere Rilke sie auffasst, gemeinsam, aber er ist mehr, vielschichtiger; seine Identifizierung mit Musik ist eine allzu starke Vereinfachung.

¹⁵ ThT, S. 286.

¹⁶ Benvenuta, S. 29.

¹⁷ I, 5; SW I, S. 733.

Die Forschung hat bisher wenig zur Klärung von Rilkes Musikbegriff beigetragen. Zwar gibt es eine Reihe knapper Zusammenfassungen und Hinweise, die aber gewöhnlich über eine Materialsammlung nicht hinausgehen. Eine Ausnahme machen hier die Dissertation und das daraus hervorgegangene Buch von Eberhard Kretschmar,¹⁸ die beide ein kurzes Kapitel über Rilkes Musik-Theorie enthalten and angesichts des Materialmangels, unter dem Kretschmar noch arbeitete - so kannte er die Briefe an Benvenuta, das "Florenzer Tagebuch" und das Musik-Gedicht "Die, welche schläft" aus dem Jahre 1925 noch nicht - zu einigen recht guten Ergebnissen kommt. Allerdings geht es Kretschmar, wie er selbst sagt, nicht darum, die Entwicklung von Rilkes Musik-Auffassung darzustellen, sondern nach seinen "Erkenntnissen von den Wesens-Gesetzen der Musik an und für sich" zu fragen.¹⁹ Deshalb leidet seine Arbeit m.E. an dem übrigens so häufigen Übel, Zitate aus der Spätzeit mit denen aus der Frühzeit Rilkes in Verbindung zu bringen und, wo der Wortlaut es nur eben zulässt, beide mit derselben Aussage zu befrachten, ohne dabei der Tatsache Rechnung zu tragen, daß sich, wie oben angeführt, z.B. der Gebrauch des Wortes "Gesang" grundlegend ändert. Wo diese Arbeit mit den Ergebnissen Kretschmars nicht übereinstimmt, wird dazu Stellung genommen.

Alle Gedichte wurden nach den von Ernst Zinn besorgten Sämtlichen Werken Rilkes (1955 ff.) zitiert. Wo es nötig schien, wurden andere Druckorte, z.B. das Briefwerk oder die Tagebücher, in den betreffenden Anmerkungen mit angeführt. Wo Entstehungsdaten hinzugefügt wurden, sind sie nach Zinns Angaben zitiert, bei Briefen nach denen der betreffenden Herausgeber. Unterlinierungen im zitierten Text bedeuten, falls nicht anders erklärt, kursiven oder gesperrten Druck der benutzten Ausgaben.

¹⁸ Eberhard Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins (Diss. Dresden, 1934). Kretschmar, Die Weisheit Rainer Maria Rilkes (Weimar, 1936).

¹⁹ Kretschmar, Die Weisheit Rainer Maria Rilkes, S. 40.

I. Vom "Florenzer Tagebuch" zum "Worpsweder Tagebuch"

Im "Florenzer Tagebuch"²⁰, dem frühesten Tagebuch Rilkes, als eine Art Reisebericht für Lou Andreas-Salomé zwischen den Monaten April und Juli 1898 niedergeschrieben, befasst Rilke sich zum erstenmal kritisch mit dem Thema "Musik". Überhaupt handelt das Tagebuch vorwiegend von Kunst und Künstlern, teilweise wie eine lose zusammenhängende Aphorismensammlung anmutend. "Wer von Kunst spricht", schreibt er (S. 55), "muss notwendig die Künste meinen; denn sie sind Ausdrucksweisen einer Sprache. Nur die Musik kann ich hier nie eingeschlossen denken." Rilke gibt zu, daß er keinerlei musikalische Erfahrung besitzt, sie ist ihm noch fremd. Doch soll dieser Mangel ein vorläufiger bleiben: "Es wird die Zeit kommen, da ich auch von diesem reden darf. Denn ich werde die Musik suchen" (S. 56). Trotzdem glaubt er schon jetzt, dass die Stellung der Musik eine wesentlich andere ist, als die der restlichen Künste. Während die meisten schaffenden Künstler gezwungen sind, ihre Werke öffentlich "hinzustellen" und sie so dem Publikum ein für allemal zugänglich zu machen, muss der "Tondichter" (man beachte, daß Rilke nicht "Komponist" sagt) "seine Geständnisse nicht so mitten in den Alltag stellen" (S. 55 f.). "Kompositionen sind gleichsam 'schlafende Möglichkeiten', und nur ein Eingeweihter ('nur wer den Zauberspruch weiss') kann sie wirklich genießen ('wecken zu Freude und Festlichkeit')" (S. 56). Das sagt natürlich weniger über die Musik als solche, als über die besonders glückliche Situation des Musikschaftenden, dessen Werke nicht öffentlich "ausgestellt" und auf diese Weise weniger dem feindlichen Publikum, mit dem Rilke sich im "Florenzer Tagebuch" scharf auseinandersetzt, ausgesetzt sind, als die Werke anderer Künstler.

²⁰ TadFr, S. 13 ff.

Zurückgreifend auf die Aussage, dass er sich Kunst nur als Künste vorstellen kann, teilt Rilke der Musik ihren Raum zu: den der Ergänzung. "Doch sind gerade in dieser Kunst noch eine Fülle ergänzender Offenbarungen enthalten." (S. 56). Kunst ist für Rilke im "Florenzer Tagebuch" durchweg Offenbarung, allerdings nicht die einer höheren Macht, sonder die des Künstlers:

Wir aber müssen unsere Vergangenheit in Werken aus uns herausstellen, abschliessen. Sie sind erst vollendet, wenn sie nicht mehr Teile sind unser selbst, wenn sie übersetzt sind in eure Umgangssprache, das heisst, wenn das Buch Buch, das Bild Bild in eurem Sinne ist. Dann ist keine Brücke mehr von uns dazu, dan sind sie hinter uns, und wir können uns auf sie stellen. (S. 55).

"Offenbarungen des Künstlers" ist der erste gemeinsame Nenner für alle Kunstgattungen, auch die Musik ist diesem Zweck unterworfen. Aber die Verwandtschaft der Künste miteinander erstreckt sich noch auf ein anderes Gebiet: die verschiedenen Kunstgattungen besitzen die Fähigkeit, ein und dieselbe Stimmung hervorzurufen. Lied, Gedicht und Bild greift Rilke an dieser Stelle heraus. (ebd.) Schon zwei Jahre früher, bei einer Besprechung der Malerin und Dichterin Hermine von Preuschen im Prager "Deutschen Abendblatt" vom 24. September 1896²¹ hatte Rilke geschrieben:

Bei H. v. Preuschen vertragen sich Dichtkunst und Malerei schwesterlich. Sie treffen sich auf dem Gebiete der Stimmung. Sie malt ihre herrlichen Gedichte . . . und sie dichtet in farbensatten Allegorien auf die Leinwand. In ihrem letzten Buch kann man den Text finden zu ihren grossen Bildern. (S. 84)
Vor diesen Bildern fragt man sich: Ist das Gedicht ein Bild, oder das Bild ein Gedicht? (S. 85)

Hätte Hermine von Preuschen komponiert, so ist mit Sicherheit anzunehmen, dass Rilke auch die Musik mit eingeschlossen hätte. Doch wenn sich die Künste auch auf einer bestimmten Ebene treffen, gleiche Wirkungen erzielen können, sind doch, wie er schreibt, auf jeden Fall die Versuche abzulehnen, "einzelne Künste aufeinander einzustimmen und zu einem Ziele zu verbünden. Wenn auch alle Künste das gleiche

²¹ Bücher, Theater, Kunst, S. 82 ff.

Ende haben, sie können es doch nicht gleichzeitig auf einem Wege erreichen. Sie sind nur angetan, in solcher Verknüpfung eine die andere zu engen und zu beeinflussen"²². Das Schlüsselwort in dieser nach allem Vorangegangenen zunächst überraschenden Formulierung ist das Wort "gleichzeitig". Dieser energische Satz läuft auf eine entschiedene Ablehnung von Wagners Idee des "Gesamtkunstwerks" hinaus. Es liegen keine Anhaltspunkte vor, ob Rilke Wagners Schriften, zum Beispiel "Das Kunstwerk der Zukunft" (1849) oder "Oper und Drama" (1851), in denen dieser seine Ansichten darlegt, gelesen hat. Möglicherweise ist er von Lou Andreas-Salomé, die Wagner in seinem letzten Lebensjahr kennengelernt hatte²³, mit dessen Hauptideen bekanntgemacht worden. Doch lassen sich hier nur Vermutungen anstellen. Rilke stellt Wagner sozusagen auf den Kopf, indem er behauptet, dass "in jedem Werke einer der Künste . . . alle Wirkungen 'der Kunst' erfüllt" sein müssen²⁴. "Ein Gemälde darf keines Textes, eine Statue keiner Farbe . . . und ein Gedicht keiner Musik brauchen, vielmehr muss in jedem alles enthalten sein"²⁵. Die Ablehnung des Zusammengehens von Musik und Dichtung ist hier wichtig, Rilke behält sie sein ganzes Leben lang bei, was vor allem in seinen negativen Äusserungen zur Vertonung des "Cornet" zum Ausdruck kommt. Er geht soweit, aus diesem Grunde Oper und Operette abzulehnen und schiebt die Schuld an dieser Vereinigung auf den willfährigen und groben Rahmen der Bühne (vgl. S. 57). "Dass dabei", fährt er fort, "die Musik als das naivere Element das sieghafte bleibt, spricht nur für die Ungerechtigkeit einer derartigen Vermählung" (ebd.). Natürlich hätte Wagner das auch abgelehnt, sollte Rilkes oben angeführte Formulierung wirklich eine Spitze gegen ihn enthalten. Er will ja gerade sowohl Text wie Musik künstlerisch gleichwertig gestalten, so dass theoretisch von "Sieg" oder einseitiger Betonung nicht mehr die Rede sein kann. Doch bliebe auch dann noch Rilkes Argument unwidersprochen, daß die Künste in solcher Verknüpfung einander einengen

²² TadFr, S. 56.

²³ Lou Andreas-Salomé, Lebensrückblick, ed. Ernst Pfeiffer (Zürich, Wiesbaden, 1951), vgl. S. 101.

²⁴ TadFr, S. 56.

²⁵ ebd., S. 57.

und beeinflussen. In einem erneuten Angriff auf das Publikum stellt Rilke die Behauptung auf, die Verknüpfung von Text und Musik sei "einem Zugeständnis an das Publikum entsprungen, das sich in seiner Trägheit am liebsten eine Kunst von der zweiten kommentieren lassen möchte"²⁶. Auch die Bühne war bereits ein Zugeständnis an die Menge, die Folge davon eine Entwürdigung des Dramas (vgl. S. 54). Wo immer die Musik sich deshalb in diesen Zusammenhang begibt, erscheint sie in unwürdigem Gewand. Denn die Kunst ist nicht öffentlich, sie ist für den jungen Rilke "das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen" (S. 36). Er gönnt es mit einem Anflug trotziger Schadenfreude der Oper, dass es eine ähnliche, wenn auch im Wert weit geringere Zusammenstellung zweier Künste gibt: "Schnellmaler bei Musikbegleitung, wie die Tingeltangel sie vorführen", und er nennt dies "ein erfreuliches Gegenstück der Operehe" (S. 57). Anders steht es jedoch mit dem Verhältnis von Musik und Architektur, hier: Innenarchitektur. "Gute Musik in einem schönen Raum zu hören, ist freilich eine andere Sache" (S. 57). Die Architektur erfüllt hier einen dekorativen Zweck, den Rilke grundsätzlich auf jede Kunst für anwendbar hält. Was dabei herauskommt ist nicht mehr "Vermengung", sondern geschmackvolles Nebeneinander. "Alle Künste sind dann gleichsam ausser Tätigkeit, müssig, lauschend und nur mit einem kleinen Teil ihres Wesens bei der Sache" (S. 57). Den Grund dafür sieht Rilke in dem Unwillkürlichen einer solchen Zusammenstellung, während bei der Oper Text und Musik aufeinander zugeschnitten erscheinen. Die Vereiniung der Künste ist hier nicht von vornherein geschehen, sondern vollzieht sich "in der Empfindung des Geniessenden" (S. 58). Rilke scheint diese Ansicht nie geändert zu haben. So schreibt er am 31.3.1904 von Rom aus an Lou:²⁷

Gestern sang man in Sankt-Peter Palestrina. Aber es war nichts. Es zergeht alles in diesem hoffährtig-grossen leeren Haus, das wie eine hohle Puppe ist, aus der ein dunkler Riesen-Schmetterling ausgekrochen ist.

Und von Seville aus schreibt er der Fürstin Marie Taxis²⁸ :

²⁶ TadFr, S. 57.

²⁷ Lou, S. 140.

²⁸ ThT, 4.12.12, S. 240.

Diese Moschee; aber es ist ein Kummer, ein Gram, eine Beschämung, was man daraus gemacht hat, diese in das strähnige Innere hineinverfizten Kirchen, man möchte sie auskämmen wie Knoten aus schönem Haar . . . Noch jetzt wars rein unerträglich, die Orgel und das Respondieren der Chorherren in diesem Raum zu hören (qui est comme le moule d'une montagne de Silence) . . .

Das Lied, als "volkstümliche Auslegung des Gedichtes"²⁹ scheint hier eine Ausnahme zu machen. "Dass es bei uns salonfähig wurde, zeugte nicht gegen Abstammung und Ursprung. Es hat den Weg gemacht wie eben der Tanz auch" (ebd., S. 58). Welchen Weg? möchte man fragen. Rilke spricht nicht weiter darüber. Allein er scheint das Lied wirklich auszunehmen, denn er schreibt wenig später, um den wahren Wert aller Werke zu erkennen, müsse man sich mit ihnen einschliessen, "mit einem Buch, mit einem Bild, mit einem Lied." Hier scheint das Zusammengehen zweier Künste so akzeptiert wie bei der Verbindung von Architektur und Musik. Allerdings lässt sich daraus wenig Kapital schlagen, denn Lied ist ihm in dieser Zeit noch schlechthin alles, auf das sich die Adjektive "schlicht", "schön", "still", "klar", "gerecht gegen Kleines und Grosses" anwenden lassen. Dies nennt er den "Weg zum Lied". "Aus dieser einfachen Konstatierung der Landschaft und des Lebens wird unwillkürlich das wirkliche Lied geboren, . . . welches jeder Wind auf die Schultern nimmt im Vorübergehen."³⁰ Lied sind ihm die in Gedicht umgesetzten "einfachen Vorgänge"³¹ oder, wo es sich um ein Volkslied handelt,³² eine Synthese aus mütterlichem Erbgut, Liebe zur Liebsten und zur Heimat.

Nach all diesen Aussagen über das Verhältnis zwischen der Musik und den anderen Künsten ist es interessant zu lesen, was Rilke über die (vielleicht eignen?) Empfindungen beim Hören von Musik zu sagen hat. Ausgehend von einer Ablehnung des Urteils über die relative Größe einzelner Künstler ("muss denn geurteilt sein"³³) ist

²⁹ TadFr, S. 58.

³⁰ Siehe die Besprechung von Gedichten Gustav Falkes: Bücher, Theater, Kunst, S. 104.

³¹ Lou, 10. Aug. 1903, S. 99.

³² vgl. SW, I, S. 40.

³² TadFr, S. 61.

³³ TadFr, S. 61.

es eine in diesem Sinne wiederum bevorzugte Stellung innerhalb der Künste, die Rilke an der Musik auffällt.

Bei einem Musikstück ist es noch am ehesten möglich, dass einer naiv genießt: die Musik rinnt ihm angenehm durch die Nerven und setzt seine Fußspitze in Bewegung, und er fühlt sich ganz gemein wohl dabei. (S. 61)

Naiv genießen heißt hier: sich ohne Reflexion dem Klang hingeben, nur die Sinne ansprechen lassen, ohne Urteil bleiben; eine primitive Haltung, die in der Kunstaussstellung schwerlich möglich ist. "Nur schnell, schnell denken" (ebd.) unterlegt Rilke dort dem Betrachter. Von hier aus zweifelt man nicht mehr an der Ehrlichkeit des Ausspruchs, dass er sich der Musik noch nicht nähern dürfen (vgl. S. 55). Man versteht fernerhin seine spätere Warnung vor der Musik, weil sie den Zuhörer, der sich auf eine unreflektierende und untätige Weise auf etwas einlässt, das nur seine Sinne anspricht, entweder zur Stagnation oder zu schädlichem Gefühlsrausch, zu unproduktivem Schwelgen verführe. Hier im "Florenzer Tagebuch" wird vom Publikum noch gerade diese hingebende, urteilslose Haltung dem Schaffenden gegenüber verlangt. Rilke beklagt sich sogar darüber, daß der "Jubel" der Schaffenden dem Publikum ebensowenig "Musik" sei, wie deren "Sehnsucht" (vgl. S. 53). Es ist gerade dieses naive, urteils- und reflektionslose Davorstehen, das er bei der Musik für "am ehesten möglich hält", und welches hier seltsamerweise als ideale Haltung dem Kunstwerk gegenüber apostrophiert wird.

Allein in der Behandlung des Themas "Musik" im "Florenzer Tagebuch", indem er sie nämlich nicht als solche, sondern nur im Gegensatz oder Verhältnis zu anderen Kunstwerken bespricht, wird deutlich, daß Rilkes eigene Erfahrungsmöglichkeiten bisher auf einem anderen Gebiete liegen. Es ist schon hier das "Schauen", das für ihn auf lange Zeit im Vordergrund stehen soll. "Ein Italien-Handbuch . . . dürfte ein einziges Wort und einen einzigen Rat enthalten: Schau!" (S. 34).

Ein Jahr nach diesen im allgemeinen positiven Anmerkungen über Musik entstand das Gedicht "Musik"³⁴, das später in das "Buch der Bilder" aufgenommen wurde. Es handelt sich um ein Rollengedicht; der "Berufene" der letzten Zeile, dessen

³⁴ 24. Juli 1899, SWI, S. 379.

Anonymität aber nicht gelüftet wird, spricht zum "Knaben". Es ist das erste grössere Beispiel von Rilkes Gebrauch des Wortes "Musik", um Inhalte wie Gefahr, Verführung, Verausgabung auszudrücken. Das Wort selbst kommt im ganzen Gedicht nicht wieder vor. Im konventionellen Sinne gerechtfertigt ist es überhaupt nur durch den flötespielenden Knaben, an den die Mahnung des Berufenden ergeht.

Was spielst du, Knabe? Durch die Gärten gings
wie viele Schritte, flüsternde Befehle.
Was spielst du, Knabe? Siehe deine Seele
verfing sich in den Stäben der Syrinx.

Was lockst du sie? Der Klang ist wie ein Kerker,
darin sie sich versäumt und sich versehnt;
stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker,
an deine Sehnsucht schluchzend angelehnt. -

Gieb ihr ein Schweigen, dass die Seele leise
heimkehre in das Flutende und Viele,
darin sie lebte, wachsend, weit und weise,
eh du sie zwangst in deine zarten Spiele.

Wie sie schon matter mit den Flügeln schlägt:
so wirst du, Träumer, ihren Flug vergeuden,
dass ihre Schwinge, vom Gesang zersägt,
sie nicht mehr über meine Mauern trägt,
wenn ich sie rufen werde zu den Freuden.

Mahnung ist das ganze Gedicht, angefangen mit der Frage der ersten Zeile; wie immer man das "was" lesen will, als Frage nach dem Inhalt des Spiels oder als "warum", der missbilligende Unterton ist in beiden Fällen hörbar; in der dritten Frage ist deutlich ein "warum" gemeint. Es ist sicher nicht verfehlt, hier die Frage des jungen Dichters an die eigene Adresse mitzuhören. Es ist übrigens nicht die erste Frage dieser Art. In einem Fragment aus dem Jahre 1894³⁵ heisst es: "Die Stunde kommt gar oft, wo du dich fragst: 'Bist du zum Dichter wirklich denn geboren?'" Auch dort wird die bisherige künstlerische Aktivität in Frage gestellt; allerdings liegt die Begründung auf wesentlich anderen Aspekten. In diesem Gedicht richtet sich die Frage an den jungen Künstler,

³⁵ SW III, S. 496.

der, dem Zug seiner "Sehnsucht" folgend, auf eine dem anonymen Sprecher ungültige Weise produktiv ist. Das Wort "Sehnsucht" kommt in der Lyrik und Prosa des jungen Rilke häufig vor, abgesehen von konventionellem Gebrauch einigemal mit einem Bedeutungsinhalt, der dem in unserem Gedicht verwandt ist. In der Erzählung "Die Geschwister" aus den "Zwei Prager Geschichten" (1899) sagt Luisa angesichts des Hungerturms: "Der Ritter Dalibor hat da drinnen aus lauter Sehnsucht die Geige spielen gelernt"³⁶. Der zur Untätigkeit Verurteilte spielt aus Sehnsucht, und "Sehnsucht" ist hier beinahe gleichbedeutend mit Tätigkeitsersatz. Ähnlich im Gedicht "Musik". "An deine Sehnsucht schluchzend angelehnt" bedeutet: noch vor aller Lebenserfahrung zwingt der Knabe seine "Seele", das was in ihm den Künstler ausmacht, zum "Spiel". Es drängt ihn zu künstlerischer Gestaltung, nicht von Erlebtem, sondern von Dingen, die bisher nur in seiner Fantasie, in seiner "Sehnsucht" existieren. Was dem Knaben fehlt, wird später in der berühmt gewordenen Stelle aus dem "Malte" zur Bedingung proklamiert, damit ein echtes Gedicht entstehen kann:

...mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluss, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), - es sind Erfahrungen.³⁷

Eine zu frühe Produktivität war Rilke bereits im Vorjahre anlässlich einer Begegnung in Florenz von Stefan George vorgeworfen worden.³⁸ Es ist nicht ausgeschlossen, daß etwas davon in der Mahnung des Gedichts nachklingt. Möglich sogar, daß George selbst das Vorbild zum anonym Berufenden der letzten Zeile abgegeben hat. Ebenso liesse sich an eine frühe Andeutung der späten Orpheus-Gestalt denken. In jedem Falle jedoch ist es die "anonyme" Tiefenschicht des Dichters selbst, die einen Grossteil des im "Sprecher" des Gedichts Verkörperten ausmacht.

³⁶ EadFr, S. 233. vgl. auch "Der Sohn" SW I, S. 427: "...So wurden wir verträumte Geiger".

³⁷ GW V, S. 25.

³⁸ vgl. Else Buddeberg, Rainer Maria Rilke. Eine Innere Biographie (Stuttgart, 1954), S. 52.

Die Vorwegnahme späteren Lebens wird zuerst in einem der "Frühen Gedichte", das vermutlich in den Sommer 1898 gehört, an Hand eines fahrenden Spielmannes und eines Mädchens dargestellt.³⁹ Im "Schmargendorfer Tagebuch"⁴⁰ nennt Rilke es den "Spielmann"; wir behalten diesen Titel, obwohl er in der Ausgabe der "Sämtlichen Werke" fehlt, der leichteren Identifizierung halber bei.

Ich war ein Kind und träumte viel
und hatte noch nicht Mai;
da trug ein Mann sein Saitenspiel
an unserm Hof vorbei.

Das ist die Exposition. Ein junges Mädchen, ein Kind noch, und der fahrende Sänger. Noch ehe er zu musizieren beginnt, weiss das Mädchen, dass er sein, des Mädchens Leben "singen" wird. Das heisst, er wird ihr Leben vorwegnehmen und es im Liede ausdrücken, es "öffentlich" machen, so dass es, da es bereits in dieser Form Gestalt angenommen hat, nicht mehr ihr eigenes Leben, ihr privatestes Eigentum sein kann:

Du singst mein Glück und meine Müh,
mein Lied singst du und dann:
Mein Schicksal singst du viel zu früh,
so dass ich, wie ich blüh und blüh,
es nie mehr leben kann.

Der Spielmann singt trotz ihres "sing nicht, sing nicht" ihr zukünftiges Schicksal, nimmt ihr damit die Möglichkeit es als ihr eigenes zu erleben. Das bedeutet Entpersönlichung in so starkem Masse, dass es am Schluss des Gedichtes heisst:

und nahm mich mit und nahm mich mit -
und keiner weiss wohin ...

Was später die Erwachsene zur Person gemacht hätte, ihr eigenes Schicksal, hat damit vor allem Erlebnis eine andere Gestalt angenommen, lebt ein Pseudoleben im Liede, das sich in der Unverbindlichkeit solcher Antizipation gerade vom wirklichen Kunstwerk

³⁹ SW I, S. 170 f.

⁴⁰ TadFr, S. 235.

unterscheidet. "Und nahm mich mit" ist die lyrische Formel solcher Entpersönlichung. Als Rilke das Gedicht später im Worpssweder Kreise vorliest, beklagt er sich bitterlich darüber, daß der ebenfalls anwesende Carl Hauptmann ihm vorgeschlagen habe, diese letzte Zeile zu streichen.⁴¹ Was im "Spielmann" auf zwei Personen verteilt ist, ist im Gedicht "Musik" im Knaben vereinigt. In beiden Fällen wird der Vorgang der Entpersönlichung mit Begriffen umschrieben, die aus dem Bereich der Musik stammen. Während im "Spielmann" der Sänger das Mädchen gleichsam entführt, ist in "Musik" der Knabe gleichzeitig der Handelnde und Erleidende. Allerdings liegt auch im letzteren Fall eine Zweiteilung vor, nur nicht so betont: der Knabe ist als "Spieler" der Handelnde, der seine "Seele" in den Kerker des Klangs lockt mit dem Resultat: "deine Seele verding sich in den Stäben der Strynx". Dies Bild erscheint bereits in einem früheren Gedicht: "Aus einer Kindheit".⁴² Dort heisst es von der klavierspielenden Mutter:

denn manchen Abend hatte sie ein Lied,
darin das Kind sich seltsam tief verding.⁴³

Wichtig in unserem Zusammenhange ist die Tatsache, dass hier der Musik mit demselben Ausdruck ("verfangen") dieselbe bestrickende und lähmende Gewalt zugeschrieben wird, wie vor allem in der letzten Strophe von "Musik".⁴⁴ Die Antwort auf dies Dilemma, nämlich die verfrühte Ausgabe des Ich durch vorzeitige "künstlerische" Formgebung, ist das Schweigen, das Zurücknehmen des dichterischen Dranges in die Anonymität, in das Warten, in das anspruchslose Leben und Wachsen im "Flutenden und Vielen" des noch nicht begonnenen "wirklichen" Lebens. Man vergleiche damit den

⁴¹ vgl. TadFr, S. 236.

⁴² SW I, S. 385, entstanden am 21.3.1900.

⁴³ (Es wäre wahrscheinlich ein Trugschluss, zu behaupten, dass der Musik in diesem Falle dieselbe Rolle zugewiesen wäre wie in den oben erwähnten Beispielen: dass nämlich das "Lied der Mutter des Knaben" späteres Schicksal vorwegnehme, bzw. verhinderte. Aber vielleicht ist es doch nicht ganz ausgeschlossen, denn diese Kindheitsepisode ist ein sehr frühes wenn auch noch zahmes Aufgebot Rilkes gegen die Vorherrschaft des Männlichen. Die Mutter leidet unter ihrer Ehe, ins Bild gefasst durch die beringte Hand, die "schwer" und wie "in Schneeweihn" über die Tasten geht.)

⁴⁴ vgl. dazu auch Eberhard Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins (Diss. Dresden, 1934).

Ausspruch des "Florenzer Tagebuches"⁴⁵, die Kunst sei "das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen". Das Gedicht "Musik" tut einen weiten Schritt aus dieser Primaner-Ästhetik heraus: von der intimen Beschäftigung mit sich selbst und für sich selbst zur Gültigkeit der Aussage; Gültigkeit gemessen an dem Masse, in dem "wirkliches" Leben ins Kunstwerk eingegangen sei; ein Übergang von der geläufigen Reimerei zur "Wahrhaftigkeit" des Kunstwerks - "Wahrhaftigkeit" im Sinne einer durch das Erleben des Künstlers garantierten Echtheit; ein Abrücken von der Situation des antizipierenden Träumers zur Verdichtung wirklicher Erfahrungsinhalte. Was das Verharren im Zustand des Träumers bedeuten kann, drückt ein Gedicht des "Stundenbuch"⁴⁶ aus. Der junge Mönch vergleicht sich mit einem Baum,

der reif und rauschend, über einem Grabe
den Traum erfüllt, den der vergangne Knabe
 (um den sich seine warmen Wurzeln drängen)
 verlor in Traurigkeiten und Gesängen.

"Reif und rauschend" zu werden, war die Aufgabe des Knaben. In Traurigkeiten und Gesängen verspielt er seine Zukunft. Weder die allgemeine und vage Schwermut des Knaben noch sein Gesang sind bereits wirkliches Leben, denn

Man weint sich nicht in ein Leid hinein
 und lacht sich nicht in ein Seligsein⁴⁷

Wie sehr es Rilke daran liegt, aus den allzu bequemen Anwendungen von Sehnsucht und Stimmung auf das dichterische Schaffen loszukommen, soll ein kurzer Blick auf eine Prosa-Arbeit aus demselben Jahre, aus dem auch das Gedicht "Musik" stammt, unterstreichen. Es handelt sich um die Novelle "Ewald Tragy", um das Jahr 1899

⁴⁵ TadFr, S. 36.

⁴⁶ SW I, S. 255, 22. September 1899.

⁴⁷ SW III, S. 397.

geschrieben.⁴⁸ Sie erzählt breit und mit starken autobiographischen Zügen von dem jungen Ewald Tragy, der in den Sog eines schriftstellernden Hans-Dampf-in-allen-Gassen gerät. Ein peinlicher Zwischenfall führt ihn zu dem ernststen Thalmann; sein "Neuestes" und "Leisestes" schickt er ihm und erfährt, dass dieser auch das noch ablehnt, d.h. sich völlig indifferent dem jungen Mann mit den grossen Worten (vgl. S. 57) gegenüber verhält. Und dies ist Thalmanns Arbeits-Ethos, vom jungen Rilke offensichtlich zu diesem Zeitpunkt schon bejaht: "Ein Arbeiter bin ich" (S. 57). Das ist gleichzeitig Urteil und Mahnung an die Adresse des jungen Mannes, der in seinen "besten Stunden" dem Genossen "mit halber, unbewusst klagender Stimme ein paar blasse Verse" vorlas und im übrigen in ein "stetes Beschäftigtsein ohne eigentlichen Sinn und Gespräche, die man überall enden konnte, an jeder beliebigen Stelle" (s. S. 50) verwickelt war. Auf das Gespräch folgt eine Fieberkrankheit, darauf tiefste Verlassenheit, aus der heraus Tragy an seine Mutter schreibt mit der Bitte, ihn wieder zu sich zu nehmen: ". . . noch bin ich weich und kann wie Wachs sein . . ." (S. 62). Jedoch treu der biographischen Anlage erkennt er, "dass es niemanden gibt, dem er diesen Brief schicken kann" (S. 63). Die Parallelen zum Gedicht "Musik" liegen auf der Hand. Man braucht nicht einmal so weit zu gehen, Thalmann mit dem "Mahner" des Gedichts gleichzusetzen und die Mutter, in deren Hände Tragy sich zur Ausformung zurückbegeben will, mit dem "Flutenden und Vielen", in dem die Seele des Knaben wachsen und reifen soll: in der aufgeworfenen Problematik stimmen beide Zeugnisse überein. Wir werden noch einmal, anlässlich der ersten Briefe an Lou Andreas-Salomé nach der "Briefpause" der Westerweder Ansässigkeit Rilkes, darüber zu sprechen haben.

Fassen wir kurz zusammen, was hier mit dem Wort Musik gemeint ist. "Musik" ist nicht als Tonkunst verstanden, sondern bezieht sich auf das Schaffen des Dichters. In diesem Zusammenhange bedeutet es Lebensersatz, ein stilisiertes und künstlich gezüchtetes Scheinleben vor aller Erfahrung. "Schicksal" wird besungen, aber gerade dadurch der Weg zu einem eigenen Schicksal, mit anderen Worten: der Weg zur

⁴⁸ Die genaue Entstehungszeit ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, vgl. Richard von Mises Nachwort, S. 70.

Wirklichkeit blockiert. Der Künstler lebt ein Pseudoleben des Traumes; diese Träumerei aber wirkt lähmend, schaltet Aktivität aus. Eine frühzeitige Vernichtung noch unentwickelter Möglichkeiten findet damit statt, Verausgabung der Anlagen, Verschwendung.⁴⁹ Simenauer⁵⁰ zitiert aus einem Brief an Clara Rilke vom 24. Juli 1904⁵¹, "dass Ausgeben Sünde ist, Musik ist, Hingabe ist", und wendet den Satz auf Benvenuta an. Gerade ihr polar Gegensätzliches zu Rilkes Narkissosnatur, weil sie als Musikerin Sünderin und Hingebende sei im Rilke'schen Sinne, habe die ungeheure Anziehungskraft auf den Dichter ausgeübt. Man kann diese Formulierung ebenfalls auf das Gedicht "Musik" anwenden. Das positive Gegenteil ist die siderische Gelassenheit des Wartens, Wachsens und Reifens, zu dem der Sprecher den Knaben auffordert, bis er ihn zu den "Freuden" rufen werde. Es ist bemerkenswert, daß hier nicht von Aufgabe die Rede ist; kein Wort von Gesang oder etwa "gültigem Spiel". Man wird durchaus nicht ermuntert, sich unter den "Freuden" das schließliche Eintreten perfekten Künstlertums vorzustellen, dass sich etwa als Gleichzeitigkeit von Berufung und Sendung zusammenfassen liesse. Es ist die Berufung allein und im wörtlichen Sinne, in deren Ausschliesslichkeit geradezu eine strikte Ausschaltung "öffentlicher" Tätigkeit ausgesprochen ist. Das reife Künstlertum wird sich in der begrenzten Intimität zwischen Berufenem und Berufendem vollziehen. Und damit geht die Interpretation des Gedichts noch um einen Schritt weiter: nicht nur das verfrühte Spiel ist Ausgabe, ist "Musik", sondern ebenfalls das objektgebundene Spiel, ausgenommen der Berufende.

Was im Gedicht "Musik" als unecht und Spielerei hingestellt wird, nämlich die Gestaltung von Nicht-Erlebtem, wird in dem kleinen Zyklus der "Neuen Gedichte" mit dem Titel "David singt vor Saul"⁵² zur Unmöglichkeit, Die beiden letzten Strophen des ersten Gedichts machen das besonders deutlich:

⁴⁹ Allerdings ist an einer Stelle dieser Zusammenhang (Musik und Verschwendung) positiv gebraucht.. Im "Jüngsten Gericht", 21. Juli, 99, SW I, S. 418, ist derjenige, den Gott erwecken muß, um das drohende Unheil des Gerichtstages abzuwenden, einer, der sich selbst verschwenden müßte: "der Kräfte unbekümmerter Verbraucher, der sich auf allen Saiten geigt . . .")

⁵⁰ Erich Simenauer, Rainer Maria Rilke: Legende und Mythos (Bern, 1953).

⁵¹ GB II, S. 41.

⁵² SW I, S. 488 ff.

Dass mein Klang dir alles wiederbrächte.
 Aber trunken taumelt mein Getön:
 Deine Nächte, König, deine Nächte -,
 und sie waren, die dein Schaffen schwächte,
 o wie waren alle Leiber schön.

Dein Erinnern glaub ich zu begleiten,
 weil ich ahne. Doch auf welchen Saiten
 greif ich dir ihr dunkles Lustgestöhn?-

Es handelt sich wieder um ein Rollengedicht, mit David als Sprecher.⁵³ Sein Spiel bemüht sich, vor dem Alten die Bilder der Vergangenheit zu beschwören. Es geht darum, dem König eine vergangene Erlebniswelt, soweit das Lied es vermag, wieder "wirklich" werden zu lassen. Aber das Spiel des jungen David erzielt diese Wirkung nicht, und damit sind wir mitten in der Problematik des Gedichtes "Musik". Es bleibt ihm versagt, weil der junge Spieler nur "ahnt". Es ist ihm unmöglich, dem König dessen starke Vergangenheit im Lied vorzustellen, solange er nicht selbst ein Äquivalent an Erlebnisfülle besitzt. Dieser Spieler ist von der überlieferten Gestalt des greisen Balladensängers, der mit fremden Taten durchs Land zieht, durchaus verschieden. Ihm ist es unmöglich, fremdes Erlebnisgut ins Lied unzusetzen, bevor ihm diese Erlebniswelt nicht selbst vertraut geworden ist. Eine solche Aufgabe "ermattet" seine Harfe:

Sie ist wie ein abgenommner Baum:
 durch die Zweige, die dir Frucht getragen,
 schaut jetzt eine Tiefe wie von Tagen
 welche kommen -, und ich kenn sie kaum.
 Lass mich nicht mehr bei der Harfe schlafen;
 sieh dir diese Knabenhand da an:
 glaubst du, König, dass sie die Oktaven
 eines Leibes noch nicht greifen kann?

⁵³ Natürlich handelt es sich im Folgenden nicht um den Versuch einer umfassenden Interpretation des Zyklus. Vielmehr sollen nur die Charakteristika hervorgehoben werden, die diese Gedichte mit dem behandelten Gedicht "Musik" gemeinsam haben. Eine umfassende Auslegung müsste weit darüber hinausgehen, während im Folgenden gleichsam nur ein schmales Segment der Gesamtaussage berührt werden kann.

Es verlangt den auf der Schwelle des Mannesalters stehenden David nach eben der erotischen Erlebniswelt, die er dem König im Spiel darstellen soll; eine Erlebniswelt, die für den König bereits Vergangenheit ist. Deshalb ist er dem Knaben um so viel "lauter Leben" voraus, dass er ihn "überwältigt" und "überschattet". In diesem Unterschied im Ausmass "wirklichen" Lebens liegt die Unmöglichkeit der Aufgabe Davids. Berendt⁵⁴ misst beiden, dem Alten wie dem Jungen, ein gleiches Mass erotischen Erlebens zu mit dem Unterschied, dass der Alte der früher Verführte und der Junge der jetzt Verführte sei. Er überinterpretiert hiermit die Zeile: "die jetzt Frauen sind und mich verführen" und übersieht solche Schlüsselstellen wie "weil ich ahne", "zerbrich meine Harfe, die du so ermattest", "eine Tiefe wie von Tagen welche kommen, und ich kenn sie kaum",⁵⁵ vor allem aber die oben zitierte Strophe "Lass mich nicht mehr bei der Harfe schlafen . . .". Berendt schreibt über diese Stellen:

Das zweite Teilgedicht unterstreicht mit dem letzten Wort der ersten Zeile "hattest" diese Erkenntnis [nämlich die "Vergänglichkeit der Sinnenfreuden"] und gewinnt daraus als leitendes Motiv die Sehnsucht nach Wiedervereinigung . . . Er harrt der Offenbarung und möchte ihrer durch die Vereinigung mit dem König, die wieder sinnlich-erotisch symbolisiert wird, teilhaftig werden. Seine "Knabenhand" möchte sich dazu stark genug fühlen.⁵⁶

Berendt sieht als eines der großen Themen der "Neuen Gedichte" das Ringen des Dichters um Inspiration, um die Offenbarung durch den Gott: "Arbeit, Herbeirufen, Kommen und Festhalten der Inspiration ist also nach Rilkes eigener Aussage das Thema der Gedichtszyklen." (ebd., S. 43) Berendt stützt sich dabei auf einen Brief Rilkes an Clara vom 9. August 1907 über die eben fertig gewordenen "Neuen Gedichte", in dem es heisst: "es ist ein Buch: Arbeit, der Übergang von der kommenden Inspiration zur herbeigerufenen und festgehaltenen. Wie soll man es nennen?"⁵⁷ Was Rilke in dieser Briefstelle meint, ist nicht das Thema der "Neuen Gedichte", wie Berendt glaubt,

⁵⁴ Hans Berendt, Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung (Bonn, 1957).

⁵⁵ Von mir unterliniert

⁵⁶ Berendt, op. cit., S. 84.

⁵⁷ GB II, S. 353.

sondern die Arbeitsweise, unter der sie, etwa im Gegensatz zum "Stundenbuch", entstanden sind. In einem Brief an Lou vom 15. April 1904 spricht er von dieser Veränderung seiner Arbeitsweise:

. . . da zeigte es sich, dass meine Arbeitsweise (ebenso wie mein viel aufnehmenderes Schauen) sich geändert hat, so dass ich wohl nie mehr dazu kommen werde, ein Buch in zehn Tagen (oder Abenden) zu schreiben, vielmehr für ein jedes lange und ungezählte Zeit brauchen werde; das ist gut, es ist ein Fortschritt nach dem Immerarbeiten hin, das ich um jeden Preis mir erringen will; vielleicht eine erste Vorstufe dazu.⁵⁸

"Zehn Tage oder Abende": die einzelnen Bücher des "Stundenbuches" und die "Geschichten vom lieben Gott" waren so entstanden, ganz zu schweigen vom "Cornet". Der "Malte" aber und die "Neuen Gedichte" entstehen unter anderen Bedingungen. Das meint Rilke in der von Berendt missdeuteten Briefstelle. Das "Ringeln um die Inspiration" mag in manchen Gedichten seinen Ausdruck finden; im Falle des Zyklus "David singt vor Saul" jedoch verleitet diese gleichsam *a priori* unterschobene Thematik Berendt zu einer allegorischen Interpretation, die durchaus unnötig ist. Es ist sicher nicht die "Vereinigung mit dem König", um die es hier geht, auch nicht als "sinnlich-erotisch" symbolisiertes Teilhaftigwerden an der Offenbarung; vielmehr verlangt es David, eine Lebensfülle, die er bislang fast ausschliesslich als "Ahnung", als Pseudo-Wirklichkeit im besingenden Lied hat erleben dürfen, nunmehr selbst zu erfahren.

Wieder ist, wie im Gedicht "Musik", die Formgebung von Nicht-Erlebtem negativ bezeichnet und, darauf kam es uns hier an, an einem überlieferten Beispiel beschrieben, in dem Musik eine wichtige Rolle spielt. Müsigg zu sagen, dass natürlich nicht behauptet werden soll, es geschehe hier mit derselben Ausschliesslichkeit wie dort. Wiederum wird auf die lähmende Gewalt der Musik angespielt. Die Situation des alten Saul ist bekannt⁵⁹, sie ist hier vorausgesetzt und nur im dritten Gedicht kurz erwähnt. David soll spielen, um den rasenden Alten zu beruhigen. Warum es nicht gelingen kann, haben wir gesehen. In diesem Fall hat die Musik nicht die intendierte Wirkung, eben weil David nicht spielt. Doch wird ihr implizite die beruhigende und

⁵⁸ Lou, S. 142.

⁵⁹ I Samuel 16, 14-23,

lähmende Wirkung zugeschrieben, denn das war die Absicht: den König mit seiner Vergangenheit zu beschäftigen, seinen Zorn durch Musik zu mildern, seine zorngeborene Aktivität zu lähmen.

In der 1904 entstandenen zweiten Fassung der "Weissen Fürstin" kommt diese Seite der Musik wohl auf die skurrilste Weise zum Ausdruck: "Und dein Gemahl, der Fürst, lag nie bei dir?" fragt Monna Lara. "Er lag bei mir", antwortet die Weisse Fürstin,

Wenn abends die Musik
ihn sänftigte, so dass er nichts verlangte,
so bot ich ihm mein Bett.⁶⁰

Während es sich in den bisherigen Beispielen mehr um die "theoretische" Seite der Musikauffassung Rilkes handelt - wie sie sich zu anderen Kunstformen verhält und welche Assoziationen er mit dem Wort "Musik" verbindet - finden wir wenige Monate des Jahres 1900 hindurch, zur Zeit der Niederschrift des "Schmargendorfer Tagebuchs" und des "Worpsweder Tagebuchs", ein in Prosaaufzeichnungen und Gedichten ausgesprochenes positives Verhältnis zur Musik, das auf wirklichen musikalischen Ereignissen basiert ist.⁶¹

In der Künstlerkolonie scheint unter anderem ein reges musikalisches Leben geherrscht zu haben. So lautet eine Eintragung Rilkes unter dem 4. September⁶²: "Wir sitzen im Musiksaal Man spielt Richard Strauss, Robert Franz, Schubert". Im Anschluß an den Vortrag liest Rilke aus eigenen Gedichten. Wo in ihnen die Musik eine Rolle spielt, nennt er die Titel; hier zum Beispiel den "Spielmann". Die Sonntagabende stehen für Rilke unter dem Zeichen von Musik, Vorlesungen aus eigenen Werken, kultiviertem Gespräch, - wenn nicht Vogelers Wein, Carl Hauptmanns Kritiklust und die Tanzwut der jungen Leute die Sache für Rilke verderben. Unter dem 21. September

⁶⁰ SW I, S. 223. In der ersten, 1898 entstandenen Fassung (SW III, S. 265 ff.) fehlt diese Stelle.

⁶¹ Die Bezeichnung dieser beiden Tagebücher ist irreführend. Das "Schmargendorfer Tagebuch" umfasst die Zeit vom 11. Juli 1898 bis zum 20. September 1900, also bereits vier Wochen des zweiten Worpsweder Aufenthalts (als Gast Heinrich Vogelers vom 28. August 1900 - Mitte Oktober 1900). Das "Worpsweder Tagebuch" beginnt am 27. September 1900 und endet am 22. Dezember 1900, umfasst also nur drei Wochen der Worpsweder Zeit und ist in Schmargendorf zu Ende geschrieben.

⁶² TadFr, S. 235.

liest man: Rilke zündet in Vogelers "Weissem Saal" die Pianokerzen an, "Fräulein B. spielt viele Lieder", Rilke liest unter anderem sein Gedicht "Musik"; unter dem 10. September (ebd. S. 255): "die Schwester der Malerin" (d.i. Milly Becker, die Schwester der Malerin Paula Becker)⁶³ singt Lieder anlässlich einer Gesellschaft, die Rilke gibt: "Ein italisches Volksmotiv . . ., ein Händel - und Mignonlieder".⁶⁴

Als er Jahre später in einem Brief an Lou von 8. August 1903⁶⁵ Rodins Kunst gegen die Musik ausspielt, antwortet Lou ihm: "Du bist momentan ungerecht gegen sie, weil Du sie einst kurze Zeit überschätztest, metaphysisch einschätztest."⁶⁶ Ob sie sich dabei auf diese Zeit bezieht, lässt sich nicht einwandfrei feststellen. Andererseits lässt sich keine andere Periode von Musikbegeisterung zwischen den Jahren 1899 und 1903 für Rilke nachweisen. Das legt die Vermutung nahe, dass die "kurze Zeit", von der Lou spricht, in diese Zeit des Worpstedter Aufenthalts und die darauf folgenden Monate fällt, zumal ja der zweite Teil des "Worpstedter Tagebuches" in Schmargendorf, wenn auch nicht mehr in Lous Wohnung, entstand.

Die Bemerkungen zur Musik beginnen im "Schmargendorfer Tagebuch" unter der Eintragung zum 24. April 1900:⁶⁷

Nachmittags vor Beethovens "Missa solemnis".

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

Werdende sind von der Zeit verstossen:
denn die Zeit ist der Verfall.

⁶³ GB I, S. 140.

⁶⁴ Von den Mignonliedern bleibt ihm eins besonders im Gedächtnis, dasjenige "mit dem grossen geheimnisvollen Anfang: 'so lasst mich bleiben, bis ich werde'..." (TadFr., S. 255) Goethe (Lehrjahre VIII, 2) hat "scheinen" statt "bleiben". Möglich natürlich, dass das Lied wirklich so vorgetragen wurde. Andernfalls ist es bedeutsam, daß Rilke es gerade so missverstehen sollte; bezieht er das "bleiben" auf seine eigene Verfassung, so klänge es seltsam verwandt dem Ethos des Wartens und Reifwerdens im Gedicht "Musik".

⁶⁵ Lou, S. 85.

⁶⁶ ebd., S. 92, 10. August 1903.

⁶⁷ TadFr, S. 213; SW III, S. 677.

Wachsen kannst du nur am Übergrossen
und allein sein nur im All.

Was immer sonst noch in diesen zwei Strophen anklingt: es beginnt mit der an die eigene Adresse gerichteten Warnung vor "den Lauten aus dem vollen Wind". Die Vermutung, dass hier eine Warnung vor der Musik, die Rilke am Abend hören wird, ausgesprochen ist, liegt nahe. In diesem Falle würde das Gedicht eine Mahnung bedeuten, sich nicht durch die von der Musik hervorgerufene vergängliche Erregung an künstlerischer Tätigkeit verleiten zu lassen, sondern auf eine Inspiration zu warten, die mehr Dauer verspricht ("Hände, welche ewig sind"). Wenn diese Auslegung zu Recht besteht, handelte es sich um einen Aspekt der Musik, der von jetzt an auf geraume Zeit aus dem Denken des jungen Rilke verschwindet. Gleich der nächste Tag bringt die folgende Eintragung: "Gestern abends Beethovens 'Missa solemnis' gehört. - Besonders herrlich fand ich den Jubel im Credo und Gloria".⁶⁸ Unmittelbar darauf folgt der Satz: "Die Erziehung zum Jubel" und daran anschließend ein Gedicht, das die lyrische Beschreibung des in Beethovens Messe gehörten Jubel darstellen soll:

Aus dem hohen Jubelklanggedränge
welches durch des Himmels Tore will,
steigen steile Stimmen, Übergänge, -
und auf einmal sind die Stürme still.⁶⁹

Die letzte Zeile ist in unserem Zusammenhang von Bedeutung. An sie schliessen die vier letzten Zeilen wieder an:

Und was früher Wirrnis war, verwoben
in die Worte Wonneungewohnter,
wird jetzt stiller, schöner und geschonter
tausendhändig in den Glanz gehoben!

Damit ist ein ganz neuer Aspekt der Musik aufgetaucht, der des Ordners. Der Jubel dieser Musik hebt die Wirrnis auf, ist Ordnung; die Stürme schweigen. Allerdings - und

⁶⁸ TadFr, S. 213.

⁶⁹ ebd., SW III, S 677.

diese Feststellung ist wichtig - ist es noch nicht die Musik als Ganzes, die diesen Zustand herbeiführt, sondern innerhalb der "Missa solemnis" nur diejenigen Stellen, die Rilke mit "Jubel" bezeichnet. Erst in einem einige Monate später - der Vorausgriff mag hier gestattet sein - entstandenen Briefgedicht an Paula Becker⁷⁰ vom 28. Oktober 1900 gewinnt dieser Gedanke eine zentrale Bedeutung. Rilke, inzwischen wieder in Schmargendorf und allein, denkt zurück an die Worpsweder Sonntagabende und an die im Weissen Saal Versammelten:

Und ihr seid nah um mein Gefühl. Ich täusche
mich nicht. Und diese Stunde ähnelt sehr
den Stunden mit dem weissen Hintergrunde.
Von vielem klingt die Stille um mich her.
Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche,
nimm, was zerstreut ist in der Abendstunde,
verrollte Perlen locke du auf Schnüre ...⁷¹

In jedem Ding ist ein Gefangener.
Geh hin, Musik, zu jedem Ding und führe
aus jedes Dinges jeder Türe,
die lange bange waren, - die Gestalten.
In Paaren, die sich bei den Händen halten,
gehn sie dir nach, und gehn von diesen Massen,
mit denen wir die Stunden zählend schöpfen, -
gehn, königlich und mit umkränzten Köpfen,
aus unsern Stuben, welche uns vergassen.⁷²

Vor dem biographischen Hintergrund gesehen bedeuten die letzten drei Zeilen der ersten Strophe zunächst nichts weiter als dies: die Musik, die an diesem Sonntagabend die kleine Worpsweder Gemeinde zusammenbringt, möge auch ihn, der sich in Gedanken dort, aber körperlich in seinem einsamen Schmargendorfer Zimmer befindet, mit einschliessen. Aber das Gedicht geht natürlich über die biographischen Zusammenhänge hinaus: neben der ordnenden Kraft wird der Musik eine erlösende

⁷⁰ "Ich bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen." GB I, S. 125 ff.; TadFr, S. 360 ff.; SW III, S. 706 ff.

⁷¹ vgl. dazu einen Gedichtentwurf aus dem Jahre 1925, in dem die Orgel als Ordnerin der Instrumente erscheint: "Stimmen, Flöten und Fiedeln/ordnet der Orgel Föhn.", SW II, S. 503.

⁷² SW III, S. 705.

Kraft zugesprochen, sie befreit. Zu dieser erlösenden und befreienden Macht der Musik sagt Rehm im Rilke-Kapitel seines Buches an Hand der oben zitierten Strophe:

Dies tut der Dichter, er hört die verborgen tönende Stimme der Dinge und fügt sie in den orphischen Gesang, in dem sie unbeirrt zur Ewigkeit wandern, er muss ihre Sehnsucht stillen, ihr Rätsel und ihr Geheimnis erraten, ihnen "das tun, was ihre stummen Stimmen in rührender Ratlosigkeit and leise verlangen: sie erlösen! . . . "⁷³

Augenscheinlich interpretiert Rehm die "Musik" dieses Gedichtes als Umschreibung für dichterisches Schaffen. Doch gibt das Gedicht keine Gewähr für diese Identifizierung. Rehm hat natürlich Recht mit dem, was er über den Dichter sagt, nur stützt er sich auf die falsche Stelle. Um Missverständnisse zu vermeiden, möchte man seinen Satz dahin modifizieren, daß er lautet: das tut auch der Dichter, in dieser Strophe aber ist nicht von ihm, sondern von der Musik als Tonkunst die Rede, deren Aufgabe als eine der Kunstgattungen eben die des Ordnen und Erlösens ist. Bereits im "Florenzer Tagebuch" sah Rilke das Schaffen des Künstlers als ein Ordnen. Damals aber waren seine Äusserungen über die Musik als Kunstgattung zu vage, als dass man ihn hätte wirklich darauf festlegen können, er schlosse die Musik als auf dieselbe Weise und in demselben Masse wirksam mit ein. Das Gedicht "Musik" dagegen zeigte diese Kunstgattung in einem Lichte, die das direkte Gegenteil von "Ordnung" bedeutet; dort war Musik die Umschreibung für Verschwendung, Ausgabe, Verführung. Im oben zitierten Briefgedicht aber wird der Musik auf eine noch viel ausdrücklichere Weise als in den nach dem Hören von Beethovens "Missa solemnis" niedergeschriebenen Strophen eine den anderen Kunstgattungen ebenbürtige Stellung zugewiesen. Sie steht als vollwertiges Mitglied in der Reihe der Künste. Dass sie dasselbe schafft wie diese, oder vielmehr, dass der Dichter dasselbe tut wie sie, sollte nicht zu dem Schluß führen, beide seien identisch und "Musik" nichts weiter als eine Umschreibung für die Tätigkeit des Dichters.

⁷³ Walter Rehm, Orpheus. Der Dichter und die Toten (Düsseldorf, 1950), S. 412.

Wie wenig Rilke hier über die Musik im allgemeinen spricht, sondern ganz unverhohlen die Worpssweder Sonntagabende im Sinne hat, die ihm allerdings diese Seite der Musik nahebrachten, zeigt die folgende Strophe:

Ich bin bei euch, ihr Lauschenden des Klanges,
 der immer ist, für den wir manchmal sind;
 wir wurden furchtlos jedes Unterganges.
 Musik ist Schöpfung. Seele des Gesanges,
 du machst aus vielen Dingen einen Bau,
 indem du steigst in diese vielen Dinge.⁷⁴

Kretschmar⁷⁵ hält die Zeile vom Klang, "der immer ist, für den wir manchmal sind", für identisch mit der Definition von der Geburt der Musik am Schluss der ersten Duineser Elegie, wo sie die in Schwingung geratene "Leere" ist.⁷⁶ Er schreibt:

Als Schwingung des Leeren ist die Musik die Verwirklichung dessen, was an und für sich schon immer da war, ohne - eben weil es "leer" war - in Erscheinung treten zu können, und was durch das Material der Musik, den Klang, - der als solcher die Schwingung des Leeren ist - vernehmbar wird. . . . Jenseits von tatsächlichem Gehörtwerden und Nichtgehörtwerden entscheidet hier nur die Hörbarkeit als solche in dem Sinne, dass diese Schwingung des Leeren immer möglich, ja immer wirklich ist, dass also immer Töne einer "Sphärenmusik" schwingen, zu deren Wahrnehmung uns nur jetzt und vielleicht jemals das Medium fehlt. Diese Vorstellung liegt bereits einem Vers . . . zugrunde, dem Vers vom Wesen "des Klanges, / der immer ist, für den wir manchmal sind".⁷⁷

Das stimmt für die Elegie gar nicht; das "Leere" ist sicher viel einfacher zu erklären, und wir werden an besonderer Stelle davon handeln. Für die Zeile unseres Gedichtes mag diese Interpretation zutreffen, aber auch das ist zweifelhaft. Anstatt auf die mehr als ein Jahrzehnt später entstandene Elegie hinzuweisen, genügt ein Blick auf eine bereits zitierte Stelle des knapp eineinhalb Jahre zurückliegenden "Florenzer Tagebuch". Rilke beneidete dort den Komponisten, der seine Geständnisse nicht so mitten in dem Alltag

⁷⁴ SW III, S. 705.

⁷⁵ Eberhard Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins (Diss. Dresden, 1934), S. 38 f.

⁷⁶ vgl. SW I, S. 688.

⁷⁷ vgl. dazu auch Kretschmar, Die Weisheit Rainer Maria Rilkes (Weimar, 1936).

zu stellen brauche, er schenke gleichsam die schlafenden Möglichkeiten, die nur derjenige zu wecken verstehe, der den Zauberspruch wisse.⁷⁸ Heisst das nicht, daß die verschlüsselt aufgeschriebene, "schlafende" Musik, jedoch trotzdem Musik, Kunstwerk - und nicht nur während eines Konzertes - dem Publikum längst nicht so direkt zugänglich ist, wie zum Beispiel eine Statue oder ein Gemälde oder ein Bauwerk? Dasselbe könnte die umstrittene Zeile unseres Gedichts bedeuten; es besteht nur geringer Grund, bei dieser frühen Stelle an "Sphärenmusik", an eine Art ständig stattfindenden kosmischen Konzerts zu denken, für das wir nur in seltenen Fällen zugänglich sind. Vielmehr ist die Musik als einmal geschaffenes und niedergeschriebenes Kunstwerk "da", sie existiert ein für allemal, wir aber hören sie nur bei besonderen Gelegenheiten.

Wie wenig hier an Sphärenmusik gedacht ist, sondern an das ganz reale Erlebnis der Worpsweder musikalischen Sonntagabende, zeigen die Zeilen, in denen Rilke sein Gefühl während des Hörens von Musik beschreibt. Sie macht "furchtlos jedes Unterganges", sie ist "Schöpfung", und zwar insofern, als sie die Dinge zusammenschliesst ("du machst aus vielen Dingen einen Bau"; "vor dir sind alle Frauen eine Frau" u.s.w.). Es handelt sich um nichts weiter, als um das Erlebnis der Gemeinschaft, der Zugehörigkeit zu einer Gruppe Gleichgesinnter, das sich - einer der seltenen Fälle in seinem Leben - besonders an den musikalisch betonten Sonntagabenden einstellte und jetzt, in Schmargendorf, als bleibende Erinnerung nachklingt. Musik, oder vielmehr das Bewusstsein, daß eben zu dieser Stunde der Worpsweder Kreis zusammen ist, ist die Verbindung. Mit dem Wort "Untergang" verbindet man als vielleicht gelindeste Bedeutung das Wort "Trennung", als stärkste das Wort "Tod". Dass Musik von der Furcht vor dem Untergang befreit, würde also einmal bedeuten, dass das unter ihrem Einfluss entstandene Gefühl der Zugehörigkeit andauert, dass, wenn in Worpswede Musikabend ist, Rilke "dabei" ist, weil eben unter ihrem Zeichen die Zusammengehörigkeit am stärksten empfunden wurde. Andererseits könnte auch der Tod - als endgültige und stärkste Form der Trennung - diese Gemeinschaft nicht zerstören, da sie sich im Zeichen der Musik jedesmal erneuert;

⁷⁸ vgl. TadFr, S. 56.

was sich einmal unter dem Zeichen von Musik zusammengeschlossen hat, gehört ein für allemal zu den Assoziationen, die eintreten, sobald Musik erklingt. Diese Interpretation mag sich ein wenig mühsam anhören. Aber die folgenden Strophen bestätigen sie:

Ich bin bei euch. Bei Brüdern oder Bäumen
ist man so ruhig wie in eurem Kreis.

.....
Ich bin bei euch. Bin dankbar bei euch beiden,
die ihr wie Schwestern meiner Seele seid;

79

Dieses Gefühl des Zusammenseins besteht unter dem Zeichen von Musik, wie sie unter dem Einfluss von Musik entstand. Während sie im "Florenzer Tagebuch" nur eine Form unter anderen war, in die man "Geständnisse" giessen konnte, bewahrt sie hier, schliesst ein für allemal zusammen, was unter ihrem Eindruck zusammenfand. Die Bemerkungen über Musik sind in diesem Gedicht alles andere als eine "Philosophie der Musik", die etwas über Rilkes Verhältnis zu ihr im allgemeinen aussagte. Dafür sind sie zu stark an ganz besondere Erlebnisse gebunden. Die Musik ist hier zweitrangig, wichtiger ist das, was unter ihrem Zeichen entstand und unter ihrem Zeichen weiterbesteht.

Auch Mörchen versucht, aus diesem Gedicht mehr Kapital zu schlagen, als es hergeben will. Gestützt auf die Zeilen

Musik ist Schöpfung. Seele des Gesanges,
du machst aus vielen Dingen einen Bau,
indem du steigst in diese vielen Dinge⁸⁰

schreibt er:⁸¹ "'Anfang' ist nicht das Anfangen eines beliebigen Neuen, sondern der Anfang schlechthin. Orpheus ist für Rilke eine Gestalt der Urzeit; er ist ihm geradezu

⁷⁹ SW III, S. 706.

⁸⁰ SW III, S. 705.

⁸¹ Mörchen war noch auf den Text der TadFr angewiesen, wo es (S. 362) heisst "Musik ist Anfang", statt "Musik ist Schöpfung".

am Schöpfungsvorgang selbst beteiligt."⁸² Ausser der offensichtlichen Gleichsetzung von Orpheus und Musik, gegen die viel einzuwenden wäre, ist die Tatsache befremdend, dass Mörchen diese Behauptung ausgerechnet auf eine Stelle aus einem Brief Rilkes an Benvenuta stützt, die genau das Gegenteil sagt. Es heisst dort: "stellen Sie sich vor, Orpheus wäre mit seiner unendlichen Leier dem Herrn in die Schöpfung gekommen, eh noch die Berge ganz Berge waren und das Wasser ganz Wasser".⁸³ Er ist dem Herrn nicht in die Schöpfung gekommen, er ist nicht am Schöpfungsvorgang beteiligt. Die drei zitierten Zeilen bedeuten nichts weiter, als eine Weiterführung des Gedankens von der Musik als "Ordnerin", als das was zusammenschliesst, wie wir eben festgestellt haben, als Bewahrerin. Die Dinge, die die Musik "auf Schnüre locken" soll, müssen erst einmal da sein. "Schöpfung" ist die Musik nur insofern, als sie bisher Getrenntes zusammenschliesst. Zudem ist mit den "Dingen" hier nicht das im Sechstageswerk Geschaffene gemeint, sondern "Frauen", "Mädchen", "Knaben", "Greise", "Männer", - in dieser Reihenfolge. Allerdings ist Orpheus "Schöpfer", jedoch anders als auf die von Mörchen gemeinte Art. Davon spricht das Gedicht "Orpheus. Eurydike. Hermes" aus dem Jahre 1904. So wird dort die "Schöpfung" des klagenden Sängers beschrieben:

Die So-geliebte, dass aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
dass eine Welt aus Klage ward, in der
noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluss und Tier;
und dass um diese Klage-Welt, ganz so
wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen -:
Diese So-geliebte.⁸⁴

Das ist nicht Schöpfung im Sinne der Genesis, ebenso wenig wie das Zitat aus dem Brief an Benvenuta dies sagen will, sondern die Entstehung einer Welt im Gedicht, in

⁸² Herrmann Mörchen, Rilkes Sonette an Orpheus (Stuttgart, 1958), S. 53.

⁸³ Benvenuta, S. 31, 15.2.14.

⁸⁴ SW I, S. 544.

diesem Falle die Entstehung einer durch die äusserste Intensität des Gefühls heraufbeschworenen Klage-Welt.

Einer der Höhepunkte des Worpsweder Aufenthalts war die Fahrt nach Hamburg zur Premiere von Carl Hauptmanns Stück "Die Breite". Einmal in Hamburg, entschliesst man sich zum Besuch einer Aufführung der "Zauberflöte". Rilke berichtet darüber im "Worpsweder Tagebuch" unter der Eintragung vom 27. September 1900. Gleich zu Beginn lässt sich seine schon im "Florenzer Tagebuch" geäusserte Abneigung gegen das Zusammengehen von Musik und Wort in einer ärgerlichen Spitze gegen das Libretto aus:

Im Theater war viel Lustiges. Die komischen Menschen, die Schikaneder, der unselige Textschmierer, in die Mozartsche Musik hineingestellt hat, stehen unglaublich plump, dumm und albern in diesem lichten, schimmernden Pavillion seines reichen harmonischen Klanges.⁸⁵

Man fragt sich, ob Rilke allen Ernstes daran zweifelt, dass hier Musik und Text, wie schlecht letzterer auch immer sein mag, miteinander zu tun haben. Seiner Formulierung nach könnte er glauben, dass der Text einer fertigen Musik unterlegt worden sei, die zunächst mit "Oper" nicht das geringste zu tun hatte. Und wirklich erlebt er die Aufführung, als ob es sich um einen Orchester-Auszug der Oper handle; für ihn gilt nur die Musik:

Die Musik war etwas unendlich Wohltuendes an diesem Abend. Leise Schleier breitete sie über die Gedanken aus, die nicht mit Papageno sich beschäftigten, und wie Rosenblätter legten sich die Töne auf unser spiegelndes Gefühl. Im übrigen kam alles auf der Bühne grotesk komisch heraus. Diese Leute sangen wie Menschen, und dann standen sie einander gegenüber und sprachen heftig Worte in der Art von Vögeln, die in einer Stunde alles hersagen, was man sie sagen gelehrt hat.⁸⁶

"Wohltuend", "leise Schleier", das ist die Wirkung der kastrierten Oper auf Rilke. Sie ist Geräuschkulisse für die eigenen Gedanken, einwiegende Atmosphäre des Tagtraums,

⁸⁵ TadFr, S. 318.

⁸⁶ TadFr, S. 318.

zwar lyrischer formuliert, aber über den angenehmen Nervenkitzel des "Florenzer Tagebuchs" ("die Musik rinnt ihm angenehm durch die Nerven und setzt seine Fussspitze in Bewegung"⁸⁷) kaum hinausgehend. Es weist vielmehr zurück auf die gefährliche Träumerei des Knaben im Gedicht "Musik", mit dem erstaunlichen Unterschied, dass diese Stimmung hier nicht abgelehnt, sondern als Wohltat willkommen geheissen wird. Die verzärtelnde, verweichlichende Macht der Musik wird bejaht, ja durch den willkürlichen Verzicht auf den Text, den Gang der Handlung, noch unterstützt und bestärkt. Deshalb auch das Bild von den Rosenblättern, ein beredter Ausdruck der Selbstverzärtelung des jungen Rilke; es kommt in dieser Tagebucheintragung hier bereits zum drittenmal vor.⁸⁸ Zu einem wirklichen Erlebnis der Oper als solcher oder auch nur der Musik kommt es nicht. Es bleibt bei einem naiven Genuss, einer unreflektierenden Hingabe an den Wohlklang, einer gefühlsmässigen, entfernten Anteilnahme, die den analysierenden Verstand nicht in Anspruch nimmt und die Gedanken wandern lässt.

Diese Wirkung der Musik auf das Gefühl spricht auch ein Gedicht vom 21. September 1900 aus.⁸⁹ Wie das Gedicht "Ich bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen" ist es ein in Schmargendorf entstandenes Briefgedicht an Paula Becker und bezieht sich auf die sonntagabendlichen Konzerte des Worpsweder Künstlerkreises.

Ich weiss euch lauschen: eine Stimme geht,
 und Sonntag-Abend ist im weissen Saal.
 Die Stille, die um meine Stirne steht,
 wird welk und fahl. Ich möchte noch einmal
 euch horchen hören um ein Klanggebet. -
 Beethoven sprach . . . mir zittern noch die Sinne,
 und alles Dunkel in mir rauscht noch nach -
 . . . wir waren Kinder, Lebensanbeginne,
 und sassen sanft und mit gesenktem Kinne:

⁸⁷ vgl. S. 7 dieser Arbeit.

⁸⁸ Gleich auf der ersten Seite (TadFr, S. 309): "Ich erfand mir eine neue Zärtlichkeit: eine Rose leise auf das geschlossene Auge zu legen, bis sie mit ihrer Kühle kaum mehr fühlbar ist und nur die Sanftmut ihres Blattes noch über dem Lid ruht wie Schlaf vor Sonnenaufgang." Dann, im eingefügten "Fragment" (ebd., S. 310 ff.) in anderem Zusammenhang dasselbe Bild; zuletzt an der oben erwähnten Stelle.

⁸⁹ GW III, S. 703 f.; GB I, S. 110 f.; TadFr, S. 358 f..

Beethoven sprach ...
 wir wuchsen aus dem Kindsein seltsam steil
 in eine Reife, die uns reich umgab;
 alles war gross, - das Leben war ein Teil,
 wir waren breiter als das Grab
 und heil..
 fast mütterlich schien alles Ungemach -
 Beethoven sprach.

Auch hier steht die Sehnsucht nach dem Worpsweder Kreis im Vordergrund: "ich möchte noch einmal euch⁹⁰ horchen hören". Vornehmlich, so dürfen wir annehmen, aber nach den beiden Frauen, Paula Becker und Clara Westhoff. Hiervon geht das Gedicht aus, hieran entzündet sich gleichsam die folgende Skizze des Eindrucks, den ein Beethoven-Konzert bei ihm hinterlassen hat. Die Musik spielt eine wichtige Rolle, aber sie bleibt zweitrangig neben der Gemeinschaft der Zuhörenden. Es ist bedeutsam genug, daß der skizzierte Eindruck der Musik in der Wir-Form gehalten ist, während Rilke gleich darauf in der Ich-Form fortfährt. Wieder appelliert die Musik an das Gefühl, das hier allerdings ein anderes ist, als dasjenige, das die "Zauberflöte" hervorrief. Während dort die Musik einen wohligh einwiegenden Einfluss ausübte, ist sie hier aufreizend, aufrüttelnd, jedoch nichtsdestoweniger mit dem Gefühl aufgenommen. Der Inhalt der kurzen Skizze bleibt einem zunächst fremd, man steht unschlüssig vor diesen Worten. Doch bei genauerem Zusehen entpuppen sie sich als bereits bekannte Aussage, diesmal erstaunlicherweise mit positivem Akzent. Denn der beschriebene "innere Vorgang" des "Wachsens und Reifwerdens" klingt deutlich an das Problem der "Vorwegnahme" an, das wir bereits im "Spielmann" und im Gedicht "Musik" dargestellt fanden. Die zu Beginn der Musik "Kinder" sind, wachsen unter ihrem Bann in eine jähe Reife, in eine Fülle des Lebens, die über das Leben selbst hinausgeht und es als "ein Teil" sehen läßt; eine Fülle, die den Tod nicht kennt, an der gemessen das negative "Ungemach" sich beinahe in sein positives Gegenteil verwandelt: aus dem Ungemach wird "fast" Wohltat, aus der Besorgnis wird "fast" Umsorgtsein. Natürlich ist dies Gedicht nicht identisch mit "Musik" und "Spielmann", schon allein darum nicht, weil in den früheren Gedichten die Musik in einem direkteren Zusammenhang mit den von ihr

⁹⁰ von mir unterliniert

negativ beeinflussten Personen stand, während hier, beim Beethoven-Konzert, die jähe Reife sich unter dem Bann einer gleichsam "fremden" Musik vollzieht. So weit geht jedoch die Parallele: in jedem der drei Fälle ist bei der Antizipation eines noch nicht erreichten Zustandes "Musik" im Spiel.

Hier, wie beim Besuch der Aufführung der Zauberflöte ist die Musik als Stimmungsträger gesehen, die das Bewusstsein einer Art kurzfristigen Ausnahmezustandes hervorruft, ohne dass die Reaktion des Hörers in direkter Beziehung zur der vorgetragenen Musik steht. Ein ähnliches Verhältnis zur Musik beobachtet Rilke an Carl Hauptmann; eine kurze Beschreibung Rilkes von dessen Arbeitsweise mag das oben Gesagte verdeutlichen:

Dr. Hauptmann liess sich immer wieder ein Lied mit schauerlichem Text vorsingen . . . An diesem Liede errang sich Hauptmann Klarheit über den IV. Akt der 'Waldleute', den er nun seit Wochen um und um schreibt, streicht und zurechtschneidert. Ich hatte ganz recht: Musik ist für ihn der Anlass. Von ihr empfängt er zusammengefasst, was er in der Natur nicht zu finden vermag; ihm bleibt nur übrig, das Gehörte mit den Mitteln seiner momentanen Stimmung auszulegen.⁹¹

Anreger zu seinen Gedichten ist ihm so oft Musik. . . . Und seine Lyrik ist also dieses: stark persönliche Auslegung von Musik.⁹²

Bei beiden, Hauptmann wie Rilke, ist die Musik nur Anlass zu Eigenem. Bei Hauptmann ist sie Anlass zu künstlerischem Schaffen, Inspiration. Bei Rilke ist sie Anlass zum Tagtraum, wie bei der Aufführung der "Zauberflöte", oder zum imaginären Wachsen und Reifen anlässlich des Beethoven-Konzertes. Im Tagtraum klang das verhängnisvolle Träumen des Knaben aus dem Gedicht "Musik" wieder an, im jähen Reifwerden die ebenfalls schon früher festgestellte, immergegenwärtige Sehnsucht nach der nächsten Entwicklungsstufe, die unter dem Banne von Musik zu einer kurzen illusorischen Wirklichkeit gedeiht.

⁹¹ TadFr, S. 255.

⁹² ebd., S. 237.

Wie sehr Rilkes "Musik", noch weit davon entfernt, Sphärenmusik zu meinen, hier als Symbol der Zusammengehörigkeit gefasst ist, als dasjenige, das auch über räumliche Entfernung hinweg verbindet, zeigt die folgende Strophe, die sich unmittelbar an die Beschreibung des Beethovenkonzertes anschliesst:

Ich bin allein. Das Haus ist laut und feind,
 voll eines Sonntags, der mich blindlings hasst.
 Doch irgendwo bin ich gemeint:
 So hat mich heimlich das Gefühl erfasst,
 dass dies die Stunde ist, in der ein Gast
 im weissen Saal vor eurer Freude singt.⁹³

Um es nochmals zu betonen: es ist die unter dem Zeichen von Musik entstandene und für Rilke andauernde Freundschaft und Zugehörigkeit zum Worpsweder Kreis, die sich an erster Stelle in diesen Gedichten äussert. Der in Schmargendorf geschriebene Teil des "Worpsweder Tagebuchs" ist angefüllt mit wehmütigen und sehnsüchtigen Rückblicken auf die dort verlebten Wochen. Es war eine behütete Zeit in gewissem Sinne, und Rilke hatte sich im Kreise der dortigen Künstler angeregt, willkommen und heimisch gefühlt. Die beiden bisher besprochenen Gedichte fallen in die Zeit nach dem Worpsweder Aufenthalt. Wenn Rilke nun rückblickend die Wirkung beschreibt, die Musik auf ihn hatte, so ist dabei zu bedenken, dass es eben die in diesem Kreise und unter diesen Umständen gehörte Musik war, dass es sich nicht primär um die Reaktion auf etwaige gute musikalische Darbietungen handelt, sondern um das Gefühl der Geborgenheit und Sicherheit der Worpsweder Atmosphäre insgesamt, von der die musikalischen Sonntagabende nur ein Teil waren. Damit soll die Funktion der Musik während dieser Zeit keineswegs verkleinert, sondern ihr lediglich der gebührende Platz zugewiesen werden.

Erst mit zunehmender zeitlicher Entfernung scheint sich dies Gefühl um den Begriff der Musik allein zu kristallisieren. So im Gedicht "Im Musiksaal" vom 10. November 1900:

Meine Angst kam wie ein Kind zu Ruh.

⁹³ SW III, S. 704.

Eine Sehnsucht stand auf in den Geigen,
 und sie trug unendlich tief Begehrtes.
 Und als wären die nicht, welche schweigen,
 ging sie durch die Reihen des Konzertes,
 und ich fühlte: immer auf mich zu.⁹⁴

Dies ist die erste Strophe des Gedichtes, das in Erinnerung an ein Sinding-Konzert⁹⁵ geschrieben ist. Es handelt sich wahrscheinlich um den norwegischen Komponisten Christian Sinding (1856-1941) und um ein Konzert, das Rilke nicht in Worpsswede sondern in Berlin hörte. Deshalb ist hier, wo die wohltuende Worpssweder Atmosphäre fehlt, die Musik allein das beruhigende Element. Wir haben bereits erwähnt, was "Sehnsucht" für den jungen Rilke bedeuten kann. Hier ist sie zwar in das Spiel der Violinen hineinverlegt, aber sie trifft sich inhaltlich mit der eigenen, mit dem "tief Begehrten". Wiederum handelt es sich um ein bis jetzt noch nicht Erreichtes, um etwas, das nur als Wunsch existiert, das noch keine reale Gestalt angenommen hat. Dieses Gewünschte scheint unter dem Banne von Musik realisierbar, die ganze zweite Strophe spricht davon. Im Moment jedoch, da die Musik schweigt, ist der Lauschende auf die Unsicherheit und Ratlosigkeit seiner Wirklichkeit zurückgeworfen. Dies beschreibt die dritte Strophe:

Wiederum war ich hinter hundert Türen,
 alle waren fest ins Schloss gefallen,
 und ich wusste kaum mich zu entsinnen,
 welche aufging. . . .⁹⁶

Der zwischen den Zeilen mitklingende Wunsch, die Musik möchte andauern, kommt noch in einer Kindheitserinnerung zum Ausdruck, die Rilke der Fürstin Marie Taxis mitteilt.

Genau vier Wochen war ich in Toledo, ich sahs zuende gehen, konnte nichts dagegen thun; ähnlich wie wenn ich als Kind Musik hörte und wünschte, es

⁹⁴ TadFr, S. 370; SW III, S. 462 f..

⁹⁵ Zur irreführenden Anordnung dieses Gedichtes und des folgenden "Reich mir Musik!" in den TadFr, S. 370 ff. vgl. die Anmerkungen SW III, S. 806 und 848.

⁹⁶ SW III, S. 463.

möchte immer so weiter dauern: auf einmal fingen die Geigen an, zu unterstreichen und das war nur noch wie ein Ausholen zu dem einen starken Strich unter das Ganze, hinter dems zu Ende war.⁹⁷

Die Musik vermittelt ein Gefühl der Geborgenheit, sie macht die Realität vergessen, sie fördert eine Illusion von Erfüllung, die nach ihrem Verklingen sofort wieder verloren geht. Stärker noch als in diesem Gedicht kommt die von den Fragen und Ängsten des Daseins erlösende Macht der Musik in einem zweiten Gedicht zum Ausdruck, das am selben Tage entstand.

Reich mir Musik! Was bin ich aufgewacht?
 Wer du auch seiest, an die ich grad gedacht,
 reich mir Musik! Spiel! es ist Nacht.
 Und jeder wachsende Akkord hat Raum,
 so gross zu werden wie ein grosser Baum,
 der seit Jahrhunderten schon steigt und rauscht. -⁹⁸

"Bei Brüdern oder Bäumen ist man so ruhig wie in eurem Kreis", hiess es an früherer Stelle⁹⁹. Die beruhigende Kraft, die dem Baum dort zukam, ist hier, wo die Musik mit ihm verglichen wird, auf diese übertragen. Die Musik, der diese Macht zukommt, soll Ordnung bringen in die im Folgenden breit ausgemalte Verwirrung. Das Gedicht fährt fort mit einem zweimaligen "Ich weiss nicht", gefolgt von "Ich weiss nicht mehr genau"; dann 26 Zeilen voller Nichtwissen und Fragen. Auf all diese Verfinsterung folgt die Frage: "Tranken meine Sinne Musik?" Sie bereitet zunächst Schwierigkeiten, da man sie, der Stellung im Gedicht nach, so interpretieren könnte, als sei die Musik für all die Geistesfinsternis verantwortlich. Das kann jedoch nicht der Fall sein. Vielmehr ist sie die Frage in einer Reihe von neun Fragesätzen, die sich auf den Moment des Aufwachens, auf die Frage der ersten Zeile "Was bin ich aufgewacht?" beziehen, und auf den dem Erwachen vorangegangenen Traum, von dem der Erwachte sich keine Rechenschaft zu geben vermag. Diese ursprüngliche Frage bringt dann gleichsam die

⁹⁷ ThT, S. 239, 4.12.12.

⁹⁸ SW III, S. 714.

⁹⁹ vgl. S. 32 dieser Arbeit

Lawine ins Rollen, führt zum Aussprechen aller anderen Unsicherheiten und Fragen des nunmehr ganz Erwachten. Nicht aber hat die eventuell im Traum gehörte Musik, wie die der Wortwerdung all des inneren Chaos folgende Zeile "Tranken meine Sinne Musik?" auf den ersten Blick auszusprechen scheint, ebendieses Chaos heraufbeschworen; eine solche Auslegung würde den oben zitierten sechs Anfangszeilen des Gedichtes widersprechen. Vielmehr liegt hier, wie im Gedicht "Im Musiksaal", das Beispiel eines echten Verlangens nach Musik vor. Sie ist notwendig, um das innere Chaos, wenn nicht in Ordnung zu bringen, so doch zu mildern und, solange sie währt, wenigstens eine Illusion möglicher Ordnung und Reife zu schaffen. Sie ist damit zum Bedürfnis geworden, und als solches mit Menschen, mit Freunden vergleichbar, eine Art Arzneimittel, von dem man nur unter besonderen Umständen Gebrauch macht. So heisst es in einer Tagebucheintragung unter dem 15. September 1900: "Freunde müssten nur wie Tanz und Musik sein. Man müsste nie absichtlich zu ihnen kommen, sondern immer in einem unwillkürlichen Bedürfnis."¹⁰⁰

Fassen wir die Bemerkungen zur Musik aus der Zeit vom April bis zum Dezember des Jahres 1900 zusammen, so ergibt sich etwa folgendes Bild. Die Gleichwertung der Musik mit den restlichen Kunstgattungen ist endlich unmissverständlich ausgesprochen. Indem sie ordnet und bewahrt, nimmt sie angesichts der Endlichkeit und Unsicherheit des menschlichen Lebens eine wichtige Funktion ein. Von den im Zusammenhang mit dem Gedicht "Musik" herausgearbeiteten Assoziationen sind die wichtigsten noch da. Dabei ist zunächst zu sagen, dass es sich, im Unterschied zu jenem Gedicht, im "Schmargendorfer" und "Worpsweder Tagebuch" um erlebte Musik, d.h. um den Eindruck von Konzerten handelt, während dort das Wort "Musik" lediglich gebraucht wurde, um einen negativen Sachverhalt zu umschreiben. Musik "steht" nicht mehr für etwas, ist nicht mehr Symbol, sondern erlebte, sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit. Aber wiederum treffen wir die bekannte Illusion einer erwünschten und noch nicht erreichten Situation im Zusammenhang mit Musik, um einen Schritt weitergeführt dadurch, dass die Hingabe an die Musik eine Flucht aus der als negativ empfundenen Wirklichkeit darstellt. In dem Augenblick aber, da eine solche

¹⁰⁰ TadFr, S. 277.

Flucht als begehrenswert erscheint, da sich unter dem Banne von Musik - wenn auch nur scheinbar - das Ersehnte realisiert, oder zumindest realisierbar erscheint, bekommt dieser vorher als negativ gebrandmarkte Aspekt einen positiven Akzent. Dies ist das eigentlich Neue. "Musik" ist in den beiden Tagebüchern nicht mehr ein warnender Ausruf, sondern die Bringerin einer im nüchternen Alltag nicht vorhandenen Wohltat. Dies mit der Einschränkung, dass es sich bei den in Erinnerung an Worpswede entstandenen Gedichten nicht um Musik allein handelt, sondern um die Worpsweder Atmosphäre im allgemeinen, deren Positives jedoch im Begriff Musik und den von ihr heraufbeschworenen Assoziationen seinen beredsten Ausdruck findet.

II. Von der Westerweder Zeit bis zur Spanischen Reise

In der im Frühjahr 1902 entstandenen und 1903 erschienenen Monographie "Worpswede"¹⁰¹ tauchen eine Reihe dieser Gedanken noch einmal auf, als eine Art Antiklimax, in der glatten Formulierung, die den Abstand verrät, und mit zunehmend negativem Akzent. Der Rang der Musik innerhalb der Erscheinungen der Kunst bleibt allerdings unangetastet.

Rilke geht von der Feststellung aus, daß "Mensch und Landschaft", "Gestalt und Welt" voneinander getrennt sind und kaum voneinander wissen.¹⁰² In der Kunst aber schliessen sich beide Teile zusammen: ". . . es ist, als ergänzen sie einander zu jener vollkommenen Einheit, die das Wesen des Kunstwerks ausmacht" (ebd.). Es wäre sehr verlockend, fährt Rilke erläuternd fort, "zu zeigen, wie eine Symphonie die Stimmen eines stürmischen Tages mit dem Rauschen unseres Blutes zusammenschmilzt, wie ein Bauwerk halb unser, halb eines Waldes Ebenbild sein kann" (ebd.). Die Kunst, Musik eingeschlossen, ist zur Mittlerin geworden, die die Natur, die mit einer erhabenen Hoheit und Gleichgültigkeit über den Menschen hinweghandelt, wieder mit ihm in Verbindung zu bringen. In dieser Mittlerstellung finden sich alle Kunstgattungen. Sie haben etwas miteinander gemeinsam, und Rilke achtet diejenigen Künstler am höchsten, die über ihrem eigenen Medium diese Verwandtschaft nicht vergessen.¹⁰³ Während bisher der Mensch vor der Landschaft gestanden hat oder diese rein dekorativ verwendet wurde, wie zum Beispiel auf Madonnenbildern,¹⁰⁴ soll jetzt der Mensch in der Landschaft gezeigt werden.

Im Kapitel über Fritz Overbeck zieht Rilke die Musik zum Vergleich heran. Während er Otto Modersohn mit dem Dichter vergleicht, ist Overbeck für ihn derjenige,

¹⁰¹ Rainer Maria Rilke, Worpswede, Künstlermonographien, in Verbindung mit Andern hsg. v. H. Knackfuss, No. LXIV (Bielefeld und Leipzig), 1905).

¹⁰² vgl. ebd., S. 7.

¹⁰³ So rühmt er von Hans am Ende (S. 105): "Er gehört zu denjenigen, die hinter allen Künsten etwas Gemeinsames sehen, ein letztes ideales Ziel, in dem sie alle wie Wege und Ströme münden."

¹⁰⁴ vgl. S. 8; ebenfalls die kleine Abhandlung "Von der Landschaft" (AW II, S. 223): ". . . man stimmte die Landschaft an wie ein Marienlied, das in hellen klaren Farben erklang." Zum Thema Landschaft vgl.

der malt, "wie andere Leute Musik machen" (S. 77). Man fühlt sich sofort an Rilkes eigene Haltung zur Musik erinnert und an die Arbeitsweise, die er Carl Hauptmann zuschreibt, wenn man weiterliest:

Sie spielen, und das Stück, das sie spielen, ist stark oder sanft, gewaltig oder erwartungsvoll; aber, obwohl sie es ganz meisterhaft spielen, sind sie selber nicht drin, sie spielen es, um irgendwo zu Hause zu sein, nicht in dem Liede, irgendwo, wo sie sind. (ebd.)

Dieselbe Zusammenhangslosigkeit, hier zwischen der Musik und der Empfindung des Spielenden, die wir bereits bemerken; derselbe Gebrauch der Musik als Zuflucht; Spiel, um im Klang "zu Hause" zu sein. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass Rilke an dieser Stelle vom Musizierenden, und nur von ihm spricht, während er früher vom Hörer und nur von ihm sprach. Er besteht auf der Unterscheidung von Spielen als Akt und der daraus entstehenden Musik, bzw. vom Malen als Vorgang und dem Produkt des Malens: dem Bild, wenn er weiter über Overbeck schreibt: "So malt er: [als ob er musiziere] nur dass seine Bilder das Gegenteil sind von Musik". (S. 78) "Malen" und "Bild" sind also deutlich zueinander in Gegensatz gesetzt. Inwiefern ist nun für Rilke Overbecks Gemälde das Gegenteil von Musik? Betrachten wir zunächst, was Rilke über Musik sagt:

Musik löst alles Vorhandene auf in Möglichkeiten und diese Möglichkeiten wachsen und wachsen und vertausendfältigen sich, bis die ganze Welt nichts ist, als eine leise schwingende Fülle, ein unabsehbares Meer von Möglichkeiten, von denen man keine einzige zu ergreifen braucht. (ebd. S. 78)

Das mag auf den ersten Blick nach einem gänzlich neuen Gedanken aussehen. Aber die bekannte Assoziation von "Illusion" klingt stark hindurch. Darüber hinausgehend jedoch ist nicht nur der Inhalt einer wie immer gearteten "Sehnsucht" in Möglichkeit umgesetzt, sondern ebenfalls das bereits Existierende; auch die Realität löst sich auf. Die hier klar erkannte Unverbindlichkeit einer solchen Erscheinung ("von denen man keine einzige zu ergreifen braucht") ist lediglich ein notwendiger Schluss, wenn ihr

illusorischer Charakter einmal erkannt ist, statt als bergende Zuflucht willkommen geheissen, aus der Distanz betrachtet wird. So versteht es sich von selbst, dass Rilke Overbecks Bilder, da sie ja das Gegenteil von Musik sind, als "Wirklichkeit" bezeichnet:

Auf seinen Bildern aber setzt sich alles zur Wirklichkeit um, füllt sich, verdichtet sich. Sogar seine Himmel sind Tatsachen, an denen man nicht vorüber kann. . . Nirgends kann ein Zweifel aufkommen, es gibt nichts was ungewiss wäre, überall steht es in breiten Lettern: Est, est, est! (ebd.)

Auf diesen Unterschied zwischen Malerei und Musik, Verdichtung und Auflösung, kommt Rilke zurück im Kapitel über Hans am Ende. Wie bereits erwähnt,¹⁰⁵ gehört er zu denen, für die "Maler sein nicht nur malen" heisst: "In den Büchern, in der Musik, überall fühlen sie Verwandtschaften, Anklänge, Erweiterungen." (ebd., S. 105) So räumt Rilke der Musik im Werdegang des jungen Hans am Ende eine prominente Stelle ein:

Und dann kamen die süssen Versprechungen der Musik, die zu erfüllen schien, ehe man gewünscht hatte; diese sanften und seligen Stimmen, die immer neue Sehnsüchte hervorlockten, um ihnen die Schwere zu nehmen; die Welt Wagners stieg auf, diese rauschende Welt, die sich öffnete und schloss wie ein Sesam des Lebens und der Liebe. (ebd.)

Wenn wir vorher von Rilkes distanzierter Betrachtung sprachen: klingt dies nicht wie eine Beschreibung des Eindrucks, den die Musik der Worpstedter Sonntagabende auf ihn machte? Auch hier die Illusion, ausgedrückt in den Worten "schien" und "Sesam". Aber hier ist diese Illusion nicht gutgeheissen als Wohltat, sondern die Hingabe daran nur als Erziehungsmittel anerkannt; nicht als wünschenswerten Dauerzustand, sondern als Durchgangsstadium. Denn dies ist Rilkes Urteil über diese Art Bildungsvorgang, diese Hingabe an alles Mögliche aus dem Bedürfnis, "sich nach allen Richtungen hin zu erweitern" (ebd.): "das führte immer tiefer ins Meer hinaus; aber auch das war gut: denn man lernte, wenn man an den Strand zurückwollte, die Arme gebrauchen." (ebd.) Die Rückkehr zum Strand, d.h. zur Wirklichkeit des eigenen

¹⁰⁵ vgl. Anm. 3 dieses Kapitels

Lebens, steht jetzt im Vordergrund, nicht mehr das Entkommen in eine von der Musik heraufbeschworene erträglichere Scheinwelt.

Für Rilke ist Hans am Ende der Musiker unter den Malern Worpswedes: "Hans am Ende malt Musik, und die Landschaft in der er lebt, wirkt musikalisch auf ihn. Darum sieht er sie nicht mit der stillen, sachlichen Ruhe des Malers an und versenkt sich nicht in sie mit des Dichters lauschenden Sinnen. Er ist ergriffen von ihr, hingerissen, emporgehoben und hinabgezogen." (S. 114) Die vier letzten Verben, obwohl der in ihnen ausgesprochene Grundgedanke schon früher da war, sind das bisher stärkste Eingeständnis der berausenden Kraft der Musik. Dadurch aber, daß Rilke das so geartete, musikalische Erleben der Landschaft dem Erleben des Dichters ("lauschend") und dem Erleben des Malers ("sachlich") gegenüberstellt, spricht er dem aus diesem Erlebnis resultierenden Kunstwerk die Objektivität ab. Hans am Endes Malerei ist "eigentlich Musik . . . , Musik von Hörnern und Harfen, Steigendes, Schwellendes, Verschwendung." (S. 111) Diese Art der Erfahrung des künstlerischen Vorwurfs sowie das Ergebnis tun dem Objekt, der Landschaft, Unrecht.

Darum wächst sie ihm so über alle Masse hinaus, darum haben seine Formen, obwohl sie so stark und wirklich sind, doch etwas Unabgeschlossenes: als ob sie noch weiter wachsen wollten, um, wie jede Form in der Musik, endlich an einem Punkte höchster Spannung, abubrechen, sich aufzulösen, ein neues Leben zu beginnen. Eben dieses gleitende Wesen der Musik ist es, welches der Malerei zu widersprechen scheint. (S. 114)

Was Rilke vermisst, ist das scharf Umrissene, der deutliche Kontur. Später, in einer Auseinandersetzung mit der Kunst Paul Klees, da sich das hier "Aufgelöste" zum "Ausfallen des Gegenstandes" überhaupt gesteigert hat, nennt Rilke dies das "sich gegenseitig zum Sujetwerden von Musik und Graphik" und urteilt ablehnend.¹⁰⁶ In Anbetracht des Unabgeschlossenen und Aufgelösten der Gemälde Hans am Endes spricht Rilke von ihren "sehr eigentümlichen Wirkungen"¹⁰⁷:

¹⁰⁶ vgl. die Brief an Merline vom 23/24.2.1921, S. 224 und 28.2.1921, S. 229; vgl. hierzu Herman Meyer, "Die Verwandlung des Sichtbaren", DVJS, XXXI (1957), 488 ff.

¹⁰⁷ "Worpswede", S. 114.

Niemand, als ein Maler, der in dieser Weise die Natur erlebt, konnte jene heroischen Stunden malen, Stunden des Abends oder der Dämmerung, wenn jedes Ding über seinen Kontur hinaus in einen grösseren zu wachsen scheint. Die Erde dehnt sich aus, die Flüsse verbreitern sich, Himmel scheint sich auf Himmel zu türmen und wie Ruinen dunkler Riesenmauern steigen sehr ferne Baumgruppen davor auf. In solchen Momenten kommt die Natur einem tiefen, halb vergessenen Gefühl am Ende entgegen, sie steigert und bestärkt es und, wie aus vielen Erinnerungen, findet er jene alten Birken, die sich so oft in die Mitte seiner Bilder hineinziehen, graugrün glänzend, hintereinander gereiht, wie die letzten Marmorsäulen langvergänger Kaiserpaläste.¹⁰⁸

Man darf nicht aus den Augen verlieren, dass dies gleichzeitig eine "Beschreibung" von Musik ist, denn Hans am Ende "malt Musik". Seine Arbeitsweise ist in manchem Sinne das Gegenteil dessen, was Rilke später an der Arbeitsweise Cézannes so fasziniert, dass er dem Ausspruch einer Begleiterin in die Pariser Ausstellung begeistert zustimmt: "Wie ein Hund hat er davorgesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht."¹⁰⁹ Die Landschaft musikalisch zu erleben heisst, nicht wie ein Hund "davorsitzen", sondern sie auf sich zukommen zu lassen. Sie ist nicht Modell, sondern sie gewährleistet die Förderung einer schon vorhandenen Stimmung. Hans am Ende findet seine Birken nicht in ihr, sondern sie kommen ihm "wie aus vielen Erinnerungen". Diesen Gebrauch der Musik als Mittel kennen wir aus der Hauptmann-Episode, und Rilkes eigenes Musikerleben haben wir damit wesentlich im Einklang gefunden. Auch das Motiv der "Ausdehnung" im Zusammenhang mit Musik fanden wir bereits im Briefgedicht, das die Erinnerung an ein Beethoven-Konzert beschrieb. Natürlich lehnt Rilke nicht das Malen solcher Augenblicke in der Natur ab, in denen sie das Formlose und Fliessende der Musik anzunehmen scheint, wie denn hier auch noch keine Ablehnung der Musik an sich ausgesprochen ist. Was Rilke kritisiert, ist die Tatsache, dass der Maler solche "Stimmungen" der Natur braucht, um die eigenen in Produktion umsetzen zu können. Denn die Landschaft, die so entsteht, kennt keine Menschen:

¹⁰⁸ vgl. dazu die Beschreibung eines abendlichen Himmels: "Das ganze wie ein mit riesiger Wucht von Geigen und Cellos gestrichenes Finale. Plan hinter Plan, weit, weit und im grossen bewegt." (GB II, S. 113/14.)

¹⁰⁹ vgl. den Brief an Clara Rilke vom 12. Oktober 1907; GB II, S. 418.

In dieser Landschaft hat der Mensch keinen Raum. Ein Geist der Verlassenheit ist über ihr; die hier gewohnt haben sind Fürsten gewesen, aber sie sind nicht mehr. Auch die Sagen sind schon tot, die von ihnen erzählt haben.¹¹⁰

Damit ist der eingangs zitierte Ausspruch Rilkes, die Kunst solle Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt zueinander bringen, nicht erfüllt. Da nun Hans am Ende Kunst mit Musik gleichgesetzt wird, fragt man sich zunächst erstaunt, ob die Musik hier mitgemeint ist, die Rilke doch zu Anfang ausdrücklich mit eingeschlossen hatte, wo er von der verbindenden Aufgabe der Kunst sprach.¹¹¹ Entweder nimmt Rilke dies hier zurück oder er macht einen feinen Unterschied. Wahrscheinlich ist letzteres der Fall. Was Rilke im Zusammenhang mit dem Maler Hans am Ende von der Musik sagt, bezieht sich auf den Effekt, den sie auf einen bestimmten Hörer hat, dessen Veranlagung dieser Seite der Musik entgegenkommt. Unter dieser Wirkung malt Hans am Ende. Diese Wirkung der Musik auf einen bestimmten Menschen sagt jedoch nichts über ihre objektive Beschaffenheit als Kunstwerk. Der Schaffungsprozess des Komponisten ist - wenn wir hier Rilke ergänzen dürfen - auf die Vereinigung von Mensch und Natur gerichtet. Welche Wirkung das fertige Produkt auf den Hörer hat, hängt von dessen Veranlagung und augenblicklicher Stimmung ab, und hat nicht notwendigerweise etwas mit der Intention des Komponisten zu tun. Und hiermit sind wir wieder bei der Feststellung angelangt, dass die Musik, wie Rilke sie erlebt und beschreibt, ein beliebiges bereits vorhandenes Gefühl bereichert, den Hörer gleichsam zwischen Mauern von Wohlklang einschliesst und ihm erlaubt, sich ganz diesem Gefühl, dieser Stimmung zu widmen. In dieser Verfassung arbeitet Hans am Ende; er nimmt die wie Musik auf ihn wirkende Landschaft zum Anlass, etwas bereits vor diesem Anlass Existierendes ins Kunstwerk umzusetzen. Dass sie dies bestärkt und unterstützt, ist Rilkes Vorwurf gegen die Musik.

Zugegeben, seine Formulierungen stehen hart an der Grenze des Widerspruchs; manches scheint mit seinem Thema nichts zu tun zu haben. Er hat das

¹¹⁰ "Worpswede", S. 114.

¹¹¹ vgl. S. 47 dieser Arbeit

selbst eingestanden in einem Brief an Lou vom 1. August 1903¹¹²: das Buch über Worpsswede sei, mehr als das über Rodin, Auftrag für ihn geblieben. Der gegebene Vorwand habe ihn gezwungen, "vieler Dinge Klang zu sein, . . . was von verirrteten Tagen zurückgedrängt war in das Nichtsein des Ungeformten." Ferner hatte er sich vorgenommen, die fünf Maler zwar als Einzelpersönlichkeiten zu behandeln, sie aber vor den verbindenden Hintergrund der Worpssweder Landschaft zu stellen.¹¹³ Dabei musste er notwendigerweise Formeln für die unterschiedliche Wirkung der Landschaft auf die einzelnen Künstler finden, und er hat nicht immer der Versuchung widerstanden, über die zweite Hälfte der Gleichung ebenso viel zu sagen wie über die erste. Bis zur spanischen Reise äussert Rilke sich nicht mehr so intensiv und in solcher Breite zum Thema "Musik".

Kaum ein Jahr später wird aus den Gründen, die in der Monographie "Worpsswede" die Musik als der Malerei widersprechend erscheinen ließen, die Musik völlig abgelehnt. In einem der langen und verzweifelten Briefe an Lou nach der Wiederaufnahme des Briefwechsels findet sich die bereits erwähnte Gegenüberstellung von Musik und der Kunst Rodins. Rilke spricht über Rodins Fähigkeit, überall "Dinge" zu sehen, und dass dieser daraus die Möglichkeit gewann, "Dinge" zu machen.¹¹⁴ Diese "Dinge" sind es, die er mit der Musik vergleicht:

Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muss noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit. Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist. (ebd.)

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 leichten, gleitenden Scheinen. Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-ver-dichten, diese Versuchung zum Ausfliessen, soviel Freunde und Hörer und Hörige hat, so viel Unfreie und an Genuss Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von aussen her Entzückte). (ebd., S. 85)¹¹⁵

¹¹² Lou, S. 76.

¹¹³ vgl. GB I, S. 195.

¹¹⁴ vgl. Lou, S. 84; 8. August 1903.

¹¹⁵ Auf diese Gefahr der Musik, besonders für junge Menschen, weist noch ein Brief aus dem Jahre 1922 hin. (vgl. GB V, S. 132). Als einen zahmen Vorläufer der Bestimmung der Musik als "Versuchung

Das ist eine krasse Absage an die Musik. Sie kehrt in solch scharfer Formulierung nicht wieder, was vielleicht nicht zuletzt durch Lous Antwort auf Rilkes Ausfall bedingt ist. In ihrem Antwortbrief vom 10. August nennt sie die Musik "die Kunst des Wortlosen, die dennoch ebenso strenge Wirklichkeit giebt, indem sie die rhythmischen Gesetze der Dinge anklingen lässt stofflos . . .".¹¹⁶ Nicht nur ist in Rilkes Brief die Gefahr des Ausfließens, die Absage an den Kontur, das Entzücktwerden von Aussen her, das wir bereits in der Monographie "Worpswede" deutlich formuliert fanden, auf eine ungemein strenge Weise wiederholt und abgelehnt, sondern die Musik geradezu als Nicht-Kunst dargestellt, und damit die Toleranz der Worpsweder Zeit aufgegeben. Diese Briefstelle zeigt ein völliges Abrücken vom Begriff der Musik als Ordnerin, ein konsequentes Zu-Ende-Denken der bereits im letzten Kapitel der Monographie "Worpswede" anklingenden Einwände. Weiterhin bringt diese Briefstelle die endgültige Rückkehr zur Ablehnung der von der Musik begünstigten Illusion einer Schein-Wirklichkeit. Musik ist nicht mehr "Ordnerin", sondern "Versuchung zum Ausfließen", sie führt nicht mehr zur Sammlung, sondern sie zerstreut. Was von der Musik gesagt ist, gilt auch von denen, die sie ausüben. In einem Brief Rilkes an Clara vom 24. Juli 1904 heißt es:

Musiker sind voller Auswege, entsprechend den leichten Auflösungen, die ihre Kunst ihnen nahe legt. Nur wenn sie, wie Beethoven als Lebender oder Bach als Betender, Auflösung um Auflösung verachten und ablehnen, wachsen sie. Sonst nehmen sie einfach an Körperrumfang zu.¹¹⁷

zum Ausfließen" könnte man außer den bereits behandelten Beispielen das Gedicht "Phantasie" aus dem Jahre 1897 ansehen (SW III, S. 579):

...Sie spielte silberne Etüden.
da war ein Duft vom schwülen Süden
im blauen, lauschenden Salon.
Und auf den rauschenden Etüden
trieb ihre Seele leis davon.

¹¹⁶ Lou, S. 92.

¹¹⁷ GB II, S. 40.

Ein Jahr später also ist der Ton bereits versöhnlicher, es gibt Ausnahmen. Es ist interessant zu beobachten, dass all diese negativen Bestimmungen kaum verändert als leidenschaftliche Selbstanklagen in den Briefen aus der Depressionszeit der ersten Pariser Jahre ständig wiederkehren, nicht mehr auf Musik oder Musiker angewandt, sondern auf den Dichter Rilke. In demselben Brief an Lou, der die kompromisslose Absage an die Musik enthält, heisst es weiter:

Denn, nichtwahr Lou, es soll so sein: wir sollen wie ein Strom sein und nicht in Kanäle treten und Wasser zu den Weiden führen? Nichtwahr, wir sollen uns zusammenhalten und rauschen? Vielleicht dürfen wir, wenn wir sehr alt werden, einmal, ganz zum Schluss, nachgeben, uns ausbreiten, und in einem Delta münden¹¹⁸

Im oben erwähnten Brief an Clara schreibt Rilke weiter, dass ihm jetzt auch das trefflichste Gespräch wie eine Ausschweifung erscheine:

Und wie schuldig fühlt man sich! Früher glaubte ich immer, es käme aus einem Bedauern, sich nicht an ganz Feine, Reife weggegeben zu haben; aber nein, es kommt einfach daher, dass Ausgeben Sünde ist, Musik ist, Hingabe ist. Im Grunde muss man sich vor seinen besten Worten zuschliessen und in die Einsamkeit gehen.¹¹⁹

"Ich muss greifen lernen und halten", schreibt er an Lou am 19. Oktober 1904,¹²⁰ "arbeiten muss ich lernen. Das sage ich mir seit Jahren und pfusche doch so weiter." Rodin ist in diesen Jahren für ihn das Vorbild des Arbeiters und Handwerkers.¹²¹ Und

¹¹⁸ Lou, S. 90.

¹¹⁹ GB II, S. 41; vgl. dazu das Gedicht "Rodin" aus dem Jahre 1902 (SW III, S. 765):

Wir aber müssen uns daran gewöhnen,
dass sich uns auf dem weiten Weg zu Schönen
der seltne Freund nur aus den Fernen zeigt,
darin er einsam ist mit seinen Tönen.

oder aus dem ursprünglichen Schluss des "Buches von der Armut und vom Tode" aus dem Jahre 1903 (SW III, S. 771):

Es tönen Viele. Tönen im Gewirre
und werfen ihre Worte in den Wind;
doch sie frohlocken und sie klagen irre
und reifen nicht, weil sie nicht einsam sind.

¹²⁰ Lou, S. 191.

¹²¹ vgl. den Brief an Lou vom 18. August 1903, S. 81 ff.

solange er nicht dessen Arbeitsweise auf die eigene Kunst anzuwenden versteht, ist, wenn wir diesen Schluß aus der bitteren Absage an die Musik ziehen dürfen, seine eigene Kunst ebenfalls Nicht-Kunst, "Musik", und für ihn gilt weiterhin der Mahnruf an den Knaben im Gedicht "Musik". Rilke nimmt sich vor, ganz im Sinne dieses Mahnrufs: "Ich will mich sammeln aus allen Zerstreuungen, und aus den zu schnellen Anwendungen will ich das Meine zurückholen und aufsparen."¹²² Bei Hans Larsson ist ihm folgender Satz wie eine Befreiung:

Wenn du Leere fühlst, ja was sollst du dann tun? Gesellschaft und Zerstreuung sind nur scheinbare Hilfen. Du musst in dich gehen. Du musst dich sammeln, allein sein. Du musst deine Leere um dich fühlen wie einen leeren Raum, wie ein Gewölbe ...-¹²³

In einem anderen Brief an Clara Rilke heisst es:

War ich müde? Ja. Aber worin bestand diese Müdigkeit? Darin, dass ich es zuliess, dass mir alles mögliche einfiel; darin, dass alles mögliche durch mich durchging wie Wasser durch ein Spiegelbild, meine Umrisse in Fließendes auflösend.¹²⁴

Solche Beispiele liessen sich fast beliebig vermehren. Das Wort "Musik" fällt nicht einmal, aber die Parallelen zur Definition der Musik im Brief an Lou und zum Mahnruf aus dem Gedicht "Musik" sind deutlich genug. In dem Moment, wo sie ihm als der Kunst Rodins entgegengesetzt erscheint, wendet er ihre negative Seite auf sich an, der Rodins Arbeitsweise, die "pausenlos produzierende Intensität"¹²⁵ unter dem Motto "il faut travailler, rien que travailler"¹²⁶ nicht für sich realisieren kann.

¹²² Lou, S. 89, 8. August 1903.

¹²³ GB II, S. 31, 9. Juli 1903.

¹²⁴ GB II, S. 163; 6.7.1906.

¹²⁵ Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Hamburg, 1958), S. 70.

¹²⁶ GB I, S. 261; 5. September 1902; vgl. hierzu auch Ursula Emde, Rilke und Rodin (Marburg/Lahn, 1949), S. 62 ff.

Es ist nicht weiter erstaunlich, dass Rilke diese Kategorien: Verdichten und Auflösen, auch dort anwendet, wo er sich über Lyrik äußert. So schreibt er am 5. Januar 1907 an Gudrun Uexküll, die ihm einen Gedichtband von Rudolf Alexander Schröder geschickt hatte:

Es ist ein seltsamer Mensch, der diese Gedichte schreiben konnte und der auch jene dreihundert Sonette "An eine Verstorbene" zu schreiben vermochte, die das Leben in ebenso verrinnende Gewissheit auflösen, wie hier der Tod aufgelöst wurde, in einer Art blasser, tonloser Musik . . .¹²⁷

Zu dieser Zeit allerdings, im Jahre 1907, hatte Rilke sich zu einer brauchbaren "Methode" durchgerungen, und er kann andeuten, was er selbst in einem ähnlichen Fall getan haben würde: anstatt der dreihundert Sonette hätte er es "in immenser, inständiger Verdichtung, mit fünf oder sechs Gedichten versucht".¹²⁸

In der "Insel der Sirenen",¹²⁹ 1907 auf der Insel Capri entstanden, wird die verführende Gewalt der Musik am Beispiel der antiken Sage zur tödlichen Gefahr gesteigert. Der Moment des Gesanges ist nicht geschildert, die Gefahr wird nicht "erfahren", man "weiss" sie, sie ist eine Tatsache, an die man nicht durch das Gehör, sondern durch den Anblick der Insel erinnert wird. Selbst das Erlebnis des Odysseus, der hier berichtet, beschränkt sich auf das Sehen. In dem Augenblick, da man der Insel ansichtig wird, schlägt die Gefahr um, d.h. sie ändert die Art und Weise, sich zu äussern. Das Charakteristische an ihr, das sinnlich Wahrnehmbare, ist nicht mehr das Tosen und Wüten von Sturm und Strudel, sie ist nicht mehr im Lauten zu Hause, sondern

Lautlos kommt sie über die Matrosen

welche wissen, dass es dort auf jenen
goldenen Inseln manchmal singt -,
und sich blindlings in die Ruder lehnen,

¹²⁷ GB II, S. 236 f.; vgl. hierzu auch den Brief an W. Milch vom 14.2.1924 (GB V, S. 241) über dessen Gedichte.

¹²⁸ GB II, S. 238.

¹²⁹ SW I, S. 560.

wie unringt

von der Stille, die die ganze Weite
in sich hat und an die Ohren weht,
so als wäre ihre andre Seite
der Gesang, dem keiner widersteht.

Den seltsamen Sachverhalt, dass die Stille das Medium der Gefahr ist, in dem sie sich äussert, und nicht der Gesang, scheint Berendt zu übersehen, wenn er den roten Faden des Gedichts so konstruiert: "Statt 'Tosen und Wüten' der Flut 'kommt . . . über die Matrosen . . . der Gesang'",¹³⁰ um dann aus diesem Missverständnis zu folgern - wenn ich seine Formulierung recht verstehe - der "Gesang" sei die "andere Seite", in die das Bedrohliche der Flut sich verwandelt habe. Darauf setzt er, im Sinne des von ihm den "Neuen Gedichten" unterlegten Themas "Das Ringen um die Inspiration", "Gesang" mit Gedicht gleich, "dem keiner widersteht". "Mit diesem Wort des Ausklanges", fährt Berendt fort, "wird wie in den 'Delphinen' die selig errungene Inspiration gerühmt" (ebd.). Er wendet sich gegen Rehm, der hier die "Gefahr der auflösenden Macht der Musik" sehe (ebd.).¹³¹

Rilke gebraucht das Sirenen-Motiv bereits in einem Gedicht aus dem Jahre 1886:¹³²

Schau, die Dinge sind klug und klar.
Dein Garten, dein Haus, dein Gott, dein Jahr -
.....

Aber du bist nicht zufrieden mit ihnen
und horchst dem Klingen,
das die Winde dir bringen,
und musst dich sehnen:

hinter den Dingen
singen

¹³⁰ op. cit., S. 202.

¹³¹ Berendt entstellt Rehms Text, der sich lediglich (op. cit. S. 445) auf Rilkes Brief an Clara vom 18.2.17 bezieht (GB II, S. 265), wo dieser seinen Eindruck beim Anblick der Sireneninseln beschreibt und von der "unabsehbaren Gewalt, die, aufgelöst [sic] im lichten Winde, klingend herüberkommt", spricht.

¹³² SW III, S, 630.

Sirenen...

Die halbe Übereinstimmung des Lauschenden mit dem ihm auferlegten Zwang, ausgedrückt in den Worten "sehnen" und "musst", fehlt in der "Insel der Sirenen" völlig. Denn dort ist es ohne Zweifel die tödliche Gewalt der Musik, die die Matrosen fürchten, die sie aber, im Gegensatz zum Brief Rilkes über die Sireneninseln wie zu dem frühen Gedicht, nicht hören. Was "an die Ohren weht" ist die Stille, die allerdings auch, wie Rehm¹³³ mit Recht sagt, bei Rilke seit je "hörbar" war. Die Gefahr besteht darin, dass die Stille jederzeit in ihr tödliches Gegenteil, den Gesang der Sirenen, umschlagen kann. Das ist die Bedeutung der "anderen Seite". Stille und Gesang sind nicht zwei voneinander getrennte Einheiten, sondern die Hälften eines Ganzen. Die Musik verhält sich zur Stille, wie die populäre "Kehrseite der Medaille" zu ihrer Vorderseite.¹³⁴ Dies aber macht die Stille ebenfalls zur Gefahr, da das so definierte Ganze jederzeit umschlagen kann, wie vorher die Gefahr umschlug. Nicht der "Gesang" ist es, um nochmals auf das oben angeführte Berendt-Zitat einzugehen, in den das "Tosen" und "Wüten" umschlägt; vielmehr hat sich die Art und Weise, wie die Gefahr sich äusserte, ins Gegenteil verwandelt: vom Aufruhr der Elemente in die Stille. Aber die "Stille" im Gegensatz zur Musik mag noch eine weitere Bedeutung haben. Sie hat "die ganze Weite in sich", und sie "weht" den Matrosen "an die Ohren". Ob man nun "die ganze Weite" als Subjekt oder Objekt liest, es ist möglich, daß Rilke hier "Stille" und Luft miteinander in Verbindung bringt. Die Stille, d.h. die Geräuschlosigkeit, wäre der akustische Charakter der die Männer umgebenden Atmosphäre, im Gegensatz zum vorherigen Tosen und Wüten. Die Luft an sich wäre somit geräuschlose Atmosphäre und mit Stille identisch. In diesem Falle, als Stille

¹³³ op. cit. S. 445.

¹³⁴ Als zwei zueinander in Kontrast gesetzte, selbständige Werte werden Musik und Stille behandelt in zwei aufeinanderfolgenden Gedichten des "Stundenbuches":

Du bist nicht mehr inmitten deines Glanzes,
wo alle Linien des Engeltanzes
die Fernen dir verbrauchen wie Musik, - (SW I, S. 263.)

und

Siehst du nicht meine Seele, wie sie dicht
vor dir in einem Kleid aus Stille steht? (SW I, S. 264).

nämlich, könnte die Luft, wie es in einem anderen, später zu behandelnden Gedicht heisst, als ihre "andere Seite" die Musik haben. Rilke scheint dies in der "Insel der Sirenen" ausdrücken zu wollen, indem er ausgerechnet das Ohr als vom Wehen betroffen beschreibt; es klingt nicht ans Ohr, sondern es weht ans Ohr. Gleichsam als forme die Luft zusammen mit der Musik dasselbe Ganze wie Stille und Gesang und gehe darum vornehmlich den Gehörsinn an. Doch spielt in dem späteren Gedicht, wo die Musik als die "andere Seite der Luft"¹³⁵ bezeichnet wird, ein anderer Zusammenhang die weit wichtigere Rolle, und die angedeutete Möglichkeit mag hier auf sich beruhen.

Worum es allein ging, war die Feststellung, dass Rilke in der "Insel der Sirenen" - natürlich in Anlehnung an die antike Sage - "Gesang", "Musik" gebraucht, um eine tödliche Gefahr zu umschreiben. Wieder bedeutet Musik Verführung, Versuchung zur Hingabe, zur Ausgabe im letzten Sinne. Sonderbar ist nur, daß die Stille, als andere Seite des Gesanges, als Trägerin der Gefahr angesprochen ist. Die Musik wird nicht als tödlich erfahren, sondern sie ist als tödlich bekannt.

Interessant in diesem Zusammenhange ist die Beschreibung eines Nachtigallen-Konzertes in einem Brief an Clara Rilke vom 3. Mai 1906, in der sich ein ähnliches Verhältnis von Stille und Musik findet:

Und das war Lärm und war um mich und übertönte alle Gedanken in mir und alles Blut; es war wie ein Buddha aus Stimmen, so gross und herrisch und überlegen, so ohne Widerspruch, so bis an die Grenze der Stimme, wo sie wieder Schweigen wird, schwingend und mit derselben intensiven Fülle und Gleichmässigkeit, mit der die Stille schwingt, wenn sie gross wird und wenn wir sie hören ...¹³⁶

"Lärm" - wir dürfen sicher sagen: Musik - und Stille sind hier als zwei Phänomene beschrieben, deren eines im Moment der höchsten Steigerung in das andere umschlägt, oder im Augenblick des Umschlagens beides ist: höchste Steigerung der Stille und schon Musik, oder höchste Steigerung der Musik, und schon Stille. Dieser

¹³⁵ SW II, S. 111.

¹³⁶ GB II, S. 132.

Moment, scheint mir, ist die Situation in der "Insel der Sirenen"; darin würde gleichzeitig die Rechtfertigung liegen, nicht die Musik, sondern die Stille zur Trägerin der Gefahr zu machen. Ein anderes Beispiel wäre die unheimliche Stille, vor der der junge Malte sich fürchtet, die dann die Mutter "verstellt" und "auf sich nimmt" und ihr somit die Unberechenbarkeit nimmt.¹³⁷ Auch hier ist die Stille gleichsam nur die andere Seite des Ungeheuren.¹³⁸

Doch kann Gesang, Musik auch die entgegengesetzte Wirkung haben, und dies wird vom Rilke dieser Jahre nicht minder stark betont. Ein Beispiel dafür ist die Gestalt der Abelone im "Malte":

Übrigens hatte Abelone ein Gutes; sie sang. Das heisst, es gab Zeiten, wo sie sang. Es war eine starke, unbeirrbar Musik in ihr . . . Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so misstrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern weil ich gemerkt hatte, dass sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein), ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müsste ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile.¹³⁹

Auch in der Kindheit lehnt Malte also die Musik nicht grundsätzlich ab, nicht einmal deshalb, weil sie ihn aus sich selbst forthob, sondern weil sie ihm die Rückkehr zu seiner Anfangssituation erschwert, weil sie ihn nach anfänglicher Erhebung unter diese zurücksinken läßt. Das tut Abelones Musik nicht. Sie hebt, ohne ihn fallen zu lassen, vielmehr: sie "hebt" überhaupt nicht, sondern man kann auf ihr "aufrecht aufwärtssteigen". Mit anderen Worten: es handelt sich um Musik ohne Bezugnahme auf den Hörenden, ohne "Zweck". Abelone sang, weil "eine starke, unberirrbar Musik in ihr" war. Ganz anders der Gesang der Sirenen. Er ist an den Vorüberfahrenden gerichtet, der Reisende ist unwiderstehlich angezogen. Solche Musik ist zweckgebunden. Wenn man diesen Gegensatz zuende denkt, ergibt sich ein ganz

¹³⁷ vgl. GW V, S. 92 f.

¹³⁸ vgl. ebenfalls GB III, S. 40: "Dass jedes Ding das Geschlechtliche übersteigt und in seiner sinnlichsten Fülle ins Geistige übersteigt, mit dem man nur noch in Gott beisammen liegen kann." Ferner den berühmten Moment des Umschlags in der fünften Elegie, SW I, S. 704.

¹³⁹ GW V, S. 150 f.

neuer Zusammenhang, den wir hier nur andeuten können. Der Gesang der Sirenen ist Verführung zur Hingabe, zur Geschlechtlichkeit. Die Art des Gesanges der Abelone aber gipfelt schließlich in der Lied-Szene in Venedig. Abelone ist eine der großen Liebenden wie Marianna Alcoforado, Gaspara Stampa, Bettina. Schon vorher hatte es geheissen, dass sie die Briefe der Letzteren liest mit einer Stimme, die Malte vom Gesang her kannte.¹⁴⁰ Jetzt ist der Gesang der anonymen Sängerin, der den jungen Malte sofort an Abelone erinnert,¹⁴¹ die Proklamation der Liebe als Nicht-Erfüllung, Nicht-Hingabe. Der reinen Geschlechtlichkeit, die den Reisenden dem Gesang der Sirenen nachgeben lässt, wird, ebenfalls im Gesang, die absolute, den Gegenstand übersteigende Liebe gegenübergestellt.

Ein dem Gesang der Sirenen verwandter, ebenfalls negativer Aspekt der Musik wird dargestellt im Gedicht "Schlangenbeschwörung",¹⁴² entweder im Jahre 1907 oder 1908 entstanden. Zum erstenmal sind hier zwei Seiten der musikalischen Verführung, das Aufreizende und das Einschläfernde, zu einem gewissen Grade schon separat dargestellt im Bericht über die Aufführung der "Zauberflöte" und in der Erinnerung an das Beethoven-Konzert, in einem Gedicht vereinigt, und sollen kurz berührt werden.

Wenn auf dem Markt, sich wiegend, der Beschwörer
die Kürbisflöte pfeift, die reizt und lullt,
so kann es sein, dass er sich einen Hörer
herüberlockt, der ganz aus dem Tumult

der Buden eintritt in den Kreis der Pfeife,
die will und will und will und die erreicht,
dass das Reptil in seinem Korb sich steife
und die das steife schmeichlerisch erweicht,

abwechselnd immer schwindelnder und blinder
mit dem, was schreckt und streckt, und dem, was löst -;
und dann genügt ein Blick: so hat der Inder
dir eine Fremde eingeflösst,

¹⁴⁰ vgl. GW V, S. 239.

¹⁴¹ vgl. ebd., S. 287.

¹⁴² SW I, S. 594.

in der du stirbst

Die Wirkung dieser Musik ist tödlich. Diese abwechselnd aufreizende und erweichende Musik, eine Musik, die "will" und die "erreicht", bekommt denjenigen in ihre Gewalt, der in ihren Bannkreis tritt.¹⁴³ Dies Gedicht hat eine starke Parallele im Musikgespräch des "Zauberbergs".¹⁴⁴ Es umfasst ebenfalls beide Seiten der Musik, die aufreizende und die einschläfernde. "Die Musik ist unschätzbar als letztes Begeisterungsmittel, als aufwärts- und vorwärtsreissende Macht, . . ." sagt Settembrini, aber er erklärt die Vorbildung des Geistes durch die Literatur, durch das Wort, zur unerlässlichen Bedingung: "Musik allein ist gefährlich". Die andere Seite der Musik, das Einschläfernde, ist überhaupt und unter allen Umständen gefährlich:

Wenn sie betäubt, einschläfert, der Aktivität und dem Fortschritt entgegenarbeitet? Auch das kann die Musik, auch auf die Wirkung der Opiate versteht sie sich aus dem Grunde Das Opiat ist vom Teufel, denn es schafft Dumpfsinn, Beharrung, Untätigkeit, knechtischen Stillstand . . .

Man vergleiche damit die folgenden Zeilen der "Schlangenbeschwörung":

. . . Es legen sich Gewürze
auf deine nordische Erinnerung,

die dir nichts hilft. Dich feien keine Kräfte,
die Sonne gärt, das Fieber fällt und trifft;

"Es ist etwas Bedenkliches um die Musik", sagt Settembrini abschliessend, "Ich bleibe dabei, dass sie zweideutigen Wesens ist". Auf die prägnanteste Formel gebracht ist dieser Sachverhalt in "Dr. Faustus":¹⁴⁵ "Weisst du, was ich finde?" fragt Adrian Leverkühn. "Dass Musik die Zweideutigkeit ist als System".¹⁴⁶

¹⁴³ vgl. dazu aus einem Brief an Marie Taxis vom 4.11.1910 (ThT, S. 29): "etwas wie die Musik, alles Gefürchtete, hat Macht über mich bekommen . . . "

¹⁴⁴ Thomas Mann, Der Zauberberg (Berlin und Frankfurt a/M., 1956), S. 104 f.

¹⁴⁵ Thomas Mann, Doktor Faustus (Berlin und Frankfurt a/M, 1949), S. 77.

¹⁴⁶ Zum Einschmeichelnden und Verführerischen der Musik vgl. ebenfalls das Gedicht "Letzter Abend" (SW I, S. 521).

In die Pariser Jahre vor der spanischen Reise fällt eine der wichtigsten und fruchtbarsten musikalischen Erfahrungen Rilkes, der gregorianische Choral. Es gibt Andeutungen in Briefen, dass diese Vorliebe nicht erst in Paris entstand, doch fällt in diese Zeit die umfassendste Beschreibung dieser Art Musik. Zunächst eine kurze Bemerkung in einem Brief an Clara Rilke vom 3. Juni 1907¹⁴⁷: "Gestern war ich in Notre-Dame und hörte wieder den Gesang, der hineinströmt in diese wunderbare Form und ihre Innengestalt annimmt überall."¹⁴⁸ Was sofort auffällt, ist die Abwesenheit der häufigen Anklage, dass Musik Verschwendung sei, indem sie ins gestaltlos Überdimensionale anwachse. Diese Musik, nicht als Musik, sondern weil sie im sakralen Raum erklingt, hat Kontur; ihre "äussere Gestalt" ist die der "Innengestalt" der Kathedrale. Als auf diese Weise "geformte Kunst", natürlich nicht nur deshalb, trifft sie Rilkes uneingeschränkte Zustimmung. Noch sagt das wenig über Musik selbst, sondern über die Verbindung von Musik und Raum.¹⁴⁹ Später ist Rilke bereit, diese Musik auch ausserhalb des sakralen Raumes, sogar von einem Grammophon gespielt, zu ertragen. Am 3. November 1909 berichtet er an Clara Rilke:

... letzte Woche war ich bei Rodin. . . . Jetzt steht ein Phonograph bei ihm. Die Marquise zieht ihn auf, und die Sache schnurrt ins Runde. Mir bangte, als ich mich dazu geladen merkte. Aber es war herrlich; sie haben ein paar Platten mit alten gregorianischen Gesängen gekauft, die niemand mag und die ausser dem Händler nur noch der Papst besitzt. Und als da eine Kastratenstimme ein Requiem aus dem 13. oder 14. Jahrhundert herausschrie, herausweinte, wie der Wind aus einer Fuge in der Welt, da vergass man alle Albernheit des Instruments Ich sagte, als es fertig war: "C'est large comme la silence." . . . Dann sang es wieder; heulte aus dem grossen Trichter heraus: "Die in der Hölle, meinte Rodin, drängen einen vor, heben ihn über sich hinaus, damit er

¹⁴⁷ GB II, S. 323.

¹⁴⁸ vgl. zu diesem Bild die Strophe aus dem nur wenig mehr als zwei Wochen später entstandenen Gedicht "Die Marien-Prozession" (SW I, S. 536):

Aus allen Türmen stürzt sich, Fluss um Fluss,
hinwallendes Metall in solchen Massen
als sollte drunten in der Form der Gassen
ein blanker Tag erstehn aus Bronzeguss,

Zum Thema "Gregorianischer Choral" vgl. ebenfalls den Gesang der Nonnen in "Béguinage" (SW I, S. 535).

¹⁴⁹ vgl. dazu auch S. 5 und 6 dieser Arbeit.

sage, wie es bei ihnen sei", und so ungefähr war es auch und erneute sich immer wieder im Klagen; hatte immerzu eine frische Bruchstelle, aus der es austrat wie der Saft eines Astes. Man war hernach wie nach schwerer Arbeit körperlich und in der Seele, als sollte man gleich die äusserste, schwerste tun. . . . Durch meine Unvorsichtigkeit kam . . . nochmals ein gregorianisches Lied, ein ungeheueres; nur in Russland hab ich Ähnliches gehört; auch die Gesänge der armenischen Kirche waren noch neumodisch und verschwächt gegen diese erste, unüberlegte Musik: ich meine, nicht einmal Beethoven könnte gleich darauf ertragen werden.¹⁵⁰

Umfassender lässt sich die Bejahung der gregorianischen Musik kaum denken. Zwei Punkte der Beschreibung fallen sogleich auf: die Klage dieser Musik und ihr Unüberlegtes. Dieses Erlebnis fand kurz vor dem Abschluß des "Malte" statt, einem Buch, das in weitem Ausmass selbst eine "Klage" ist, in dessen Hauptfigur Rilke einen Großteil der eigenen Not der Pariser Jahre hineinprojizierte. Dass ihm das "Herausweinen" des Requiems nahegehen sollte, ist nicht überraschend. Dasselbe hatte ihn fasziniert, als er anlässlich seines Aufenthaltes auf Capri in der Neujahrsnacht in den Weinbergen einen Gesang hört: "Schwere Stimmen, alter schwankender Klagen voll".¹⁵¹ Eine Art Identifizierung Rilkes mit dem Sänger des alten Requiems liegt sicher im Bereich der Möglichkeit. Er selbst hat im "Malte" "die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft"¹⁵² zur Sprache gebracht.¹⁵³ Im Gedicht "Der Nachbar"¹⁵⁴ sieht er sich geradezu gezwungen, wie der Abgesandte derer in der Hölle ebenfalls "hervorgedrängt" ist, der Sänger der Unglücklichen und Leidenden dieser Welt zu sein. Lou nennt ihn in einem Brief vom 22.7.1903 den Dichter der "Mühseligen und Beladenen".¹⁵⁵ Zugegeben, um die Zeit des Erlebnisses bei Rodin

¹⁵⁰ GB III, S. 79 ff..

¹⁵¹ an Clara Rilke, 1.1.1907; GB II, S. 234.

¹⁵² GW V, S. 90.

¹⁵³ Vgl. dazu aus einem Brief vom 27.3.1910 über die Dichtung Leopardis, wo es Verse gebe, in denen der Schmerz wirklich, so wirklich sei, dass die Klage wirklich etwas zu tragen habe. Rilke fügt in Klammern hinzu: "Mein Dichterschmerz, der ein Metier ist" (GB III, S. 96).

¹⁵⁴ SW I, S. 392 f.

¹⁵⁵ Lou, S. 66.

ist Rilke über die Stimmung dieser Jahre hinaus, doch warum sollte er sie so vollständig überwunden haben, dass das Requiem bei ihm nicht eine verwandte Note anschlagen konnte; das ist doch offensichtlich der Fall. Lassen wir also immerhin die Möglichkeit bestehen. In diesem Falle handelte es sich wiederum um das Erlebnis der Musik als einer von aussen herantretenden Macht, die einer bereits vorhandene Stimmung entgegenkommt.

Wiederum ist die Musik in ein Verhältnis zur Stille gebracht ("c'est large comme le silence"). Auch hier bedeutet das höchste Steigerung, wie in der Beschreibung des Nichtigallen-Konzertes¹⁵⁶. Allerdings darf man bei der umfassenden Bejahung nicht übersehen, dass es sich nicht um Musik im allgemeinen handelt, sondern nur um diese bestimmte, "erste, unüberlegte Musik". Diese Erkenntnis, mag sie nun zu Recht bestehen oder auf einem Missverständnis beruhen, hat sie Rilke sicher vor allem nahegebracht. Was er meint, mag eine Stelle aus dem "Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth" erläutern. Dort wird dem Dichter vorgeworfen, dass er die Sprache "gebrauche", "statt hart sich in die Worte zu verwandeln".¹⁵⁷ Etwas ähnliches ist hier gemeint. Diese Musik ist für Rilke nicht das auf dem Wege über die Reflexion in Klang umgesetzte Gefühl, sondern es ist dessen direkter Ausdruck, und somit dem Schrei, dem Weinen, beinahe näher als der konventionellen Vorstellung von Musik.¹⁵⁸ In diesen, vom Rodin- und Cézanne-Erlebnis mitgeprägten Jahren wird für Rilke diese Art "direkter" Entstehung von Kunstwerken immer verbindlicher. So liest man in einem Brief vom 21. Oktober 1907:

Der Maler dürfte nicht zum Bewusstsein seiner Einsichten kommen (wie der Künstler überhaupt): ohne den Umweg durch seine Reflexion zu nehmen, müssen seine Fortschritte, ihm selber rätselhaft, so rasch in die Arbeit eintreten, dass er sie in dem Moment ihres Übertritts nicht zu erkennen vermag. Ach, wer sie dort belauert, beobachtet, aufhält, dem verwandeln sie sich wie das schöne Gold im Märchen, das nicht Gold bleiben kann, weil irgendeine Kleinigkeit nicht in Ordnung war.¹⁵⁹

¹⁵⁶ s. Anmerkung 36 dieses Kapitels.

¹⁵⁷ SW I, S. 663.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu auch die Beschreibung des Gesangs auf Capri, s. Anmerkung 51 dieses Kapitels.

¹⁵⁹ GB II, S. 443.

Eine solche Arbeitsweise, die sich gleichsam im Moment des Schaffens bespiegelt und andere als die am Objekt gewonnenen Erkenntnisse einfließt, führt, wie Rilke im selben Brief sagt, "zu lauter Absicht, zu lauter Eigenmächtigkeit, mit einem Wort zur Dekoration".¹⁶⁰ Was ihn am gregorianischen Choral begeistert, ist die direkte Übertragung von Gefühlem, wie er vom Maler die direkte Übertragung des Geschehenen verlangt. Es ist überhaupt diese "schlichte Dingwerdung", die Rilke den "lichten oder banger Wendepunkten" der Menschheit von den Anfängen, über die Antike, über das Mittelalter bis zur Renaissance nachrühmt,¹⁶¹ vor allem aber dem Mittelalter.¹⁶² Aus dieser Zeit stammt auch der Gesang, den er bei Rodin hörte. Und es ist sicher nicht zuletzt das Alter der Musik, das ihn für sie einnimmt.¹⁶³ Es ist möglich, dass ihm das Spontane und im eigentlichen Sinne "Zwecklose", das er von aller Kunst verlangt, in der Musik älterer Zeiten am ehesten gewährleistet scheint.¹⁶⁴ Selbst der Name Beethovens fällt da beinahe in einem Atem mit "neumodisch" und "verschwächt" im Vergleich zu dieser alten Musik.

Das ist ein für Rilke erstaunliches Bekenntnis, denn über Beethoven hat er sich, wo immer er ihn nennt oder meint, nur positiv ausgesprochen. Zusammen mit Bach nimmt er ihn von der verallgemeinernden und geringschätzigen Bemerkung über die Musiker aus.¹⁶⁵ Im "Malte" widmet er ihm einen begeisterten Hymnus, der ihn, obwohl er nicht mit Namen genannt ist, als den Musiker *par excellence* rühmt. Der

¹⁶⁰ ebd., S. 444.

¹⁶¹ vgl. "Rodin", GW IV, S. 304/305.

¹⁶² vgl. ebd. S. 302 ff.

¹⁶³ So schreibt er von Toledo aus von einem wohl tausendjährigen Salve: "es geht mir sehr nahe, wie alle ganz alte Musik" (25.11.1912, GB III, S. 226; vgl. ebenfalls ThT, S. 281, 21.3.13). Natürlich spielt auch eine Rolle, dass es sich um Gesang handelt im Gegensatz zu Instrumentalmusik. Zum Unterschied zwischen Orgelmusik und Gesang vgl. den "Brief eines jungen Arbeiters", AW II, S. 313.

¹⁶⁴ An Ellen Key schreibt er: "zufällig sind die Pfifferari aus den Gebirgen da, die sonst nur um Weihnachten mit ihren uralten Liedern durch die Orte gehen. Ich möchte diese Gesänge etwas näher studieren . . ." (Br. 1906-1907, S. 220.)

¹⁶⁵ vgl. Anmerkung 17 dieses Kapitels.

betreffende Abschnitt¹⁶⁶ entzündet sich gleichsam an zwei Totenmasken, die vor der Tür des Mouleurs hängen. Die erste ist die einer jungen Ertrunkenen, ein Gesicht, das lächelt, "als wüsste es".

Und darunter sein wissendes Gesicht. Diesen harten Knoten aus fest zusammengezogenen Sinnen. Diese unerbittliche Selbstverdichtung ausdampfen wollender Musik.

Im Gesicht des Komponisten spiegelt sich seine Kunst, Musik. Es drückt den Kampf der Musik um Verdichtung gegen ihre eigentliche Natur, das "Ausdampfen" aus. In Beethoven scheint für Rilke das Negative der Musik, das er im Brief an Lou¹⁶⁷ zu Rodins Kunst in Kontrast setzte, überwunden. Dieser Musiker folgt dem gleichen Ideal der unerbittlichen Verdichtung, arbeitet mit der gleichen Verbissenheit am Kunstwerk, die Rilke vom Dichter erwartet, vom Künstler überhaupt.

Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, ausser seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche. Er, in dem ihre Klarheit und Dauer war; damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen, lautlose, eine gespannte, wartende Welt, unfertig, vor der Erschaffung des Klanges.¹⁶⁸

Aus der schmerzlichen Erfahrung der Taubheit in Beethovens letzten Lebensjahren wird in Rilkes Auslegung das Geschenk eines Gottes, die Gewährleistung der weitestmöglichen Einsamkeit und Abgeschlossenheit, in der der Musiker die Welt nur noch mit den Sinnen erfahren kann, die ihm sein eigenes Medium, die Musik, nicht vermitteln. Die Taubheit kann als Geschenk erfahren werden, da sie den Musiker vor dem Trüben und Hinfälligen der Geräusche bewahrt, deren Klarheit und Dauer er sein soll. Er ist mehr als "Ordner der Geräusche", denn er hört diese ja nicht mehr. In ihm ist gleichsam von Anbeginn ihre Ordnung selbst. Er fertigt seine Musik nicht aus dem Rohmaterial der Geräusche, sondern was um ihn herum als Geräusch erscheint, ist in ihm bereits Musik. Der schenkende Gott bewahrt ihn vor der verwirrenden Einsicht,

¹⁶⁶ GW V, S. 93 ff.

¹⁶⁷ vgl. S. 56 dieser Arbeit

dass ein akustisches Phänomen sich anders denn als Musik äußern kann. Die Welt bietet sich ihm nicht schon gleichsam als Rohmaterial im Geräusch dar, sondern sie verlangt von ihm die Übersetzung des Aufgenommenen in einen völlig anderen Sinnbereich, die Übertragung der gesehenen, gefühlten, geschmeckten Welt in den Klang. Und dies ist seine Musik:

Weltvollendender: wie, was als Regen fällt über die Erde und an die Gewässer, nachlässig niederfällt, zufällig fallend, - unsichtbarer und froh von Gesetz wieder aufsteht aus allem und steigt und schwebt und die Himmel bildet: so erhob sich aus dir der Aufstieg unserer Niederschläge und umwölbte die Welt mit Musik.

Rilke gebraucht den Kreislauf des Wassers als Bild der Entstehung von Beethovens Musik. "Unsere Niederschläge" bedeuten hier wie in einem der "Sonette an Orpheus"¹⁶⁹ Tränen. So ist Musik hier, über die bei Rodin gehörten gregorianischen Gesänge einen Schritt hinausgehend, verwandeltes Leid, das aber in der Musik nicht als leidvolle Aussage weiterlebt, sondern "froh von Gesetz" ist. Es ist aus dem Zusammenhang mit dem Leidenden gelöst. Aus der Nachlässigkeit und Zufälligkeit ist es in die Gesetzmäßigkeit getreten. Es ist ein "absolutes" Leid geworden, nicht mehr an die schmerzvolle Erfahrung des Leidenden gebunden, sondern von ihm entfernt ein Ganzes für sich. Der Schmerz ist verwandelt in Seligkeit, wie es in der 9. Elegie heisst:

Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschliesst,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding -, und jenseits
selig der Geige entgeht. - . . . ¹⁷⁰

Dieser verwandelte Schmerz ist die Musik, die die Welt "umwölbt", sie umgibt die Erde wie der von Wolken gebildete Himmel. Das Wort "Gesetz" bezieht sich, ausser auf die Musik, auf den Ablauf der Verwandlung als ganzes. So wie es ein Naturgesetz ist,

¹⁶⁸ vgl. die Weiterführung dieses Gedankens im Briefwechsel mit Benvenuta, S. 40.

¹⁶⁹ I, 8; SW I, S. 735.

¹⁷⁰ SW I, S. 719.

dass Niederschläge wieder aufsteigen und die Erde umwölben, ebenso gesetzmäßig ist menschliches Leid in Musik eingegangen. Es ist vermutlich ein Wort Beethovens, das Rilke hier abwandelt; am 3. Dezember 1908 schreibt er an Clara Rilke, daß er Rodin das folgende Wort Beethovens an Bettina Arnim vorgelesen habe: ". . . mir ist auch garnicht bange um meine Musik, die kann kein böses Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden von all dem Elend, womit sich die anderen schleppen."¹⁷¹ Hier mag ein interessantes Beispiel vorliegen, wie Rilke "Einflüsse" verarbeitet.¹⁷² Beethoven spricht von der Befreiung vom Elend durch das Verständnis seiner Musik; in Rilkes Beschreibung ist die Musik bereits das verwandelte Elend.

In diesen Zusammenhang gehört auch, obwohl erst im Januar 1912 entstanden, der Schluß der ersten Duineser Elegie:

Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos
 wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
 dass erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
 plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
 Schwingung geriet, die uns jetzt hinreisst und tröstet und hilft.¹⁷³

Mit dem Erlebnis des gregorianischen Gesangs hat diese Musik die Spontaneität und die Entstehung aus dem Leid gemeinsam; mit der Musik Beethovens das Transponieren des Leids auf eine andere Ebene, da sie nicht mehr als Ausdruck von Schmerz, sondern als Hilfe und Tröstung erscheinen kann. Stärker noch als bei der Musik Beethovens wird der Schmerz als notwendige Voraussetzung zur Entstehung von Musik - man möchte beinahe sagen - gefeiert. Die oben zitierten Verse folgen unmittelbar auf die Frage: "Aber wir, die so grosse/ Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft/ seliger Fortschritt entspringt-: könnten wir sein ohne sie?" (ebd.)_Das "sie" sind die jungen Toten. Der "selige Fortschritt" ist im Falle dieser Elegie die

¹⁷¹ GB III, S. 39 f.

¹⁷² Rilke las während der "Malte"-Jahre Goethes "Briefwechsel mit einem Kinde" und eine Reihe der Schriften Bettinas, in denen er einige Beethoven-Briefe wiederfand (vgl. Benvenuto, S. 131). Beides ist in den "Malte" eingegangen.

¹⁷³ SW I, S. 688.

Musik, ohne die Trauer um den Toten existierte sie nicht. Das "erst" der drittletzten Zeile unterstreicht das noch; erst musste der Raum "erschrocken" sein, würde die Prosa-Fassung lauten. Erst musste ein so grosser Verlust wie der Tod des jungen Linos eintreten, ehe ein solcher "Fortschritt" wie Musik möglich war. Nur das "Leere", das dadurch im Raum entstand, dass jemand ihn plötzlich verliess, konnte in Schwingung geraten, d.h. der gleichsam räumlich, nämlich auf jenes Leere fixierte Schmerz konnte in Musik transponiert werden, die ja der verwandelte Niederschlag menschlicher Schmerzen ist. Dieses "Leere" ist nicht etwas, das "an und für sich schon immer da war", wie Kretschmar sagt,¹⁷⁴ nicht eine Art vormusikalischen Alls, sondern die Stelle, die Linos nicht mehr ausfüllt.¹⁷⁵

Kehren wir zurück zum "Malte". Welcher Raum wird nun dieser Musik zugewiesen, wo soll sie erklingen und wie?

Deine Musik: dass sie hätte um die Welt sein dürfen; nicht um uns. Dass man dir ein Hammerklavier erbaut hätte in der Thebaïs; und ein Engel hätte dich hingeführt vor das einsame Instrument, durch die Reihen der Wüstengebirge, in denen Könige ruhen und Hetären und Anachoreten. Und er hätte sich hochgeworfen und fort, ängstlich, dass du begännest. Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt. Die Beduinen wären in der Ferne vorbeigejagt, abergläubisch; die Kaufleute aber hätten sich hingeworfen am Rand deiner Musik, als wärest du der Sturm. Einzelne Löwen nur hätten dich weit bei Nacht umkreist, erschrocken vor sich selbst, vor ihrem bewegten Blute bedroht.¹⁷⁶

Beethovens Musik ist also doch nicht, wie vorher gesagt, "um die Welt", aber so hätte sie sein sollen, das war ihre Bestimmung. Statt sie gleichsam in Konzertsäle und lüsterne Ohren hineinzuschaffen, hätte sich nicht nur ihre Entstehung, sondern das Spiel selbst in höchster Einsamkeit vollziehen sollen. Die Landschaft, die Rilke hierfür

¹⁷⁴ Eberhard Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins (Diss. Dresden, 1934), S. 38.

¹⁷⁵ So auch Katharina Kippenberg, Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus (Frankfurt am Main, 1946), S. 24 f. und Else Buddeberg, Rainer Maria Rilke. Eine Innere Biographie. S. 411 f. Romano Guardini, Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins (München, 1953) schreibt: ". . . die Innigkeit des Erlebens macht, dass der leer gewordene Raum selbst erschrocken war. Und er 'geriet in jene Schwingung', die 'Musik' heisst." S. 71/72.

¹⁷⁶ GW V, S. 95.

wählt, ist die Wüste, die Gräberlandschaft einer vergangenen Zeit. Als Maurice Betz bei der Übersetzung des Satzes über die Beduinen die Worte "in der Ferne" ausläßt, sagt Rilke ihm: "Man darf nicht 'in der Ferne' vergessen, denn niemand ist sichtbar um den, der spielt"¹⁷⁷ In dieser Umgebung wäre die Musik nur für das Weltall gewesen, das sie allein ertragen kann. Später im "Malte" spricht Rilke von den "fast tödlichen Geständnissen der Musik".¹⁷⁸ Nur der Eingeborene - der Beduine - und der erfahrene Reisende - der Kaufmann - hätten auf das Spiel so reagiert, wie es sich verstanden wissen wollte: als furchterregenden elementaren Ausbruch. Selbst der Engel hätte sich entfernt, "ängstlich". Und das bedeutet beides: einerseits gespannte, ängstliche Erwartung, andererseits die Furcht, der Musik in unmittelbarer Nähe ausgesetzt zu sein. Auch die Löwen, die furchtlosesten Bewohner dieser Landschaft, würden den Spieler nur "weit" und "bei Nacht" umkreisen, in einer durch Ferne und Dunkelheit doppelt geschützten Sicherheit, und doch noch auf die Musik reagierend.¹⁷⁹ Diese Musik ist herrlich und schrecklich zugleich, sie ist - wenn man einen bekannten Begriff so abwandeln darf - *musica tremenda et fasciosa*. So vermag sie eine doppelte Wirkung auf denjenigen auszuüben, der, ohne vom konventionellen Musikgenuss verdorben zu sein, ihr ausgesetzt wäre:

Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müsste bersten an lauter Geburt.

Diese Sätze sind eine Weiterführung des Bildes, das Rilke erfindet, um das gewöhnliche Musikerlebnis zu geisseln:

Denn wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt? da strahlt Samen aus, und sie halten sich unter wie Dirnen

¹⁷⁷ Maurice Betz, Rilke in Frankreich, Erinnerungen, Briefe, Dokumente, trans. Willi Reich (Wien, Leipzig, Zürich, 1938), S. 115.

¹⁷⁸ GW V, S. 282.

¹⁷⁹ Später wird das hier Begonnene zu Ende geführt: Musik ist das Element, in dem Engel und Löwen zu Hause sind. vgl. Benvenuta, S. 25.

und spielen damit, oder er fällt, während sie daliegen in ihren ungetanen Befriedigungen, wie Samen Onans zwischen sie alle.

Wie zuerst vom Entstehen der Musik und dem Spiel die Rede war, so schliesst das Kapitel mit dem Musikhören. Es ist mehr als Hören, es ist Empfängnis; daher die am Geschlechtlichen orientierte Kontrastierung der beiden Arten des Musikerlebnisses. Die große Menge ist unzugänglich, verschlossen, ihr Genuss geht über eine unverbindliche und nachwirkungslose Teilnahme nicht hinaus. Durch diese Art Genuss verdorben, sind die meisten unfruchtbar. Ein Neuling im Bereich der Musik jedoch, einer, der noch zu wirklicher Hingabe bereit wäre, stürbe entweder an ihrer Herrlichkeit, oder das Erlebnis müsste in ihm die gewaltigsten Nachwirkungen haben - ein Unfruchtbarbleiben wäre ausgeschlossen, und die "Geburt" nur durch seinen Tod zu verhindern.

Hier mag es sich um eine Andeutung der Rückkehr zum Gedanken von der Musik als Inspiration handeln, dessen primitive Anfänge wir im "Worpsweder Tagebuch" beobachten, um den Wunsch nach der Erschliessung eines neuen Bereichs dichterischer Erfahrung, diesmal im positiven Sinne. Im zitierten Brief an Lou, wo die Musik als Nicht-Verdichten abgewertet wurde, war sie gleichsam der schuldige Teil, der den Instinkten ihrer Hörer und Hörigen entgegenkam. Hier liegt das Verständnis umgekehrt. Die Musik ist äusserste Verdichtung, und die früher als Hörige bezeichnet wurden, sind hier als ihrer nicht würdig dargestellt. Diese positive Einstellung wurde am Beispiel Beethovens entwickelt, von dessen Briefen Rilke einige wenige kannte.

Wie wir gesehen haben, begann die einseitige Betonung des negativen Aspekts der Musik bereits im letzten Kapitel der Monographie "Worpswede", dem über Hans am Ende. Den Aufstieg aus der ein Jahr darauf folgenden feindseligen Ablehnung ermöglicht ihm Lou selbst in ihrem Antwortbrief mit dem Stichwort "Gesetz", das dann als eines der Hauptmerkmale der Musik Beethovens in den betreffenden Abschnitt der "Malte" eingeht. In den folgenden Jahren modifiziert Rilke seine Ansicht dahin, dass er einmal zwei Arten des Musikhörens unterscheidet, die des konventionellen und unfruchtbaren Genießens und die des fruchtbaren und nachwirkenden Erlebnis. Dann

aber ringt er sich von der umfassenden Ablehnung der Musik zu der im Keim bereits früher vorhandenen Zweiteilung durch. In der "Insel der Sirenen" wie in der "Schlangenbeschwörung" ist die zweckgebundene, verführende, einschläfernde, tödliche Seite der Musik dargestellt: Musik als Gift. Im spontanen Gesang der Abelone und des gregorianischen Chorals, in der befreienden und verwandelnden Instrumentalmusik Beethovens und in der Klage um Linos äussert sich die herrliche, steigernde, begeisternde und helfende Seite der Musik. Von einer völligen Ablehnung kann nur an einem Punkte die Rede sein, und zwar im zitierten Brief an Lou (8.8.1903). Und selbst dort liegt die Ursache dazu eher in einer sich unerträglich gewordenen künstlerischen Impotenz - durch das zum Ideal gewordene Vorbild Rodins noch unterstrichen -, die nach einem Vergleich sucht, als in einer wirklichen Auseinandersetzung mit dem Phaenomen Musik.

III. Von der Spanischen Reise bis zum Ende des Benvenuto-Episode

Während der spanischen Reise (November 1912 bis Februar 1913) sieht Rilke Teile seiner Musik-Anschauung zum erstenmal von einem Theoretiker bestätigt. Für einen Bekannten hatte er zwei Bücher des französischen Gelehrten Antoine Fabre d'Olivet (1768-1825) bestellt, die ihm zufällig nach Spanien nachgeschickt wurden. "Ich konnte es nicht lassen, hineinzusehen", schreibt er am 17.11.1912 der Fürstin Taxis aus Toledo "und das Hineinsehen geht ganze Seiten lang in Lesen über".¹⁸⁰ Allem Anschein nach handelt es sich um die Bücher über die Entstehung der hebräischen Sprache¹⁸¹ und über Musik.¹⁸² Im Verlauf des Briefes kommt Rilke auf das zweite Buch zu sprechen, um sich an der aufgefundenen Übereinstimmung in eine knappe und schwer zu enträtselnde Schilderung seiner eigenen Ideen von Musik und seine Ansprüche an sie als Kunstgattung hineinzuschreiben. Der gesamte Schluss des Briefes ist eine Art Zusammenfassung des bei Fabre d'Olivet Gelesenen, in die eigene Gedanken und Zustimmung eingestreut sind. Gleich der Anfang der Bemerkungen zum Thema "Musik" hat zu Missverständnissen Anlaß gegeben und soll hier im vollen Wortlaut zitiert werden:

Was er von der Musik sagt, ihrer Rolle bei den alten Völkern, mag auch im Recht sein, - dass das Stumme in der Musik, wie soll ich sagen, ihre mathematische Rückseite, das durchaus lebensordnende Element z.B. noch im chinesischen Reiche war, wo der für das ganze Kaisertum angenommene Grundton (dem Fa entsprechend) die Grossheit eines obersten Gesetzes hatte, sosehr, dass das Rohr, das diesen Ton erzeugte, als Maasseinheit, seine Fassungsmenge als Raumeinheit u.s.w. ausgegeben wurde und von Herrschaft zu Herrschaft in Geltung blieb. Musik war jedenfalls in allen alten Reichen etwas namenlos Verantwortliches und sehr Konservatives;¹⁸³

¹⁸⁰ ThT, S. 232.

¹⁸¹ Antoine Fabre d'Olivet, La Langue Hébraïque Restituée, et le véritable sens des mots hébreux rétabli et prouvé par leur analyse radicale (Paris, 1815, 16).

¹⁸² La Musique. Expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux la mythologie ancienne et l'histoire de la terre (Paris, 1896). Erst posthum veröffentlicht. Seltsamerweise erwähnt J. Gebser in seinem Buch Rilke und Spanien, 2. Auflage (Zürich, 1946) diese Episode mit keinem Wort.

¹⁸³ ThT, S. 235.

"Das Stumme in der Musik, . . . ihre mathematische Rückseite": Kretschmar schreibt dazu: "Damit ist dasjenige Element der Musik bestimmt, das überhaupt nur aus Stille besteht: die Pause."¹⁸⁴ Das wäre eine einfache Lösung und umso einleuchtender, als man ja wirklich die musikalische Pause als stumme Musik bezeichnen könnte.

Busoni, über den noch zu sprechen sein wird, sagt sogar von der Stille zwischen zwei Sätzen, daß sie in dieser Umgebung noch Musik sei.¹⁸⁵ Aber Rilke meint an dieser Stelle etwas ganz anderes.¹⁸⁶ Fabre d'Olivet schreibt:

Mais le son, en tant que production du corps sonore, n'est appréciable à l'oreille de l'homme que par les vibrations qu'il communique à l'air, suivant certains calculs dépendant du nombre; (S. 48)

Le Nombre est donc le principe de la musique, et nous pouvons, à l'aide de ses propriétés connues, découvrir celles du son et du temps, relativement à cette science. (S. 49)

Das Stumme in der Musik, ihre mathematische Rückseite, ist das physikalische Gesetz, auf dem Klang und Klangfolge beruhen. Wenn Rilke wenig später sagt, dass nicht allein das "Hörbare" in der Musik entscheide,¹⁸⁷ dann meint er dies: dass nicht das Vordergründige an der Musik, das unmittelbar sinnlich Wahrnehmbare, das Entscheidende sei, sondern das, was dahintersteckt, "die tiefste innere Ursache", wie er sagt, das Gesetz, auf Grund dessen Musik entsteht. Das Gesetz der Musik als Klang aber ist physikalischer Natur; der Ton beruht auf messbaren Schwingungen. Man kann also, wie Pythagoras¹⁸⁸ es getan hat, Musik in Zahlen ausdrücken, das

¹⁸⁴ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 40; vgl. auch Kretschmar, Die Weisheit Rainer Maria Rilkes, S. 45.

¹⁸⁵ Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Wiesbaden, 1954), S. 35.

¹⁸⁶ Was ihm die "Stille" in der Musik unter Umständen bedeuten kann, beschreibt er in einem Brief an Sophie Giauque vom 26.11.1925 (AB II, S. 489; Kretschmar kann diesen Brief noch nicht gekannt haben): "C'est là, par exemple, ça fait souffrir de voir parfois intercalé entre les tons d'une œuvre musicale un morceau de silence véritable, de silence profane, un vide trop 'vrai', comme le vide d'un tiroir ou d'un porte-monnaie ...).

¹⁸⁷ ThT, S. 236.

¹⁸⁸ Fabre spricht ausdrücklich davon, daß Orpheus die Musik in Griechenland eingeführt, wo Pythagoras sie weiterentwickelt habe (S. 6).

Qualitative des Klangs im Quantitativen von Masseinheiten darstellen.¹⁸⁹ Die auf dem Monochord an verschiedenen Punkten gegriffene Saite, also ein jeweils längeres oder kürzeres Stück, gab verschiedene Töne her. Das Verhältnis von Klang und Länge der schwingenden Saite war exakt herzustellen. Und dieses zu Grunde liegende Gesetz, dieses Messbare an der Musik, ist das "Stumme" in ihr, ist ihre "mathematische Rückseite". Aber das führt weiter. Wenn die Materie zum Klingen gebracht und mathematisch berechnet werden kann, offenbart sich dann in der Musik nicht das Gesetz der Materie, des Universums? Und das meint Fabre d'Olivet, wenn er schreibt:

. . . la musique n'est pas seulement . . . l'art de combiner les sons ou le talent de les reproduire de la manière la plus agréable, à l'oreille: . . . La musique, envisagée dans sa partie spéculative, est, comme la définissaient les anciens, la connaissance de l'ordre de toutes choses, la science des rapports harmoniques de l'univers; elle repose sur des principes immuables auxquels rien ne peut porter atteinte.¹⁹⁰

Damit ist die Musik die Offenbarung anders nicht durchdringbarer Geheimnisse geworden, man erkannte in ihr ein höchstes Gesetz. Was lag näher, als die in Rohr- oder Saitenlänge sichtbare Ursache des "Grundtons" zur Masseinheit zu machen, die Gesetze des Alls auch im "Reiche" einzuführen. Darauf bezieht sich Fabre d'Olivets Beschreibung der Verhältnisse im chinesisches Reich (S. 21), die Rilke im oben angeführten Zitat der Fürstin mitteilt. Hier ist der Punkt, an dem Rilke ansetzt. Ausgehend von seinem alten Argwohn der Musik gegenüber schreibt er:

. . . hier ist die Stelle, wo manches zu erfahren wäre, was mit meinem Gefühl, Musik gegenüber, zu tun hat, ich meine, diesem äusserst unberechtigten rudimentären Gefühl eine Art nachträglichen Stammbaums lieferte: dass diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts verführt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, dass sie zur Gesetzmässigkeit verführe, zum Gesetz selbst. Denn in ihr allein tritt der unerhörte Fall ein, dass das Gesetz, das doch sonst immer befiehlt, flehentlich wird, offen, unendlich unser bedürftig. Hinter diesem Vor-wand von Tönen nähert sich das All, auf der

¹⁸⁹ vgl. dazu Hans Kayser, Akroasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt (Stuttgart, 1947), S. 12.

¹⁹⁰ La Musique, S. 1.

einen Seite sind wir, auf der andern, durch nichts von uns abgetrennt, als durch ein bischen gerührte Luft, aufgeregt durch uns, zittert die Neigung der Sterne.

Musik als Verführung, selbst als Verführung zum Gesetz, ist kein allzu neuer Gesichtspunkt, wie Rilke selbst andeutet, indem er die von Fabre d'Olivet geschilderte Musikauffassung der Alten zum nachträglichen "Stammbaum" seiner eigenen Ideen machen möchte. Worin die Verführung bestand, kam im Rückblick auf Maltes Musik-Erfahrung während seiner Kindheit deutlich zum Ausdruck. Ausser Musik verführt im Grunde nichts; an diesem Satz in Parenthese erweist sich der Irrtum von Mörchens Auslegung dieser Stelle: "Natürlich gilt, was von der Musik gesagt wird, auch von der Dichtung".¹⁹¹ Es gilt nur von der Musik. Hier ist ein Grund mehr, die so vieldeutige Gestalt des Orpheus nicht einfach mit der Musik zu identifizieren.

Da die Musik des Hörers bedarf, ist das Gesetz, das sich in ihr manifestiert, gleichsam in die Abhängigkeit des Menschen geraten, ist "unser bedürftig". Und nicht nur aus dem Grunde, sondern ebenfalls, weil die Musik menschliches Werk ist; sie ist als akustisches Phänomen Luft, die durch uns "aufgeregt" ist. Als Manifestation von "Gesetz" ist sie wiederum als "Vorwand" des Alls, sich uns zu nähern, d.h. in der Musik offenbart sich kosmisches Gesetz. Nicht umsonst schreibt Rilke "Vorwand" getrennt. Die Musik wird in positivem Sinne mit einer Mauer verglichen, hinter der sich das All befindet. Sie ist die Vorderseite des Alls, wie dieses nach Rilkes Formulierung¹⁹² die Rückseite der Musik ist. In ihr sind also zwei sonst voneinander geschiedene Welten miteinander verbunden. Auch dies sagt Fabre:

La musique . . . formait une sorte de lien analogique entre le sensible et l'intelligible, et présentait ainsi un moyen facile de communication entre les deux mondes. (S. 19)

Diese Herstellung von Verbindung zwischen dieser Welt und dem All, oder, in Rilkes Worten, Einblick zu geben in ihre Rückseite, ist die einzige Bedingung, unter der

¹⁹¹ Mörchen, Rilke Sonette an Orpheus, S. 19.

¹⁹² ThT, S. 236.

Musik erlaubt sein sollte. Hier liegt ihre ethische Aufgabe. Auch in diesem Punkte konnte sich Rilke von Fabre entfernt bestätigt fühlen:

Cette mélodie, cette harmonie, n'étaient que l'enveloppe physique d'un principe intellectuel connu, dont la présence éveillait dans l'âme une pensée analogue . . . (S. 16 f.)

Aber Rilke geht über diese vielleicht allzu direkte Erbauung hinaus, die sein Postulat, die Musik solle zur Gesetzmässigkeit verführen, allenfalls mit enthalten mag. Sie soll aber nicht nur zur Gesetzmässigkeit, sondern zum "Gesetz" selbst führen. Fabre d'Olivet spricht von den pythagoräischen Geheimschulen, in denen das fundamentale Prinzip der Wissenschaft nur einigen wenigen Eingeweihten unter Schweigegebot mitgeteilt wurde.¹⁹³ In Anlehnung daran schreibt Rilke:

. . . mir würde es verständlich sein, dass man in den Mysterien eingeweiht wurde in the Rückseite der Musik, in die seelige Zahl, die sich dort theilt und wieder zusammennimmt und aus unendlichen Vielfachen in die Einheit zurückfällt, und dass, wenn man das einmal wusste und verschwieg, das Gefühl, so nahe am Untrübbareren hinzuleben, nicht wieder ganz zu vergessen war (wie immer sich im Übrigen das Schicksal verhielt).¹⁹⁴

"Rückseite des Musik" ist hier ein Synonym für das "Stumme in der Musik" oder für ihre "mathematische Rückseite". Einführung in sie bedeutet, da die Musik auf Naturgesetzen basiert ist, da sie "Vor-wand" des Alls ist und in ihr die Gesetze des Alls zu erkennen sind, Einführung in das All selbst, Erkenntnis der großen und gültigen Ordnung in der Vielfalt ihrer Bewegungen. Diese Ordnung - das ist die "seelige Zahl". In der ersten Elegie hatte es von der Musik geheissen, daß sie uns "hinreisst und

¹⁹³ La Musique, vgl. S. 6.

¹⁹⁴ ThT, S. 236. Vgl. dazu die folgenden Parallelen:

Fühlend Götter, die sich nahe rühren
an der andern Seite der Natur
(Duino, Anfang Dezember 1911, Fragment, SW II, S. 385) und:
wer weiss, ich frage mich, ob wir nicht immer sozusagen an der Rückseite der Götter
herantreten, von ihrem erhabenen strahlendem Gesicht durch nichts, als durch sie selber
getrennt, dem Ausdruck, den wir ersehen, ganz nah, nur eben hinter ihm stehend . . . (GB IV,
S. 87).

tröstet und hilft".¹⁹⁵ Der letzte Teil des Zitats aus Rilkes Brief an die Fürstin ist ein Beitrag zur Auslegung dieser knapp ein Jahr vorher entstandenen Stelle. Das "Untrübbar" ist nicht die Musik selbst sondern ihre "Rückseite", das All, die große Ordnung, an der gemessen die Widrigkeiten menschlichen Schicksals bedeutungslos werden. In der Musik besitzt der Eingeweihte die Offenbarung dieser Ordnung, durch sie lebt er "nahe am Untrübbar". Sein persönliches Leid, irdisches Chaos, können für ihn keine verzehrenden Ausmasse annehmen, solange das Bewusstsein in ihm wach ist, daß er in der Musik gleichsam Wand an Wand mit der grossen Ordnung des Alls lebt.¹⁹⁶

Hieraus ergibt sich zweierlei. Im Hören der Musik wird der Eingeweihte in Geheimnisse des Alls, in dessen Gesetze eingeführt. Für ihn ist Musik das Medium der Erkenntnis der grossen Ordnung. Dies meint auch Kretschmar, wenn er die Musik "die Brücke vom Diesseits zum Jenseits" nennt.¹⁹⁷ Auf der anderen Seite ist die Musik als in Klang, d.h. in Luftschwingungen umgesetztes ewiges Gesetz für den Eingeweihten erkennbar, die Grenzlinie, auf der unser Bereich und das All zusammentreffen. Diese Grenzlinie aber gilt nur für den Menschen, für die Musik selbst existiert sie nicht. In ihr verschmelzen beide Bereiche ineinander, sie ist "das gleichzeitige Gegenwärtigsein der beiden Bereiche".¹⁹⁸ Auch die Umkehrung gilt: die Musik ist in beiden Bereichen zu Hause. Das will Rilke sagen, wenn er eine Woche später dem Fürsten Alexander Taxis von einem tausendjährigen Salve¹⁹⁹ schreibt, das er jeden Sonntag in einer kleinen mozarabischen Pfarre hört: ". . . es stösst wie der Wind in die Welt hinein, ganz als bliese es so für sich, auch wenn wir nicht da wären. Und das ist doch wohl Musik!"²⁰⁰ Das ist die Bedeutung von Musik, "die immer ist, für

¹⁹⁵ s. Anmerkung 73, S. 78 dieser Arbeit.

¹⁹⁶ vgl. Benvenuta, S. 47: ". . . der Sternenhimmel steht da jede Nacht voller Gesetz, Sorgen sind nicht, wenn man's an ihm misst, in der Musik sind keine, keine in meinen Gedichten . . ."

¹⁹⁷ Kretschmar, Die Weisheit Rainer Maria Rilkes, S. 41.

¹⁹⁸ ebd., S. 41.

¹⁹⁹ vgl. Kapitel II, Anmerkung 63.

²⁰⁰ GB III, S. 266.

die wir manchmal sind"²⁰¹, um hier noch einmal auf die frühe Stelle zurückzukommen. Einmal ist sie geschaffen worden, von diesem Moment an aber ist sie, hat ein für allemal Gestalt angenommen, ist, um zu "sein", nicht mehr auf Menschen angewiesen. Nachhaltiger als dies "Salve" ist ein anderes Musik-Erlebnis der spanischen Reise geblieben - es hat in den Sonetten an Orheus I, 21 seinem Widerhall gefunden.²⁰²

Hier ist vielleicht der Ort, kurz über die Prosa-Skizze "Ur-Geräusch"²⁰³ zu sprechen. Zwar ist sie erst 1919 niedergeschrieben worden, aber der in ihr gemachte Experimentier-Vorschlag geht nach Rilkes eigenen Worten auf die erste Pariser Zeit zurück.²⁰⁴ Es handelt sich dabei um ein Hörbarmachen von Phänomenen, die nur dem Auge zugänglich sind; eine Idee, abgeleitet von der primitiven Nachahmung eines Phonographen während einer Physik-Stunde. Man spricht in einen Schalltrichter, dessen engere Öffnung mit einer Membran versehen ist, in der ein Stift steckt. Dieser Stift, auf den die Schwingungen der Membran sich übertragen, ritzt in eine mit Wachs überzogene, langsam gedrehte Kurbel eine unregelmässige Linie, gleichsam das "schriftliche Bild"²⁰⁵ der Stimme. Leitet man nun den Stift über diesen seinen eigenen Weg, so ertönt das "schriftliche Bild" wieder als menschliche Stimme aus dem Schalltrichter. Dies Prinzip bringt Rilke während seiner Anatomie-Studien an der École des Beaux-Arts auf den Gedanken, es müsste möglich sein, den zweiten Teil dieses Versuchs an der Kronen-Naht des menschlichen Schädels vorzunehmen:

Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes -, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre -: was würde geschehen? - Ein Ton müsste entstehen, eine Tonfolge, eine Musik ...

.....

²⁰¹ s. Kapitel I dieser Arbeit, Anmerkung 56.

²⁰² vgl. Rilkes eigene Anmerkungen dazu SW I, S. 772, auch GB V, S. 113 und 255; vgl. ferner Mörchen op. cit., S. 182 ff.; J. R. von Salis, Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre, 3. Auflage (Frauenfeld, 1952), S. 126; Holthusen, Der späte Rilke (Zürich, 1949), S. 13 ff.

²⁰³ GW IV, S. 285 ff.

²⁰⁴ vgl. ebd. S. 287.

²⁰⁵ vgl. die X. Elegie, SW I, S. 724.

Dieses für einen Augenblick hingestellt: was für, irgendwo vorkommende Linien möchte man da nicht unterschieben und auf die Probe stellen? Welchen Kontur nicht gewissermassen auf diese Weise zu Ende ziehen, um ihn dann, verwandelt, in einem anderen Sinn-Bereich herandringen zu fühlen?²⁰⁶

Trotz seiner Zweifel, ob das "Ur-Geräusch" überhaupt zur Veröffentlichung taue,²⁰⁷ ist Rilke doch sehr an dem vorgeschlagenen Experiment interessiert.²⁰⁸ Es handelt sich nicht um ein Kennenlernen von Zusammenhängen, die auf andere Weise nicht erfahrbar sind, wie im Offenbarwerden von Naturgesetzen in der Musik, sondern um die Bereicherung der sinnlichen Wahrnehmung, indem jetzt zwei Sinne einen Sachverhalt erfahren können, der sich vorher nur an einen wandte: das Ohr ergänzt das Auge. Es geht darum, "die Namenszüge der Schöpfung" im Skelett und im Gestein, den Riss im Holz und den Gang des Insekts zu hören.²⁰⁹ Auch dies ist nach Rilke Aufgabe der Musik, den Radius der Aufnahmefähigkeit zu erweitern. Deshalb bemüht er sich um sie; sie soll ihm einmal Dinge vermitteln, die nur sie vermitteln kann, darüberhinaus aber, als in Klang umgesetzte Linie in der Natur, das Auge durch das Ohr ergänzen. In einem Brief an Benvenuta spricht er von seinem "überladenen Sehen",²¹⁰ und im Verlauf der Skizze "Ur-Geräusch" betont er die Notwendigkeit der Beteiligung aller fünf Sinne bei der Entstehung eines Gedichtes:

Und doch kann das vollendete Gedicht nur unter der Bedingung entstehen, dass die mit fünf Hebeln gleichzeitig angegriffene Welt unter einem bestimmten Aspekt auf jener übernatürlichen Ebene erscheine, die eben die des Gedichtes ist.²¹¹

Kommen wir noch einmal auf die Musik als Grenzlinie zwischen dem Hier und dem All zurück. Sie ist der Moment, oder der Ort - wie man will - des Ausgleichs

²⁰⁶ GW IV, S. 290.

²⁰⁷ vgl. KK, S. 378, 15.9.1919.

²⁰⁸ vgl. Nölke, S. 20; ThT, S. 589; GB V, S. 423 f.

²⁰⁹ vgl. GB V, S. 423; 5.4.1926.

²¹⁰ vgl. Benvenuta, S. 18.

²¹¹ GB IV, S. 291; vgl. dazu ebenfalls Bücher, Theater, Kunst, S. 142; Buddeberg, op. cit., S. 261 ff.; Dieter Bassermann, Der Späte Rilke (München), 1947), S. 324 f.

zweier getrennter Bereiche. Es berührt eigentümlich, dass Rilke ausgerechnet in Spanien sein Prosastück "Erlebnis" niederschreiben sollte, das die möglichst exakte Beschreibung einer wirklichen Erfahrung (1912 im Garten des Schlosses Duino) darstellt.²¹² Dieses "Erlebnis"²¹³ ist erst Jahre später (1919) veröffentlicht worden. Rilke, an einen Baum gelehnt, hat plötzlich den Eindruck, "er sei auf die andere Seite der Natur geraten", eine Bezeichnung, die er für "beinah restlos zutreffend hält."²¹⁴ In einem 1950 zum erstenmal veröffentlichten Brief vom 14.1.1919 nennt Rilke diesen Zustand ausdrücklich das "leichte Dastehn eines Menschen, eines Lebenden, auf der Seite des Todes".²¹⁵ Hiermit erweist sich Bollnows²¹⁶ Vorbehalt gegen eine Verbindung des im "Erlebnis" geschilderten Zustandes mit einer späteren Briefstelle: "Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens . . ." ²¹⁷ als irrig. Bollnow sieht unter Berufung auf das nach Zinn²¹⁸ zur selben Zeit in Spanien aufgezeichnete Erlebnis auf Capri²¹⁹ in dem Blick "wie über die Schulter, zu den Dingen zurück"²²⁰ "die Blickwendung nach innen"²²¹ Es handelt sich jedoch um ein Zurückblicken gleichsam von jenseits des Todes.

Uns interessiert dieses Prosastück nur, weil Rilke wenige Monate nach seiner Aufzeichnung durch ein Musik-Fragment eine ähnliche Erfahrung zuteil wurde, die ebenfalls zu denen gehört, die er "Annäherungen an die Grenzempfindungen des

²¹² vgl. GB IV, S. 227, 23.1.1919; zur Ergänzung s. Buddeberg, op. cit., S. 238 ff.

²¹³ GW IV, S. 280 ff.; in einem Brief an Katharina Kippenberg nennt Rilke es seine intimste Aufzeichnung. (vgl. KK, S. 304, 10.8.1918)

²¹⁴ GW IV, S. 281.

²¹⁵ AB II, S. 120.

²¹⁶ Otto Friedrich Bollnow, Rilke (Stuttgart, 1951), S. 169.

²¹⁷ GB V, S. 371.

²¹⁸ AW II, S. 412.

²¹⁹ ebd., S. 278 ff.

²²⁰ GW IV, S. 283.

²²¹ Bollnow, op. cit., S. 170.

Daseins" nennt.²²² Am 17. April 1913 berichtet er der Fürstin Taxis von einem Besuch bei Romain Rolland²²³, den er kurz vorher durch eine Vermittlung Stefan Zweigs kennengelernt hatte.²²⁴ Im Verlauf des Gespräches kam man auf Musik zu sprechen, und Romain Rolland spielte Rilke vor:

. . . er . . . spielte mir ein Stück antiker Musik, ein Epitaph, voll sich im Grossen ausgleichenden Betrauerns. Dann eine Frühlingsmelodie, aus einer gregorianischen Messe stammend, ebenso kurz, ebenso einreihig, von keiner Übertreibung wissend, aber etwas ganz Unendliches zurückleitend auf ein beruhigtes, vollzähliges Maass (und darin noch ganz in griechischer Tradition).²²⁵

Die Nachklänge der Lektüre d'Olivets im letzten Teil dieser Stelle sind unüberhörbar. Uns interessiert hier das Stück antiker Musik, von dessen Eindruck auf ihn Rilke der Fürstin nichts weiter mitteilt als das oben angeführte, und daß es ihn ergriff. Im Januar 1919 jedoch, nachdem er sich entschlossen hatte, das "Erlebnis" im Inselalmanach für das Jahr 1919 zu veröffentlichen, setzt er in zwei Briefen die Wirkung dieser Musik auf ihn zu diesem in direkten Zusammenhang. Wir zitieren hier die umfassendste Schilderung Rilkes aus dem Brief vom 14.1.1919, ebenfalls erst 1950 veröffentlicht, der eine Art Erklärung seiner im Inseljahrbuch zusammengestellten Beiträge darstellt.

Der an den Baum Gelehnte wurde gewissenmassen zur lauter ansagenden Waage-Zunge zwischen den beiden Waagschalen von Leben und Tod - ein Bild, das ich nicht gebrauchen kann, ohne mich zu erinnern, wie einmal Romain Rolland mir ein kleines Fragment (wie er versicherte): antiker Musik vorspielte, das nichts anderes als eine Grabschrift in Noten war: eh ich damals wusste, was mit dieser Musik gemeint sei, schilderte ich ihm, sie gebe mir das Empfinden von der Bewegung zweier leise gegeneinander sich auswiegender Waag-Schalen, und erschrak fast vor Glück, als er mir gestand, es handle sich um ein Epitaphium, gefunden auf einer Stele des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. Aber das eigentümliche, schwer zu beschreibende "Erlebnis" des in den Baum Eingelehten bedeutet mir noch - ich möchte fast sagen - die

²²² GB IV, S. 226.

²²³ vgl. ThT, S. 290.

²²⁴ vgl. Gide, S. 28.

²²⁵ ThT, S. 290.

natürliche Einweihung in einen noch tiefer und unsichtbarer begriffenen Ausgleich, für den das Bild der Waage nicht mehr benötigt würde.²²⁶

Wichtig ist hier die Unterscheidung, daß es sich im "Erlebnis" um Rilke selbst handelt, der zur "lauter ansagenden Waage-Zunge" wurde, während er hier diesen Ausgleich als in der Musik dargestellt empfindet.²²⁷ Das bedeutet die "natürliche Einweihung", die er dem "Erlebnis" zuschreibt. Hier, wie im Brief über Fabre d'Olivet, kommt in der Musik der Ausgleich zweier sonst getrennter Welten zustande, mit dem Unterschied, dass Rilke sich in diesem Falle in den Ausgleich wirklich eingeweiht fühlt, eine Erfahrung, die er dort nur für die Teilnehmer an den alten Mysterien annahm. Was in jenem Brief als erahnte Möglichkeit geschildert wurde, ist hier ein schwer zu beschreibendes eigenes Erlebnis geworden. Aber an dieser Stelle ist der im Brief über Fabre d'Olivet beschriebene Ausgleich zwischen dem Hier und dem All gleichsam um eine Dimension erweitert: in der Musik vollzieht sich der Ausgleich zwischen "Leben und Tod". Wie sie dort die räumliche Grenze überwand, überwindet sie hier die zeitliche. Diese Erfahrung, gewonnen an dem bei Romain Rolland gehörten Musik-Fragment, ist eine der "seltenen Grenzmöglichkeiten", die "dem Menschen wenigstens eine Ahnung von dem Offenen"²²⁸ ermöglichen, des "Offenen, das frei von Zeit und Tod ist", wie es bei Else Buddeberg²²⁹ in der wohl knappsten und sichersten Formulierung heisst, oder, in der Ausdrucksweise Heideggers: "'Offen' bedeutet in Rilkes Sprache dasjenige, was nicht sperrt. Es sperrt nicht, weil es nicht beschränkt. Es beschränkt nicht, weil es in sich aller Schranken ledig ist. Das Offene ist das grosse Ganze alles dessen, was entschränkt ist."²³⁰

²²⁶ AB II, S. 119 f.; das Bild von den sich im Gleichgewicht befindlichen Wagschalen ist nicht neu. In der Monographie "Worpswede" (S. 7) scheint es Rilke, "als läge das Thema und die Absicht aller Kunst in dem Ausgleich zwischen dem Einzelnen und dem All, und als wäre der Moment der Erhebung, der künstlerisch-wichtige Moment derjenige, in welchem die beiden Waagschalen sich das Gleichgewicht halten."

²²⁷ GB IV, S. 226 f., 23/1/1919.

²²⁸ Bollnow, op. cit., S. 182; allerdings führt Bollnow dieses Beispiel nicht an.

²²⁹ op. cit., S. 363.

²³⁰ Martin Heidegger, "Wozu Dichter?" S. 262, in Holzwege (Frankfurt a.M., 1950).

soll "bestürzen". Im Briefwechsel mit Benvenuta heisst es an einer Stelle von der Musik: ". . . hast Du sie nicht manchmal mit deinem bestürzten Herzen aufhalten wollen und konntest es nicht?"²³⁴ In einem Entwurf aus dem Winter 1913/14 steht die Zeile: "Die uns steigend bestürzt, die entzückte, die Liebe";²³⁵ der letzte der "Fünf Gesänge" vom August 1914 beginnt: "Auf, und schreckt den schrecklichen Gott! Bestürzt ihn."²³⁶ "Bestürzt fast ward er ihres Lächelns inne",²³⁷ heisst es in einem anderen Entwurf aus dem Sommer 1909; und der Schluss der zehnten Elegie lautet:

Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.²³⁸

"Bestürz mich" bedeutet also ein Zweifaches. Einmal ist es gebraucht im Sinne von herabstürzen, etwa: stürz auf mich herab, überwältige mich; dann im Sinne von: mach mich bestürzt, erschüttere mich. Die aufrüttelnde Gewalt der Musik ist angerufen, ihre Macht der durchdringenden Erschütterung; gleichzeitig wird ihr eine Überlegenheit zugeschrieben, die auf den augenblicklichen Zustand des Dichters nur mit Zorn reagieren kann. Da Rhythmus ein Bestandteil der Musik ist, kann ihr "Zürnen" rhythmisch genannt werden. Dies ist ein Attribut, das Rilke gewöhnlich nur auf den Tanz anwendet; ausser in diesem Gedicht erwähnt er den Rhythmus der Musik nur noch im Zusammenhang mit dem in der Nonnenkirche zu Ronda gehörten Gesang, "einer merkwürdig tanzenden Musik".²³⁹ Ohne Zweifel ist "rhythmisch" im Zusammenhang mit "Zürnen" daher im Sinne einer stossenden, rüttelnden, Schlag auf Schlag andringenden Musik zu lesen, im Gegensatz zum gleichmässigen Strömen. Diese Musik kann deshalb auch Vorwurf sein gegenüber einem Herzen, das sich

²³⁴ Benvenuta, S. 68.

²³⁵ SW II, S. 413.

²³⁶ ebd., S. 91.

²³⁷ SW II, S. 366.

²³⁸ SW I, S. 726.

²³⁹ ebd., S. 772.

"schonte". Der rhythmischen Bewegung der Musik wird die Trägheit und Bewegungslosigkeit des Herzens gegenübergestellt. Im Wort Vorwurf schwingt ebenfalls, wenn auch nicht so betont, eine zweite Bedeutung mit: "Vorwurf" ist Aufgabe, Beispiel, Vorbild, Modell. Der Dichter nimmt gleichsam die Rolle einer dritten Person ein, die dem "Herzen" am Beispiel der Musik zeigt, wie es empfinden sollte, nämlich mit der gleichen wogenden Intensität wie diese. Eine solche Empfindungsweise ist "Herrlichkeit", sie ist Realisierung der letzten Möglichkeit, das Äusserste, das geleistet werden kann, und darum Aufgabe. Jeder geringere Grad von Bewegung, Begeisterung, Leistung muss zum Vorwurf werden. Das hier beschriebene Wesen der Musik ist auch die für das Herz intendierte Herrlichkeit. Dorthin nicht zu gelangen heisst, die an es gerichteten Erwartungen nicht erfüllen. Wie vorher die Musik angeredet ist, ist jetzt das Herz gemeint mit dem Vorwurf, in einem weniger aktiven, weniger schwingenden, weniger wachen Zustand "fast immer Genüge" zu finden, d.h. mit einer weniger als restlosen Aktivierung seiner Fähigkeiten zufrieden zu sein. Diese letzte Möglichkeit, die restlose Entwicklung des in der Anlage Gegebenen, ist ausgedrückt im Bilde von den "obersten Wölbungen". Man erinnert sich sogleich an den Glockenklang und den Gesang, die die Form des Raumes annehmen, den sie erfüllen.²⁴⁰ Um das zu tun, ist es notwendig, dass sie den Raum restlos ausfüllen. Dass das Herz gerade dies nicht tut, sondern gleichsam die obersten Wölbungen freilässt, ist der Vorwurf, die Anklage.²⁴¹ Gleichzeitig wird damit aber von der hier angerufenen Musik ausgesagt, dass sie, im Gegensatz zum "Herzen" des Dichters, "ausfüllt", sich bis zum Letztmöglichen gesteigert und entwickelt hat. Dies also ist die Seite der Musik, um die es Rilke hier geht: die völlige Ausfüllung des ihr gegebenen Raumes, die völlige Erfüllung der ihr gewährten Möglichkeit.

Mit der Erwähnung der "fremden Geliebten" scheint dann plötzlich ein ganz neuer Zug eingeführt. Obwohl das Weitere nicht mehr zur Wesensbestimmung der hier angerufenen Musik beiträgt, sei ein kurzer Blick auf zwei unterschiedliche

²⁴⁰ vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Anm. 48.

²⁴¹ vgl. auch Buddeberg, op. cit., S. 273.

Interpretationen dieser Zeilen geworfen. Für Buddeberg "ist an der menschlich-irdischen Wesenheit der ersehnten Geliebten nicht zu zweifeln."²⁴² Günther widmet der "fremden Geliebten" unter Bezugnahme auf eine Reihe verschiedener Interpretationen ein langes Kapitel mit ausführlicher Zusammenstellung verwandter Stellen und kommt zu dem Schluss, dass es sich nicht um "Eros" handle.²⁴³ Sicher ist beides richtig: sowohl ein echtes Verlangen nach Liebe (sonst hätte der erste Brief Benvenutas später nicht zu einer solchen Eruption führen können) als auch das Ringen mit der fatalen künstlerischen Sterilität (vermeintlich oder wirklich) nach den Elegienanfängen ist im Spiele. Nicht umsonst steht dies Gedicht in zeitlicher Nähe zu dem Entwurf "Wer verzichtet, jenen Gram zu kennen" (April 1913), wo es heisst:

. . . Wir ahnen kaum,
 wie wir uns nach unermessenem Rate
 um zur Orgel bauen, horchend, leis,
 für den Sturm der kommenden Kantate
 und den Engel, der sie plötzlich weiss.²⁴⁴

Und sicher bedeutet das wenig später beginnende Benvenuta-Erlebnis beides: das Werben um die Frau sowie das Verlangen nach einem neuen Medium künstlerischer Erfahrung: Musik.

Uns ging es lediglich um die Feststellung, was "Musik" in diesem Zusammenhange bedeutet. Wie in den in Spanien oder unmittelbar daran anschliessend geklärten oder neu erfahrenen Einsichten ist sie als positive Macht

²⁴² ebd. S. 274.

²⁴³ Werner Günther, Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes. (Bern-Leipzig, 1943), S. 157. Günther fährt fort, Rilke hätte sich im "geistfordernden Gedicht" nicht zum "Ausdruck so persönlicher, menschlich allzu menschlicher Anwendungen (auch wenn er sie gehabt hätte) erniedrigt", vielmehr sei "letzte Kunsterfüllung" hier im Spiele (ebd.). Ein Hinweis etwa auf den Brief Rilkes an Lou vom 21. Oktober 1913 (Lou, S. 315 ff.) würde sicher genügen, um Günther von der Unhaltbarkeit dieser Behauptung zu überzeugen. Auch hätte er gewiß weniger zimperlich formuliert, wären ihm die 1956 zum erstenmal veröffentlichten Entwürfe zu sieben phallischen Gedichten aus dem Spätherbst 1915 (SW II, S. 435 ff.) schon zugänglich gewesen. Auch Friedrich Wilhelm Wodtke, Rilke und Klopstock, Diss., (Kiel, 1948), S. 135 ff. bezieht sich auf dies Gedicht. Es geht ihm darum, eine Beziehung des Engels dieses Gedichtes zum Engel Eloa aus Klopstocks "Messias", Gesang V, herzustellen.

²⁴⁴ GW II, S. 394.

dargestellt. In diesem Falle wird sie als "Vorwurf" und "Herrlichkeit" zum Beispiel für das menschliche Herz, dieselbe Steigerung, die letztmögliche "Erfüllung" zu leisten.

Wenige Monate nach dem Entstehen dieses Gedichts erhält Rilke den ersten Brief der ihm bis dahin unbekanntes Pianistin Magda von Hattingberg. Die Vorgeschichte des Briefes ist die vieler Verehrerbriefe; in diesem Falle hatte die Schreiberin die bereits seit langem erschienenen "Geschichten vom Lieben Gott" (1900) gelesen und bedankt sich enthusiastisch: "Ich möchte Ihnen so gern . . . sagen, . . . wieviel Sie meiner Musik geschenkt haben."²⁴⁵ Aber da ihr die Worte fehlen, deutet sie eine weit grössere Möglichkeit des Dankes an: "Vielleicht, wenn mir das Leben wohl will und mich Sie irgendwo und wann in der Welt finden lässt, vermag es Beethovens Wort oder ein ganz grosses unseres Sebastian Bach. – Denn Sie haben Musik lieb." (ebd.) "Musik" ist das Stichwort. Der Brief ist am 22. Januar 1914 geschrieben, am 26. Januar erhält Rilke ihn und schreibt noch am selben Tage zurück - den ersten Brief einer wahren Flut von Korrespondenz, die erst am 26. Februar, dem Tage ihrer Begegnung, abbricht.

Rilke greift das Angebot der Verehrerin, ihm mit Musik zu danken, mit beiden Händen: "lassen Sie mich den reichen Ton aufnehmen", beginnt er mit unverkennbarer Anspielung. (S. 17) Was sie als vage Möglichkeit angedeutet hatte, wird ihm Wunsch und Hoffnung: "dass ich sie hören werde, ja das hoff ich." (ebd.) Wie stark die vor einem Jahr stattgefundene Reise nach Spanien noch in ihm nachklingt, zeigt das eindringliche Bild vom "Triumphthor um Triumphthor" (ebd.), das er ihr und ihrer Musik gebaut hätte, wenn sie in Spanien hätten zusammentreffen können. Es ist zunächst das Raum-Erlebnis angesichts der Stadt Toledo, das ihm hier in Erinnerung kommt. In einem Brief an die Fürstin Taxis nannte er sie "eine Stadt Himmels und der Erde", die "in gleichem Maasse für die Augen der Verstorbenen, der Lebenden und der Engel" da sei²⁴⁶ - sie ist eine Stadt "in beiden Bereichen", im Offenen. Als ihm aber in Ronda, so schreibt er an Benvenuta, eine ähnliche Vorstellung sich aufdrängt, sei er plötzlich zu der Erkenntnis gekommen, dass sein "Sehen überladen" war:

²⁴⁵ Benvenuta, S. 16.

²⁴⁶ ThT, S. 226/27, 13.11.1912.

. . . da sass ich und war wie am Ende meiner Augen, als müsste man jetzt blind werden um die eingenommenen Bilder herum, oder . . . künftig durch einen ganz anderen Sinn die Welt empfangen: Musik, Musik: das wär es gewesen.²⁴⁷

Man vergleiche damit die schiere Seh-Wütigkeit, die man sonst fast überall in Rilkes Briefen und Werken findet. Sie führte ihn unter dem Eindruck des Cézanne-Erlebnisses (1907) zu einer Arbeitsweise, die Holthusen treffend als "Sehübungen und Präzisionsetuden"²⁴⁸ bezeichnet; man braucht nur die Beschreibungen der Cézanne-Gemälde in den Briefen jener Zeit an Clara Rilke zu lesen, um von diesem "Ideal von rein artistischer Perfektion" (ebd.) einen Begriff zu bekommen. Aber bereits von Luxor aus schreibt er seiner Frau am 18.1.1911 über die "unbegreifliche Tempelwelt von Karnak, die ich . . . sah, sah, sah, - mein Gott, man nimmt sich zusammen, sieht mit allem Glaubenwollen beider eingestellter Augen - und doch beginnts über ihnen, reicht überall über sie fort (nur ein Gott kann ein solches Sehfeld bestellen) - . . ."²⁴⁹ Dasselbe ist im Brief an Benvenuta gemeint: die einstürzenden Eindrücke können vom Gesichtssinn allein nicht aufgenommen werden, nicht weil derer zu viele sind, sondern weil ihre letztmögliche Aufnahme, ihre "Erkenntnis", das Vermögen der Augen übersteigt; sie sind zu vielschichtig, ihr Begreifen erfordert andere Sinne als nur den Gesichtssinn. Da ist der Gehörsinn das Ergänzende. Aber dieser soll nun nicht mehr einzig zur Aufnahme von Geräusch dienen, - das leistet, wie wir sehen werden, Rilkes Gehör ohne weiteres - sondern von Musik. Wir erinnern uns aus dem Zusammenhang mit dem Brief über Fabre d'Olivet an die Definition der Musik als Vorderseite des Alls, als Erkenntnismöglichkeit anders nicht durchdringbarer Geheimnisse, Musik als Offenbarung der Gesetze des Alls. In diesem Raum, den in Eins gefallenen beiden Bereichen, steht für Rilke Toledo, die spanische Landschaft überhaupt:²⁵⁰

²⁴⁷ Benvenuta, S. 18.

²⁴⁸ Holthusen, Rainer Maria Rilke: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 93.

²⁴⁹ GB III, S. 123.

²⁵⁰ Zum Einfluss des Erlebnisses der spanischen Landschaft auf Rilkes Spätwerk vgl. Buddeberg, op. cit., S. 360 ff.

Umsoviel als eine Erscheinung, die einer hat, das bloße Dastehn eines Menschen übertrifft, um genau soviel überwog diese Stadt, diese Landschaft das Dasein der Landschaft, wie wir es kennen.²⁵¹

Die Erkennung und Aufnahme dieses im letzten Sinne "unbegrenzten" Raumes, des Alls, ist mit dem Auge nicht mehr möglich. Es ist möglich in der Musik, deren Gesetze die Gesetze eben dieses Alls sind. In der Musik wird der unbekannte Bereich sinnlich erfahrbar. Nicht weniger als dies erwartet Rilke von Benvenuta und ihrer Musik: dass sie ihm in dieser Art Wahrnehmung zu einer derart ausgeprägten Fertigkeit verhelfen werden, die sein Gesichtssinn vor einem Cézanne-Gemälde besass.

Einmal spielte jemand in dem kleinen Hotel, ich . . . empfand wie in jenes wunderbare Element (ich kenne es kaum, auch war es immer zu stark für mich) die Welt gelöster übergeht, und es gab mir ein überfülltes, fast müheloses Glück, sie von dort her hereinzufühlen, denn mein Gehör ist neu wie eines Tragkindes Fusssohle -²⁵²

Rilke kennt also die Aufnahme der "Welt" durch Musik; auch ist dies Erlebnis entfernt mit dem Eindruck verwandt, den Romain Rollands Musik-Fragment auf ihn machte. Was er von Benvenuta, der Musikerin verlangt, ist zunächst die Vervielfältigung dieser Erfahrung, darüber hinaus aber, wie schon oben gesagt, eine Art fachmännischer Einführung in das für ihn relativ neue Medium und in dessen Gesetze, mehr oder weniger im Sinne der "alten Mysterien". Das "neu" des letzten Satzes unseres Zitats bedeutet einmal ungebraucht, oder gar unverdorben ähnlich dem "unbeschlafenen Ohr" des behandelten Abschnitts aus dem "Malte". Dann aber ist es einfach eine verschleierte Umschreibung für "unmusikalisch".²⁵³ Rilke hat weder ein musikalisches Gehör noch irgendwelche theoretischen Kenntnisse. Anlässlich der Übersendung des tausendjährigen "Salve" an den Fürsten Taxis spricht er von seinem vollkommenen

²⁵¹ Benvenuta, S. 18.

²⁵² Benvenuta, S. 18.

²⁵³ vgl. ebd., S. 27.

"Analphabetismus in der Musik"²⁵⁴, die Fürstin fragt er: "Was ist eine Fuge, musikalisch?"²⁵⁵ Benvenuta gegenüber nennt er sein Gehör im Bezug auf Musik "ungeschickt", "unbrauchbar", "unbeholfen", unfähig zu gehen, "ausserstande, auch nur drei Schritte zu lernen",²⁵⁶ und dann gleich darauf noch einmal, diesmal die Dinge handfest beim Namen nennend – allerdings in Parenthese -:

Wirklich, ich behalte keine Melodie, ja ein Lied, das mir nahe ging, das ich dreissigmal hörte, ich erkenn es wohl wieder, aber ich wüsste auch nicht den mindesten Ton daraus anzusagen, das ist wohl die dichteste Unfähigkeit selber.²⁵⁷

So versteht es sich beinah von selbst, dass Rilke kein Instrument spielt. Seine Antwort "Nein. Nie" auf die diesbezügliche Frage seines polnischen Übersetzers Hulewics²⁵⁸ ist die knappste und emphatischste in den beiden Fragebogen-Briefen. Zwar ist das elterliche Piano seine "älteste Beziehung zur Musik"²⁵⁹, aber nur, weil es in seinen Abstaubebereich fiel und unter dem Staubtuch "so metallisch brummte". Und seine älteste Beziehung zu einer gefeierten Persönlichkeit der Musikwelt fällt in sein 17. oder 18. Jahr, als er auf der Flucht vor einem Gewitter einen Abhang hinuntersaust und dabei beinah den ihm entgegenkommenden Brahms über den Haufen rennt, hätte der ihn nicht um Armeslänge von sich abgehalten.²⁶⁰ Es scheint übrigens, dass Rilke nie einen Zugang zu Brahms' Musik gefunden hat; Benvenuta berichtet Rilkes Äusserung, dass Brahms' Gesicht ihm so fremd sei wie dessen Musik.²⁶¹

²⁵⁴ GB III, S. 265.

²⁵⁵ ThT, S. 160, 28.5.1912.

²⁵⁶ Benvenuta, vgl. S. 27.

²⁵⁷ ebd.

²⁵⁸ GB V, S. 270, 10.4.1924.

²⁵⁹ Benvenuta, S. 136.

²⁶⁰ vgl. GB III, S. 203 f., 8.2.1912.

²⁶¹ [Magda von Hattingberg], Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes (Wien, 1943), S. 134.

Rilke verspricht sich von Benvenuta eine Schulung des Gehörs; er glaubt, dass sie für ihn eine wunderbare Zukunft in den Händen halte, eine Zukunft, "die mächtig ist, Stürze, Gewitter und Klärungen, die reinsten Erschütterungen des Alls über mich zu bringen, so wie sie nur will."²⁶² Es handelt sich hier um das Mass, die Zahl, das Gesetz, die "Rückseite" der Musik, in die sie ihn einführen soll, und die er trotz der genannten Erlebnisse nicht "kennt", in denen ja mehr der hohe Grad von Einfühlungsvermögen, eine Art intuitiver Erfassung zur Geltung kam, als die "normale" Reaktion des "Eingeweihten".

Wir haben schon gesagt, dass Rilke mit dem "Geräusch" vertraut war. Im Briefwechsel mit Benvenuta (S. 23 ff.) ist es ihm eine Station auf dem Wege zur Musik. "Geräusch" bedeutet hier mehr als ein beliebiges akustisches Phänomen. Auch es hat die Macht, dort zu vermitteln, wo der Gesichtssinn an die Grenze seiner Erfahrungsmöglichkeit geraten ist. Es handelt sich an dieser Stelle um das nächtliche Erlebnis vor dem Sphinx, das später in die zehnte Elegie eingegangen ist.²⁶³

Wie viele Mal schon hatte mein Aug diese ausführliche Wange versucht: sie rundete sich dort oben so langsam hin, als wäre in jenem Raume Platz für mehr Stellen als hier unter uns. Und da, als ich sie eben wieder betrachtete, da wurde ich plötzlich, auf eine unerwartete Weise ins Vertrauen gezogen, da bekam ich sie zu wissen, da erfuhr ich sie in dem vollkommensten Gefühl ihrer Rundung . . . Hinter dem Vorsprung der Königshaube an dem Haupte des Sphinx war eine Eule aufgeflogen und hatte langsam, unbeschreiblich hörbar in der reinen Tiefe der Nacht, mit ihrem weichen Flug das Angesicht gestreift: und nun stand auf meinem, von stundenlanger Nachtstille ganz klar gewordenen Gehör der Kontur jener Wange, wie durch ein Wunder, eingezeichnet.²⁶⁴

²⁶² Benvenuta, S. 22.

²⁶³ vgl. SW I, 724 F.

²⁶⁴ Benvenuta, S. 25. Ein ähnliches Bild gebraucht Rilke später, um Picassos Bild "La mort d'Arlequin" (1905) zu beschreiben: "Es ist, als wehte das ganze Bild gleichsam an andere Sinne und schlug e erst an dieser vierfachen Stelle [d.i. die vier Farbenflicken auf dem rechten Ärmel Pierrots] ins rein Sichtbare um, etwa wie die Nachtluft lautlos durch einen Garten streicht, nur Fühlbarkeit, nur Atem, - bis irgendwo oben eine Aeolsharfe sie auffasst und nun hinüberströmt in die Welt des Gehörs." (AB II, S. 30, 28. Juli 1915) Zuerst veröffentlicht von Dieter Bassermann, Am Rande des Unsagbaren (Berlin und Buxtehude, 1948), S. 42 f.

"So war bisher", fügt Rilke erläuternd hinzu, "wenige Ausnahmen abgerechnet, meine Musik"²⁶⁵ Unter die Ausnahmen mag man unter anderem den bei Rodin gehörten gregorianischen Choral und das Musik-Fragment rechnen, das Romain Rolland ihm vorspielte. Aber will Rilke denn überhaupt mehr? Ist das Sphinx-Erlebnis nicht eine Parallele zum Pianospiele im spanischen Hotel²⁶⁶? Hier wie dort kapituliert das Auge vor dem Übermass des sich Andrängenden; beidemale schaltet sich das Ohr ein und vermittelt die Aufnahme, das "Wissen", wie Rilke es im obigen Zitat nennt. Beidemale handelt es sich um "Raum", dessen Geheimnis sich ihm auf akustischem Wege offenbart. Was will er dann von Benvenuta? Sehen wir einmal davon ab, dass sein schreibendes Gegenüber eine Frau ist, also in gewisser Masse die Personifizierung der "ersehten Geliebten".²⁶⁷ Rilke will Klarheit, wie es sich mit der für ihn immer gegenwärtigen verführerischen Seite der Musik verhält. Es geht ihm nicht etwa darum, durch Musik auf eine vollkommeneren Weise zu erfahren, was ihm das Geräusch weniger vollkommen vermittelt hatte. Musik und Geräusch leisten denselben Dienst, nur mit dem Unterschied, dass hier das Geräusch als Phänomen eindeutig-harmlos auftritt, während die Musik auch eine andere Seite hat, zweideutig ist. Es stört Rilke offensichtlich, dass ein Medium, das solche "Grenzempfindungen" zu gewähren vermag, auch Gefahr bedeuten kann. Auch hierüber soll Benvenuta ihm Klarheit verschaffen. Unmittelbar an das Sphinx-Erlebnis anschliessend schildert er, dass er sich vor "anderer" Musik als dem erwähnten "Geräusch" fast fürchtete, es sei denn, sie ging in einer Kathedrale vor sich, "geradewegs an Gott hinan, ohne sich bei mir aufzuhalten".²⁶⁸

. . . und in Aegypten liess ich mir erzählen und verstand es, dass im Alten Reich die Musik (so vermuthet man) verboten war; sie durfte nur vor dem Gotte hervorgebracht werden; nur um seinetwillen, als ob er allein das Übermass und die Verführung ihrer Süsse ertrüge, als ob sie jedem Minderen tödlich sei. Ist sie's nicht, meine Freundin? Wissen Sie denn, was sie ist? Und Sie haben

²⁶⁵ Benvenuta, S. 25.

²⁶⁶ s. S. 109 dieser Arbeit.

²⁶⁷ vgl. S. 104 f. dieser Arbeit; zu dieser Seite des Benvenuta-Erlebnisses vgl. hauptsächlich Simenauer (u.a. S. 488 ff.), der Benvenuta positiv zeichnet, und Buddeberg, op. cit., (S. 284 ff.) die sie einseitig negativ sieht.

²⁶⁸ Benvenuta, S. 25.

sich schon als Kind zu diesem vertraulich gefühlt und gingen zwischen den Löwen und Engeln dieses Elements herum, sicher, dass es Ihnen nichts thue? (ebd.)

Diese Ansicht ist uns bereits von früheren Stellen her bekannt: das Verführerische, Einschmeichelnde, Aufreizende der Musik, das sich zur tödlichen Gefahr steigern kann. Aber immerhin, hier fragt Rilke "Ist sie's nicht?", und das ist nicht eine nur theoretische Frage. Denn er fragt weiter: "Wissen Sie denn, was sie ist?", um einen Satz später die Frage daran anzuschliessen: "Oder ist Musik die Auferstehung der Toten? stirbt man an ihrem Rand und geht strahlend in ihr hervor, nicht mehr zu zerstören?" (S. 25/26) Das ist die Alternative, die er sich selbst als andere Möglichkeit zurechtgelegt hat. Vielleicht ist auch das Gefährliche an der Musik kein Negativum, vielleicht ist sie nicht einfach tödlich, sondern der durch sie herbeigeführte "Tod" ist lediglich die Vorstufe zu einer strahlenden Auferstehung. Es handelt sich hier um eine Art Weiterführung und Kombination zweier bereits im "Malte" angedeuteten Möglichkeiten: "Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohre läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit o d e r²⁶⁹ er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müsste bersten an lauter Geburt."²⁷⁰ Hier, im Brief an Benvenuta, geschieht die Verbindung der beiden Gedanken: er stirbt zwar, aber er trägt trotzdem Unendliches aus. Was soll man sich nun darunter vorstellen? Natürlich kann man "Tod" nicht im wörtlichen Sinne nehmen. Es handelt sich hier um den Versuch, die bisher als negativ-gefährliche Seite der Musik: die Selbstentfremdung, ins Positive zu verkehren, indem man ihr dieselben Wirkungen zuschreibt, die sie als Offenbarung der Gesetze des Alls besitzt; indem man festzustellen versucht, ob man durch die in der Musik herbeigeführte Selbstentfremdung der Erfahrung der "anderen Seite" der Musik teilhaftig werden kann. Das klingt komplizierter als es in Wirklichkeit ist. Im Grunde lag das Rätsels Lösung bereits in der Formulierung des Briefes über Fabre d'Olivet, wo es hiess, dass "diese einzige Verführung, die die Musik ist, . . . nur so erlaubt sein darf, dass sie zur Gesetzmässigkeit verführe, zum Gesetz selbst." Man beachte, dass

²⁶⁹ von mir gesperrt

²⁷⁰ s. Kapitel II, Anmerkung 66.

das Verbum ver-führen²⁷¹ beibehalten wird. Die Musik ist Verführung, das bleibt sie im Grunde, auch wo sie zum Gesetz führt. Nun gibt es offensichtlich für Rilke Ausnahmen, wo das Verführende der Musik, wenn es überhaupt zur Geltung kommt, nicht furchterregend ist - dazu gehört sicher das Klavierspiel im spanischen Hotel. Sich diese Erlebnisfähigkeit jedoch ein für allemal anzueignen, sich in diesen Grad von Intimität mit der Musik hineinzuleben, dazu braucht er den Beistand der Berufsmusikerin Benvenuta. Dies ist gemeint, wenn er sagt: "Ihre Musik sollte (so lass ich mich zu träumen gehen) nicht nur die Innenwelt mir neu ordnen, sondern auch mit lauter neuen äusserem Beziehungen zusammenhängen - . . ."²⁷²

Sie darum aber eindeutig zu bitten, bringt Rilke nicht zustande. Bis in die letzten Seiten des Briefwechsels hinein stehen Anruf und Abwehr nebeneinander. "Meine Freundin, kämen Sie doch" schreibt er am 4. Februar (S. 27), und am Tage darauf schickt er ihr ein Telegramm: "Nein rufen darf ich jetzt gleich nicht nach Musik jemehr ichs bedenke zwei Briefe sind unterwegs ich schreibe sicher bald den dritten." (S. 152) In diesen Zusammenhang gehört auch die m.E. einzige Stelle in Rilkes Werk, die eine direkte Gleichsetzung von Orpheus und Musik zulassen würde. Rilke wendet seine augenblickliche Pariser Situation auf das Bild eines Gartens an, der sich "in ein Vor-Werden unter harter harscher hässlicher Oberfläche"²⁷³ eingelassen hat:

. . . gar nicht, dass er Sie empfangen dürfte, Strahlende, und den Gott oder Halbgott, der mit Ihnen ist und zur Wirkung drängt -: stellen Sie sich vor, Orpheus wäre mit seiner unendlichen Leyer dem Herrn in die Schöpfung gekommen, eh noch die Berge ganz Berge waren und das Wasser ganz Wasser; - so mein ich, ich müsste auch erst meine paar Felsen zum Dastehn bringen und meinen Fluss in Gang, und meinen zehn Bäumen sollte jeder erst ansehen, dass es Bäume sind -: dann mag der begeisterte Sturm und die göttlich Stille damit ein Weiteres thun, Unbegreifliches, und sie bewegen und hinreissen. (ebd.)

Nehmen wir an, "Sturm" und "Stille" beziehen sich wirklich auf Orpheus und nicht auf "den Gott oder Halbgott", welcher wiederum eine Umschreibung für Musik sein könnte.

²⁷¹ von mir getrennt

²⁷² Benvenuta, S. 32.

²⁷³ ebd., S. 31.

Selbst dann wäre es fraglich, ob man diesen Orpheus mit dem der acht Jahre später entstandenen Sonette gleichsetzen dürfte. Als derjenige, der die aegyptische Musik in Griechenland einführt,²⁷⁴ muss sich Rilke angesichts der Tatsache, dass Benvenuta gleichsam die Musik bei ihm einführen will, doch als Vergleich aufdrängen. Das Singen und Sagen des Orpheus der Sonette ist jedoch etwas gänzlich anderes, und wir möchten bei der Feststellung bleiben, dass eine Identifizierung von Orpheus und Musik eine zu starke Vereinfachung ist.

Kehren wir noch einmal zu Rilkes Hauptanliegen zurück, sich in der Musik eine neue Erfahrungsquelle zu verschaffen. Nicht immer ist er so optimistisch wie in dem oben²⁷⁵ besprochenen Brief. Zwei Wochen später ist er von der Unmöglichkeit überzeugt, die Musik ganz in dem von ihm gemeinten Sinne zu "fassen", da sie als Kunstwerk über den Menschen hinausreicht. Allerdings ist zu bemerken, dass es sich hier nicht mehr darum handelt, ein Drittes auf akustischem Wege vermittelt zu bekommen (wie etwa in dem Sphinx-Erlebnis), sondern um das Fassen, das völlige "Begreifen" der Musik selbst, mit dessen Unmöglichkeit aber auch wieder die Einweihung in ihre "andere Seite" in Frage gestellt ist.

. . . die Musik . . . strömt herbei, wir stehn ihr im Weg, da geht sie durch uns durch. Fast ist sie wie eine höhere Luft, wir ziehen sie ein in die Lungen des Geistes und sie giebt uns ein grösseres Blut in den heimlichen Keislauf. Aber was reicht sie nicht über uns fort! Aber was drängt sie nicht neben uns hin! Aber was trägt sie nicht mitten durch uns und wir fassen es nicht! Ach wir fassen es nicht, ach wir verlieren's.²⁷⁶

Diese Auffassung vom vollendeten Kunstwerk, das nur darin mit uns zu tun hat, "dass es uns übersteht" (ebd., S. 66) liest er seltsamerweise in El Grecos "Kreuzigung" hinein, so dass die folgende Beschreibung des Gemäldes dieses gleichsam zur allegorischen Darstellung seiner Gedanken macht. Magdalena stürzt in die Knie, um das am Stamm hinfließende Blut des Gekreuzigten aufzufangen:

²⁷⁴ vgl. Fabre d'Olivet, S. 6.

²⁷⁵ s. Anmerkung 93 und 94 dieses Kapitels

²⁷⁶ Benvenuta, S. 66/67.

. . . aber sie reicht nicht aus. Und wie sie emporblickt, . . . da sieht sie es springen aus der Wunde der Brust und stürzen aus den Mälen der Hände: sie sieht nichts als sein Blut. Doch schon wirft sich ein Engel neben sie, schräglings und hilft ihr, - und zwei Engel bilden sich . . . unter den triefenden Händen oben im Nachraum und schweben dem Blut entgegen, wie es zu umarmen, hingerissen mit den blossen Händen, und fangen es auf wie Musik. . . ist nicht die Musik in Wahrheit wie dieses Blut - Magda, Du, hast Du sie nicht manchmal so mit Deinem bestürztsten Herzen aufhalten wollen und konntest es nicht? Hättest es nicht können ohne die Engel, die zu Dir niederfahren? (ebd., S. 67/68)

Die Musik übersteigt menschliches Fassungsvermögen, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Das will diese melancholische Schilderung und ihre resignierende Anwendung auf die Musik, die ihm die "Innenwelt neu ordnen" soll, sagen. Man vergleiche damit den ersten Brief an Benvenuta,²⁷⁷ wo eine bestimmte Erfahrung über die Kapazität lediglich eines Sinnes ging. Hier wird diese Kraft dem ganzen Menschen abgesprochen: er braucht die Hilfe des Engels, er selbst fängt nur einen Bruchteil des Ausgeströmten auf. Benvenuta, deren Verhältnis zur Musik sicher von nicht weniger Ehrfurcht bestimmt ist als das Rilkes, missversteht, dass die einzige Beziehung zwischen "Blut" und "Musik" in dieser Beschreibung darin besteht, dass beides mehr ist, als der Mensch "fassen" kann, halten kann, absorbieren kann. "Nein, Lieber," antwortet sie ihm (S. 132) "so ist Musik nicht, glaub mir. Musik ist immer Auferstehung Aber eine Kreuzigung? Nein! Nicht das Blut Christi, der Engel, der ihm entgegenfliegt, der Engel, der Magdalena hilft, das ist Musik, Rainer! Du weisst das noch nicht ganz. . . ."

Nach ihrem Zusammentreffen in Berlin Ende Februar 1914 hat Magda von Hattingberg sich bemüht, Rilke grosse Musik nahezubringen. Sie berichtet darüber in Ihrem Buch des Dankes. Man macht regelrechte Hörstudien; sie berichtet von Rilkes Vorliebe für Händel, Bach, Beethoven. Man reist zusammen: Paris,²⁷⁸ die Schweiz, Venedig sind Stationen. Rilke bittet die Fürstin Taxis um eine Einladung nach

²⁷⁷ s. Anmerkung 68 dieses Kapitels

²⁷⁸ Rilke bittet sogar Gide um Hilfe, ein geeignetes Zimmer für M. v. Hattingberg zu finden, nennt sie "grosse Musikerin", "liebste Freundin". Gide, S. 82, 23.2.1914.

Duino,²⁷⁹ wo man mit Musik angefüllte Tage verbringt. Er glaubt, er könne sich mit Benvenutas Hilfe an der Musik so aufrichten, wie einst an Rodins Skulptur;²⁸⁰ und am 8. Juni, seit einem Monat wieder in Paris und allein, schreibt er jenen berühmt gewordenen Brief an Lou, in dem er sich alle Schuld am Abbruch des Verhältnisses zuschreibt.²⁸¹ Magda von Hattingberg war nicht der schwesterliche Mensch, den er brauchte,²⁸² war nicht die "Matrosenbraut", die er vorher in einem Brief an sie als eine Art idealer Geliebten geschildert hatte:

Oder die Zurückbleibende müsste so eine Art Matrosenbraut sein und gar keine Vorstellung haben von den Gefahren und Schicksalen und Abenteuern, aus denen ihr Geliebter vielleicht (vielleicht!) eines Tages oder mitten in der Nacht wiederkommt, dunkel wortscheu, die Sinne bis weit hinein voll fremder Bilder, voll fremden Geschmacks, fremden Gefühls, unfähig wochenlang über alles das sich auszusagen, ja wie erfüllt von einem entfremdeten Blut.²⁸³

Es war ein spontaner Versuch gewesen, sich aus der als drückend empfundenen menschlichen Isoliertheit herauszulösen; von der musikalischen Seite einmal abgesehen. Dies schrieb er an Benvenuta: dass er nach einer "unberwindlichen Herzkraft" suche, "an der meine wirkliche Kraft zu Gott erst werden soll, denn sie muss einmal am Menschlichen aufgebunden sein, sonst bricht sie hoch oben, wo ihr dann niemand mehr helfen kann und welkt in der Luft."²⁸⁴ Um den erstaunlichen Unterschied dieser Erkenntnis zur Haltung früherer Jahre zu spüren, vergleiche man hiermit die folgende Stelle aus einem Brief an Clara Rilke vom 17. Dezember 1906: ". . . da empfang ich aus unbeschreiblich wissenden Händen das Recht zu jener Hingabe, die, unten [d.h. in bürgerlicher Existenz] eine Vernichtung für mich geworden

²⁷⁹ Er schlägt sogar der Fürstin vor, das Triestiner Quartett einzuladen: "man könnte wunderbare Quintette hören, wenn Fr. v. H. mit ihnen spielte." (ThT, S. 373). Vgl. dazu Benvenutas Buch des Dankes S. 190 ff.

²⁸⁰ vgl. ThT, S. 369; 12.3.1914.

²⁸¹ Lou S. 332 ff.

²⁸² vgl. ebd. S. 251 ff; 10.1.1912.

²⁸³ Benvenuta, S. 95.

²⁸⁴ Benvenuta, S. 101.

wäre, während sie oben, unter den grossen Kräften, meine Schönheit wurde, mein Wachstum, das, worauf ich mich grenzenlos verlassen darf."²⁸⁵

In den folgen Monaten steigert sich die Entfremdung zwischen Rilke und Magda von Hattingberg noch dadurch, daß diese mit dem "Cornet" über Land zieht. Kasimir von Paszthory hatte die Musik dazu geschrieben,²⁸⁶ und zu ihrer Begleitung las ein Sprecher die Dichtung. Frau von Hattingberg hatte Rilke die Musik selbst vorgespielt; obwohl ihm manches zu sentimental gefasst schien,²⁸⁷ äusserte er sich positiv und gestand ihr eine Versuchsaufführung zu.²⁸⁸ Seine Kritik richtete sich nicht gegen die Musik, sondern "gegen das Nebeneinander von Musik und Wort, das die melodramatische Form (die für mich keine Kunst-Form ist) an sich hat."²⁸⁹ Rilke nennt dies Rezitieren zu Musikbegleitung "ein Nebeneinanderherlaufen der einen neben der anderen Kunst, als käms darauf an, welche gewönne."²⁹⁰ Zwar hat er vorläufig nicht das Herz, zu den Aufführungen nein zu sagen, doch "die allzu dringende Gethulichkeit der Frau von Hattingberg" ist ihm "nicht ganz lieb".²⁹¹ Zudem scheint es ihm, der Gang des "Cornet" sei "doch eigentlich Musik genug".²⁹² Magda von Hattingberg gibt sich mit einer Aufführung nicht zufrieden. Rilke, unmutig darüber, dass der "Cornet" nach fünfzehn Jahren und auf solche Weise unter die Leute gerät, erhebt "ausdrücklichen ja heftigen" Einspruch,²⁹³ und als das nichts zu helfen scheint, fragt er beim Insel-Verlag an, ob dieser den "Unfug" zugegeben habe und bittet darum, ihn nach Möglichkeit abzustellen: "Wenn der musikalische Cornet ohne weiteres, was Gott

²⁸⁵ GB II, S. 220.

²⁸⁶ vgl. GB IV, S. 32.

²⁸⁷ vgl. ThT, S. 402.

²⁸⁸ vgl. KK, S. 177.

²⁸⁹ GB IV, S. 32.

²⁹⁰ GB IV, S. 40.

²⁹¹ ThT, S. 401.

²⁹² ebd. S. 403.

²⁹³ KK, S. 136; 1.10.1915.

verhüte, frei ist, so werden wir den netten 'Zirkus Rilke' diesen Winter von Kottbus bis Kötzschenbroda seine Kasse füllen sehen; voilà une admirable perspective!"²⁹⁴ Katharina Kippenberg, die während des Krieges in Abwesenheit ihres Mannes den Verlag leitet, sieht sich ausserstande, etwas zu tun: "Nur Sie, Sie allein können erlauben und verbieten."²⁹⁵ Zu eigenen drastischen Maßnahmen hat Rilke jedoch nicht das Herz, und er gibt resigniert nach, als Paszthory ein Jahr später darum bittet, zusammen mit seiner Musik auch den Text veröffentlichen zu dürfen; er antwortet Katharina Kippenberg, die ihm die Bitte des Komponisten übermittelte: ". . . in den Cornet sind die Motten gekommen, die Mal-Motten, die Musik-Motten: man muss das liebe alte Pelzwerk aufgeben."²⁹⁶ Später gestattete er Klenau, der ihm "persönlich sympathisch" war, ebenfalls die Vertonung des "Cornet" ohne zu ahnen, dass Paszthory eine Art Monopol besass.²⁹⁷ Rilke ist also nicht grundsätzlich gegen Vertonungen. Seine Gedichte "Strophen zu einer Fest-Musik" und "O Lacrimosa" sind ausdrücklich auf Musik hin entstanden, die Gruppe "O Lacrimosa" für die Musik Ernst Kreneks.²⁹⁸

Übrigens war der "Cornet" nicht der erste Fall von Vertonung; bereits 1912 beklagt Rilke sich in einem recht ungehaltenen Brief an seinen Verleger, dass ihm alle Vierteljahre jemand seine (Rilkes) Verse vertont ins Haus schicke: "Darf eigentlich jeder Komponist alles Gedicht, was ihm gerade passt, nehmen und in seinen Musikkonserven einlegen?"²⁹⁹ In diesem Falle hatte Victor Junk das "Lied" aus dem "Malte" verändert, mit Musik versehen und veröffentlicht.

Es ist bei Rilkes Mangel an praktischer musikalischer Erfahrung und Kenntnis nicht verwunderlich, daß er einfache Musik am meisten liebt. Die meisten seiner Schilderungen gehörter Musik beziehen sich auf solche, in denen eine klare

²⁹⁴ ebd.

²⁹⁵ KK, S. 143.

²⁹⁶ KK, S. 177; 13.10.1916; vgl. weiter KK, S. 161ff., S. 213; Br. Verl. S. 290, 331, 332, 435, 511 f.

²⁹⁷ vgl. Br. Verl. S. 434 f.

²⁹⁸ vgl. GB V, S. 356.

²⁹⁹ Br. Verl. S. 163 ff.

Melodieführung vorherrscht (man fühlt sich an Rilkes Begriff "Kontur" erinnert). Das wird besonders unterstrichen durch seine Vorliebe für alte Musik, gregorianischen Choral z.B., diejenige Art von Musik, die er "einreihig" nennt, "von keiner Übertreibung wissend".³⁰⁰ So schreibt er am 8. Dezember 1905 an Clara Rilke von einem kleinen Konzert, bei dem er zusammen mit Rodin anwesend war: "Musik: ein Quartett, von dem ich nicht viel begriff, - eine Sängerin, nach der Herman Bang hätte auftreten dürfen, aber dann vier kleine Trios, voll Modelé, Klavier mit zwei Geigen, wunderschön mit allen Profilen wie Antiken."³⁰¹ Zur Zeit seines Aufenthalts in Paris mit Benvenuta schreibt er an die Fürstin Taxis: "Gestern spielte sie mir einen wunderbaren ganz einfachen Händel, das ist dann jedesmal eine 'Insel in der Luft'."³⁰² Diese Vorliebe für kurze, knappe, einreihige Musik fand Rilke bestätigt in Marcel Prousts Roman Du Côté de chez Swann (Paris, 1913). Er schickt Benvenuta sein eigenes Exemplar, warnt sie aber vor dem zweiten Teil, den er "beinah langweilig" findet³⁰³ mit Ausnahme der "Stellen gegen den Schluss über die Phrase in der Sonate und die erst da und dort, in unverbundenen Zwischenräumen, auf den zahllosen Tasten des Alls angeschlagene Musik."³⁰⁴ Es handelt sich um ein kurzes Motiv aus nur fünf Noten, von denen zwei sich ständig wiederholen.³⁰⁵ Beim zweiten Auftreten der Phrase in der Sonate, die in Swann zuerst nur eine weiter nicht bestimmte Sensation hervorgerufen hatte, ist er in der Lage, die Phrase zu "begreifen":

Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, que est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et que permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. (I, 283.)

³⁰⁰ ThT, S. 290.

³⁰¹ GB II. S/ 109.

³⁰² ThT, S. 373.

³⁰³ Benvenuta, S. 83.

³⁰⁴ ebd.; vgl. ebenfalls ThT, S. 349, 21.1.1914; S. 794, 7.3.1924; Lou, S. 323, 9.2.1914.

³⁰⁵ Marcel Proust, A la Recherche du Temps Perdu (Paris, 1919), II, 177.

Auch Rilkes eigene Situation, ein Lied zwar wiederzuerkennen, aber nicht singen zu können, ist die Swanns: als ihm die Phrase ein Jahr vor dem obigen Erlebnis zum erstenmal auffällt.

. . . mais tout en se rappelant le plaisir spécial et intraduisible que avait fait la phrase, en voyant devant ses yeux les formes qu'elle dessinait, el était pourtant incapable de la leur chanter. (I, 285.)

In einem der Briefe an Benvenuta spricht Rilke von der Gefahr der Musik: der Möglichkeit "dass ein Mensch unterging, weil er irgendwo im Vorübergehen einen Geigenton hörte, der sein ganzes Wollen ablenkte ins dichtere Schicksal hinein".³⁰⁶ Ohne allzuviel Nachdruck auf "Parallelen" legen zu wollen: die kleine Phrase ist gleichsam die "National-Hymne" der Liebe zwischen Swann und Odette (I, 294.), sie ist "un gage, un souvenir de son amour qui . . . les unissait". (I, 295). Diese Liebe aber ist gerade in dem zweiten Teil beschrieben, den Rilke als Nur-Roman abtut, "einer von denen, wie die Franzosen es nicht lassen können, sie, einmal von rechts, einmal von links, hervorzubringen". Diese Musik und was er "faire catleya" (II, 28.) nennt, bestimmen auf lange Zeit Swanns Leben.

In noch einem anderen Punkte musste Rilke sich angesprochen fühlen. Für Swann sind musikalische Motive "de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence". (II, 177.) Der Künstler ist derjenige, der zu dieser göttlichen Welt Zugang hat und den Schleier beiseitezieht, für einen Augenblick diese Idee sichtbar macht. Er ist nur der Vermittler, nicht der Schöpfer:

Et une preuve que Swann ne se trompait pas quand il croyait à l'existence réelle de cette phrase, c'est que tout amateur un peu fin se fût tout de suite, aperçu de l'imposture, si Vinteuil ayant eu moins de puissance pour en voir et en rendre les formes, avait cherché à dissimuler, en ajoutant ça et là des traits de son cru, les lacunes de la vision ou les défaillances de sa main. (II, 179)

³⁰⁶ Benvenuta, S. 26.

Hier klingen nicht nur Züge von Rilkes eigener Berufsauffassung an, sondern ebenfalls seine bei Fabre d'Olivet bestärkt gefundene Ansicht von der "Rückseite der Musik". Natürlich hat dies wenig mit der "seeligen Zahl" zu tun. Aber eine Verwandtschaft besteht insofern, als auch hier die Musik als die Offenbarung eines bereits Bestehenden, einer auf andere Weise nicht zu erfassenden "Idee" ist. Auch hier liegt die Rückseite der Musik im Dunklen und Undurchdringbaren, während durch sie, d.h. in Form von Musik, für einen Augenblick der Schleier weggezogen ist.

Das Geschenk von Prousts Roman an Benvenuta war eine Art Gegengabe für ihre Übersendung von Ferruccio Busonis Entwurf einer Neuen Aesthetik der Tonkunst, den Rilke mit völliger Zustimmung liest. Kurz darauf schlägt er seinem Verleger Anton Kippenberg vor, das Bändchen in die Reihe der Insel-Bücherei aufzunehmen: ". . . nur in Beethovens Briefen noch, scheint mir, gibt es soches Bewusstsein um Musik."³⁰⁷ Die Insel brachte das Buch 1916 heraus, und Busoni versah es mit einer Widmung an Rilke: "Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten". Rilke sieht Busoni in Berlin, ist mit Magda von Hattingberg bei ihm eingeladen, hört seine Konzerte hier und in Paris.³⁰⁸ Die Bekanntschaft dauert an, noch 1919 schreibt Rilke von einer Begegnung mit dem Musiker in der Schweiz.³⁰⁹ Busonis Buch ist keine umfassende Musik-Theorie und erhebt diesen Anspruch auch gar nicht. Es ist vielmehr eine lose Aneinanderreihung von Gedanken zum Thema Musik, gesprochen eben mit der Autorität des berühmten Pianisten und Komponisten. Es ist leicht einzusehen, dass Rilke sich von diesen Gedankensplittern angesprochen fühlte, sie bringen nicht Weniges, was er selbst über Musik denkt. Für Busoni besteht die wunderbarste Eigenschaft der Musik darin, dass sie "schwebt", sie ist "tönende Luft", "fast die Natur selbst", "frei". (S. 11.)

³⁰⁷ Br. Verl., S. 263 f., 3.3.1914; mir lag nur die Insel-Ausgabe vor. Beim Vergleich dieser mit einer englischen Übersetzung (Ferruccio Busoni, Sketch of a New Esthetic of Music, trans. Dr. Th. Baker (New York, 1911).) der ursprünglichen Ausgabe von 1907, die Rilke las, ergaben sich keine Veränderungen des Textes, lediglich Umstellungen von Abschnitten und Zusätze.

³⁰⁸ vgl. Benvenutas Rilke und Benvenuta, S. 68 ff., S. 121 ff; Lou S. 332, 9.3.1914.

³⁰⁹ Br. Reisegef., S. 63, 17. Juli 1919.

Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung. Sie wird der vollständigste aller Naturwiderscheine werden durch die Ungebundenheit ihrer Unmaterialität. . . .

Sie gibt ein Temperament wieder, ohne es zu beschreiben . . . somit sprechen wir die Ablehnung der Programmusik aus. . . . (S. 12.)

Man vergleiche damit vor allem Rilkes Unmut über die 'Cornet'-Aufführungen.

Die Musik von Bach und Beethoven nennt Busoni "Ur-Musik". (S. 15.) Wie Proust glaubt er an die "Existenz" von Musik, dass sie schon vor der Klangwerdung da ist: "die Millionen Weisen, die einst ertönen werden, sie sind seit Anfang vorhanden, bereit, schweben im Äther und mit ihnen andere Millionen, die niemals gehört werden". (S. 31.) "Musik ist . . . ein Teil des schwingenden Weltalls" (S. 18.), sie ist "tönende Luft und über die Luft hinausreichend". (S. 42.) Dies alles trifft sich - manchmal nah, manchmal entfernt - mit Rilkes eigenen Gedanken. Darüber hinaus sind diese Aufzeichnungen in einer Art hymnischer Prosa geschrieben, eher ein Loblied auf die Musik als Theorie, die allerdings auch da ist.³¹⁰ Busoni macht einen Unterschied zwischen Tonkunst und Musik. Tonkunst ist die nach Regeln und Gesetzen komponierte Musik. "Musik" aber sind die klanggewordenen tausendfachen Möglichkeiten. Das bringt ihn zu dem Schluss, daß es eigentlich erst im Jenseits, im "Nirwana" Musik gibt, "vielleicht, dass wir erst selbst die Erde verlassen müssen, um sie zu vernehmen." (S. 44.) Es ist kaum anzunehmen, dass Rilke aus dieser Lektüre grundsätzlich neue Erkenntnisse gewonnen hat. Aber sicher sind seine eigenen Ansichten bestärkt worden, da er sie hier durch den Berufsmusiker bestätigt fand. Darüberhinaus aber mag es ihn angezogen haben, daß das Buch sich nicht als wissenschaftliche Abhandlung gab, sondern dass Busoni sich eher begeistert als gelehrt über sein Fach äusserte.

³¹⁰ vgl. hierzu Stuckenschmidts Nachwort, S. 52 ff.

IV. Zwei späte Gedichte

Auf diese Jahre recht vielfältiger musikalischer Zeugnisse und Erfahrungen folgen die für Rilke verhältnismässig unfruchtbaren und in beinahe ständiger Depression verbrachten Jahre des Krieges. Während dieser Zeit entstehen zwei Gedichte, die entfernt mit Musik zu tun haben. Es handelt sich um die "Strophen zu einer Fest-Musik"³¹¹, entstanden am 10. März 1915, ein Gedicht um das Rilke anlässlich einer Hochzeit (die allerdings nicht zustande kam), gebeten wurde³¹² und um die "Ode an Bellman"³¹³, geschrieben am 8. September 1915. Rilke liebte die Lieder des schwedischen Komponisten und Dichters Carl Michael Bellman (1740-1795), mit denen Inga Junghanns ihn in München bekannt gemacht hatte.³¹⁴ Es sind erstaunlich lebensbejahende, im Sinne des "carpe diem" gehaltene Zeilen:

Zwar ist uns nur Vergehn,
doch im Vergehn ist Abschied uns geboten.
Abschiede feiern . . .³¹⁵

Rilke las dies Gedicht im Kreise junger Fronturlauber vor, die es begeistert aufnahmen.³¹⁶ Während der Dienstzeit im Wiener Kriegsarchiv hört Rilke zum erstenmal Musik von Arnold Schönberg;³¹⁷ wir besitzen keine Aufzeichnungen Rilkes darüber. Schon vorher, während der Zeit in der Münchener Finkenstraße, der Wohnung Lulu Albert-Lazards, hatte Rilke viel Umgang mit dem musikalisch interessierten und begabten Ehepaar Paul Klee.³¹⁸ Doch erst im Jahre 1918 entsteht

³¹¹ SW II, S. 98.

³¹² vgl. dazu Rilkes Brief an Marie Taxis (ThT, S. 411.) und die Antwort der Fürstin (ebd., S. 416.)

³¹³ SW II, S. 100 f.

³¹⁴ vgl. Betz, Rilke in Frankreich, S. 262.

³¹⁵ SW II, S. 101.

³¹⁶ vgl. Buddeberg, op. cit., S. 334.

³¹⁷ vgl. Salis, Rilkes Schweizer Jahre, S. 22.

³¹⁸ vgl. Buddeberg, op. cit., S. 321.

wieder ein Gedicht, das direkt mit Musik zu tun hat. Am 11. und 12. Januar schreibt Rilke das Gedicht "An die Musik"³¹⁹, das er anlässlich eines Hauskonzertes in das Gästebuch der Frau Hanna Wolff (München) einträgt.³²⁰

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

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

Von Rodins Plastik schrieb Rilke zu Anfang seines Rodin-Buches (1903), dass sie "eingeschaltet werden [musste] in die stille Dauer des Raumes und in seine grossen Gesetze".³²¹ Und am Ende des Vortrages über den Bildhauer (1907) heisst es: "Ihm blieb nur die Wahl, sie [seine Bildwerke] 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 hingehoben und hat sie in die Natur gestellt."³²² Der "Standort", der dort der Plastik Rodins zugewiesen wird, ist derselbe, den im obigen Gedicht die Musik einnimmt. Darin stimmen alle Kunstwerke überein, dass sie in der "Natur" stehen, im "Raum", wie Rilke im Unterschied zu seiner frühen Zeit jetzt sagen

³¹⁹ SW II, S. 111.

³²⁰ vgl. die Anmerkungen Zinns, SW II, S. 758.

³²¹ GW IV, S. 309.

³²² GW IV, S. 418.

würde. Indem der Künstler das Kunstwerk schafft, geht es über ihn hinaus; es steht im freien Raum, im Gegensatz zum Menschen, der in der Diesseitigkeit befangen bleibt. In einem bereits angeführten Brief an Benvenuta sagt Rilke zusammenfassend vom vollendeten Kunstwerk: es "hat nur darin mit uns zu thun, dass es uns übersteht."³²³ Kunstwerke befinden sich in einem innigeren Zusammenhange mit dem grenzenlosen Raum als der Mensch. Deshalb stehen sie auch zueinander in engerer Beziehung, wenn man so sagen darf, als zum Menschen. Im Falle unseres Gedichtes handelt es sich um das Verhältnis von Statue und Musik. Dies also will "Musik: Atem der Statuen" bedeuten: dass zwischen diesen beiden Kunstdingen ein innigeres Verhältnis besteht als zwischen Musik und Mensch. Da das Standbild in demselben "Raum" steht, in dem auch Musik schwebt, kann dies engste Verhältnis, dies völlige gegenseitige Durchdringen zweier auf gleicher, sozusagen höherer Ebene als der Mensch stehenden Kunstwerke stattfinden, während es im Brief an Benvenuta heisst, dass die Musik nicht zum Menschen spricht,³²⁴ ihn eigentlich nicht "angeht". Man vergleiche damit das letzte der 1921 entstandenen Gedichte "Aus dem Nachlass des Grafen C.W.". Nach der Klage, wie wenig wir eigentlich über das uns Umgebende aussagen können, heisst es selbst von der Musik, dass sie keine innigere Verbindung zwischen uns und dem Raum, zwischen uns und den Dingen herstellt:

Musik, Musik, gesteh, ob du vermagst
ihn zu vollziehn den unerhörten Hymen?
Ach, du auch weisst am Ende nur zu rühmen,
gekrönte Luft, was du uns schön versagst.³²⁵

Zwischen den Kunstwerken besteht hingegen diese innige Verbindung, Musik und Statue stehen hier in demselben Verhältnis, das im späteren Sonett "Atmen, du unsichtbares Gedicht"³²⁶ auch zwischen dem Dichter und dem Weltraum besteht.

³²³ s. S. 118 dieser Arbeit

³²⁴ s. ebd.

³²⁵ SW II, S. 129.

³²⁶ SW I, S. 751.

"Vielleicht: Stille der Bilder". "Die Wasser gehen und in ihnen schwanken und zittern die Bilder der Dinge", schreibt Rilke in anderem Zusammenhange.³²⁷ Musik aber ist das ruhige Element, sie "steht". Im "Malte" heisst es, als der erste Versuch des Herzstichs, um den der Jägermeister vor seinem Tode gebeten hatte, fehlschlägt: "Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde. Aber dann stürzte die Zeit nach mit einem kleinen, gleitenden Geräusch . . ." ³²⁸ Die Stille in dieser Zeile unseres Gedichts darf nicht verwechselt werden mit der Stille, deren "andere Seite" die Musik ist ("Insel der Sirenen"). Hier ist sie Ruhe, Bewegungslosigkeit, dadurch bedingt, daß die Zeit fortfällt. Da Musik nun im Raum schwebt, in dem alles "gleichzeitig" ist, oder, wie Rilke diesen Ausdruck bei sich selbst verbessert, durch den Fortfall der Zeit einfach "ist", ³²⁹ hat sie mit den Bildern, die eine einmal an einem bestimmten Punkte festgehaltene Bewegung unabänderlich so zeigen und den Eindruck erwecken, als sei an diesem Punkte die Zeit zum Stillstand gekommen, dieses gemeinsam: Stille, Bewegungslosigkeit. So könnte man ihren Zustand mit der Stille der Bilder vergleichen. Nicht allerdings, als sei sie im wörtlichen Sinne bewegungslos wie etwa eine auf einem Gemälde dargestellte Gruppe; sie ist ja Schwingung im Raum, aber eben dadurch, dass sie einmal einen bestimmten, begrenzten Raum (einen Konzertsaal etwa) ausfüllt, jener "grössere Raum", in dem sie schwebt, jedoch der Dimension der Zeit entbehrt (Ewigkeit und Zeitlosigkeit also in eins fallen), fallen auch unbegrenzte Bewegung im unbegrenzten Raum und Bewegungslosigkeit in eins, steht Musik still, ist ihr dieselbe "Stille" eigen, die das auf einem Gemälde Dargestellte aufweist.

Die Musik ist die "Sprache wo Sprachen enden". Das führt zunächst die Interpretation der beiden ersten Bestimmungen noch um einen Schritt weiter. Neben dem oben Angeführten muss es jetzt heissen: die Musik sagt selbst da noch aus, wo Statuen stumm und Bilder still sind. Im bereits wiederholt erwähnten Brief an Benvenuto schreibt Rilke:

³²⁷ "Worpswede", S. 1.

³²⁸ GW V, S. 187.

³²⁹ vgl. GB V, S. 373.

Erhebliche Schwierigkeiten bereitet zunächst die Zeile: "Du Zeit, die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen". Eine Reihe von Interpretationen ist für diese Stelle vorgeschlagen worden. Bassermann schreibt:

Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass Musik, als gegliedertes Tongebilde, sich nur je im Ablauf wirklich vergehender Zeit verwirklichen kann, dass sie aber, als während des jeweiligen musikalischen Ablaufs in rhythmischer Gliederung und melodischer Stufung vergehende Zeit, virtuell daseiend jederzeit aufrufbar ist, - senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.³³⁴

Dies scheint eher auf Settembrinis Wort: "Die Musik weckt die Zeit, sie weckt uns zum feinsten Genusse der Zeit. . . ." ³³⁵ anwendbar als auf Rilkes Bild von der Musik als stehender Zeit. Cassirer-Solmitz schreibt zu dieser Stelle: "Die Zeit ist als Musik vorübergehend und bleibend, ein Dauerndes über dem Vergänglichen."³³⁶ Bollnow bringt diese Zeile in Zusammenhang mit einer von ihm herausgearbeiteten Teilbedeutung von Rilkes Begriff der "vollzähligen Zeit",³³⁷ nämlich dem "glücklich erfüllten Augenblick" und schreibt: "Auch hier handelt es sich um eine der Vergänglichkeit enthobene Form der vollendeten Zeitlichkeit."³³⁸ Zinn weist in seiner kurzen Besprechung von Rilkes Zeitbegriff³³⁹ auf ein kleines Gedicht vom Dezember 1925 hin, das ein ähnliches Bild verwendet:

Die Jahre gehn ... Und doch ist's wie im Zug:
Wir gehn vor allem und die Jahre bleiben
wie Landschaft hinter dieser Reise Scheiben,
die Sonne klärte oder Frost beschlug.³⁴⁰

³³⁴ Der späte Rilke, S. 315.

³³⁵ Der Zauberberg. S. 105.

³³⁶ Eva Solmitz-Cassirer, Rainer Maria Rilke (Heidelberg 1957), Kap. IV, S. 7.

³³⁷ SW II, S. 42.

³³⁸ op. cit., S. 335.

³³⁹ Dr. Ernst Zinn, "Rainer Maria Rilke und die Antike. Eine Vortragsfolge", in Antike und Abendland, Bd. III (Hamburg, 1948), S. 223.

³⁴⁰ SE II, S. 266.

Zur Ergänzung mag auf das dritte der "Portal"-Sonette hingewiesen sein, wo es heisst:

So ragen sie, die Herzen angehalten
 (sie stehn auf Ewigkeit und gingen nie);
 nur selten tritt aus dem Gefäll der Falten
 eine Gebärde, aufrecht, steil wie sie,

und bleibt nach einem halben Schritte stehn
 wo die Jahrhunderte sie überholen.³⁴¹

Die überholenden Jahrhunderte oder der Reisende im Zug: das ist unser konventioneller Zeitbegriff. Die Ewigkeit, auf der die Herzen angehalten stehen, als sei sie eine Stelle auf dem Zifferblatt, die "bleibenden" Jahre, ist die "eigentliche" Zeit, nämlich die Ewigkeit oder Zeitlosigkeit des grenzenlosen Raumes. In diesem Raum schwebt, wie wir gesehen haben, die Musik. Dieser Raum umfasst auch unseren Bereich, das "Diesseits", aus dem wir aus eigenen Kräften nicht herauskönnen. Die Musik aber, da sie in beiden Bereichen beheimatet ist, stellt gleichsam für uns die Verbindung zwischen diesen beiden Bereichen her. In diesem Raum angesiedelt, hat sie an dessen Ewigkeit teil, ist sie selbst, im Gegensatz zum sterblichen Menschen, ewig. Wie sie hier, im begrenzten Raum, eine begrenzte Zeit ausfüllt, füllt sie dort eine ewige Zeit. Ewigkeit aber ist gleichbedeutend mit stehender Zeit; die Musik ist "stehende Zeit". Unter dieser stehenden Zeit, in dieser über uns hinweg existierenden Ewigkeit, lebt der Mensch noch auf eine Zukunft zu: den Tod. Der Tod ist die "Richtung vergehender Herzen". Auf dieser Horizontale ("Richtung") steht die Vertikale ("Zeit") der Ewigkeit, die sich uns in der Musik offenbart, wie etwa die Richtung eines fahrenden Zuges sich horizontal verhält zur Vertikale einer Brücke, unter der er durchfährt. Man braucht sich nur unendlich viele Brücken aneinandergereiht zu denken und man versteht Rilkes Bild (das allerdings vom "Zeitpunkt des Todes" ab nicht mehr gilt).

³⁴¹ SW I, S. 500. Vgl. auch die Gedichte "Aus einer Sturmnacht" (SW I, S. 460) und "Der Engel" (SW I, S. 508), ebenfalls die Strophe:

O erster Ruf wagrecht ins Jahr hinein -,
 die Vogel-Stimmen stehn.
 Du aber treibst schon in die Zeit dein Schrein,
 o Kukul, ins Vergehn – (SW II, S. 126)

Musik ist Ausdruck von "Gefühl", und das ist - müssig zu erwähnen - sicher nicht im Sinne von Sentimentalität zu verstehen. Die Frage "Gefühl zu wem?" bleibt unbeantwortet, sie ist nicht zu beantworten, da das Kunstwerk selbständig, "zwecklos" ist. Die nächste Frage beantwortet das Gedicht selbst: Musik ist Verwandlung der Gefühle in "hörbare Landschaft". Damian sagt mit Recht: "Landschaft ist ihm [Rilke] schliesslich alles, was in mystisch-magischer Verbindung untereinander und losgelöst vom Menschlichen besteht. . . ." ³⁴² Hier ist nur die Musik gemeint. Die Landschaft, die Natur "weiss nichts von uns", schreibt Rilke an anderer Stelle, sie handelt "über unser Leben hinweg, mit jener erhabenen Hoheit und Gleichgültigkeit, von der alle ihre Gebärden erfüllt sind." ³⁴³ Das tut die Musik als hörbare Landschaft (ein Gegenstück zur sichtbaren), als selbständiges und uns nicht mehr angehendes Kunstwerk. Deshalb ist sie eine "Fremde", obwohl der Mensch sie geschaffen hat; sie ist sein "entwachsener Herzraum", sein in Musik umgesetztes Gefühl. Das Verbum "schaffen" ist ein bereits ein zu starker Ausdruck für den Entstehungsprozess des Kunstwerks. Das echte Kunstwerk drängt vielmehr aus dem Künstler heraus, es gebraucht den Menschen als Werkzeug zur Gestaltwerdung und ist ihm im Moment dieser Gestaltwerdung "fremd" geworden. So heisst es in dem Gedicht "Musik" aus dem Jahre 1924:

Sie, gewiss, die weht, sie weiss es nicht,
wo uns die Verwandlung unterbricht. ³⁴⁴

Trotzdem ist dieser Abschied nicht zerstörend, sondern "heilig". Hiervon sprechen auch zwei französische Gedichte. Im ersten, aus den "Vergers", heisst es:

La rencontre extrême de l'art
n'est-ce point l'adieu le plus doux?
Et la musique: ce dernier regard
que nous jetons nous-même vers nous! ³⁴⁵

³⁴² op. cit., S. 153.

³⁴³ "Worpwede", S. 5.

³⁴⁴ SW II, S. 262.

³⁴⁵ ebd., S. 537.

Und im Zyklus "Le sublime est un départ" steht die Strophe:

Toute musique est un départ
non vers nous, vers l'espace ...
pour bien obtenir sa grâce
il faut consentir à l'écart.³⁴⁶

Auch wenn das Kunstwerk den Menschen übersteigt, mehr ist als er: die einmal stattgehabte Verbindung kann nicht mehr geleugnet werden. Als erwachsener Herzraum umsteht jetzt die Musik den Menschen gleichsam als sein eigenes "Inneres". Der Raum, den die Musik einnimmt, ist jetzt "geübteste Ferne", ein genau gekannter Raum, ja ein Raum, dem der Mensch durch das Schaffen von Musik selbst um sich angelegt hat. Wie in der gegenstandslosen Liebe schafft sich der Künstler in der "zwecklosen" Musik "Raum um sein Gefühl".³⁴⁷ Rilkes Musik ist raumschaffend; auch Kassner betont dies.³⁴⁸ In dieser Eigenschaft übertrifft sie in der bereits erwähnten siebten Elegie sogar noch die Architektur.³⁴⁹ Und im oben erwähnten Gedicht "Musik" lautet eine andere Strophe:

Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging
weit hinüber über jedes Ding.³⁵⁰

Dies verwandelte Innere nun umsteht den Menschen als "andere Seite der Luft".³⁵¹ Wir erinnern an das Gedicht "Insel der Sirenen". Dort war Musik die "andere Seite" der Stille, die "an die Ohren weht".³⁵² Wenn es dort anging, dass im Wort Stille

³⁴⁶ ebd., S. 707.

³⁴⁷ Vgl. das "Requiem für Graf Wolf von Kalckreuth", SW I, S. 662.

³⁴⁸ Rudolf Kassner, Buch der Erinnerung (Erlenbach-Zürich, 1954), S. 260.

³⁴⁹ s. Anmerkung 23 dieses Kapitels; vgl. auch SW I, S. 386, S. 455.

³⁵⁰ s. Anmerkung 34 dieses Kapitels.

³⁵¹ Zu gleichen oder ähnlichen Wendungen vgl. AW II, S. 225; GB IV, S. 75; GB V, S. 135, S. 231, S. 371; AB II, S. 381; Br. Verl., S. 315; ThT, S. 533; SW III, S. 676.

³⁵² s. S. 60 dieser Arbeit.

die Luft mitgemeint war, dann könnte man schliessen, dass im Wort "Luft" dieses Gedichtes Stille mitgemeint ist, dass also zunächst die Musik als "andere Seite der Luft" nichts weiter bedeutet als Gegenteil von Stille. Doch wäre das gleichsam nur die vordergründigste der Möglichkeiten. In einem Brief an Lou stellt Rilke "Luft" und "Weltraum" zueinander in Kontrast (vgl. Lou, S. 252, 10.1.1912). Wendet man diese Stelle auf unser Gedicht an, so würde sich der bereits erwähnte Sachverhalt ergeben, dass Musik in einem uns übersteigenden Raum zu Hause ist. In beiden Fällen bedeutete "andere Seite" etwa "das Gegenteil", was sich auch an Hand anderer Stellen belegen liesse. Nehmen wir nun die im Zusammenhang mit dem Brief über Fabre d'Olivet erarbeiteten Ergebnisse hinzu, so ergibt sich als "andere Seite der Luft" das All. Dort war die Musik "ein bisschen aufgerührte Luft", deren andere Seite das "Untrübbar" bildete. Zusammen ergeben diese Stellen die Definition der Musik als tönende Luft und als Offenbarung des Alls. Als tönende Luft manifestiert sie sich im irdischen Bereich, als selbständiges Kunstwerk und als Offenbarung kosmischer Gesetze reicht sie darüber hinaus. Sie ist frei, an keine Grenzen gebunden, im Offenen. Dieser Raum ist "rein", durch keinen Gegensatz von Diesseits und Jenseits, Zeit und Ewigkeit mehr getrübt. Er ist "riesig", weder nach "Aussen" hin begrenzt noch im "Inneren" durch Grenzen aufgeteilt. Er ist "nicht mehr bewohnbar", obwohl er doch eine vom Menschen geschaffene Landschaft, "hörbare Landschaft" ist. Die Musik, als das den Künstler übersteigende Kunstwerk, ist in einem Raum, in den er nicht mehr hineinreicht. Dieser Gedanke geht auch in eines der "Sonette an Orpheus" ein:

Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.³⁵³

An einer späteren Stelle, im Briefwechsel mit Erika Mitterer, werden Musik und Luft noch einmal zueinander in Beziehung gesetzt:

Zeig dich mir leis,
so wie Musik, die man wiedererkennt,
durch die Luft, die sie bringt, von ihr getrennt...

³⁵³ SW I, S. 757; vgl dazu den "Brief des jungen Arbeiters", AW II, S. 313.

Bist du's? Oh sei's!³⁵⁴

Aus dem Zusammenhang mit den anderen Gedichten Rilkes an seine junge und schwärmerische Korrespondentin wird deutlich, dass es sich bei diesem Bild um eine überaus zarte Abwehr handelt. Es geht hier darum, den Kontakt auf den Briefwechsel zu beschränken, die Zuneigung ("Musik, die man wiedererkennt") nicht anders als brieflich (die trennende Luft) auszudrücken. Darüber hinaus mag die Ansicht mitklingen, dass eine "reine" Erfahrung von Musik, d.h. die Aufnahme der Musik als solcher unmöglich ist, nicht nur weil sie letztlich über uns hinausreicht, sondern weil sich zwischen sie und unser Aufnehmen die Luft schiebt, ohne welche Musik nicht hörbar wäre.

"Musik", entstanden am 18.12.1925, ist das letzte Gedicht, das Rilke diesem Gegenstande widmet. Er schrieb es als Widmungsgedicht zu den "Duineser Elegien" für den Cellisten Lorenz Lehr.³⁵⁵

Die, welche schläft....Um bei dem reinen Wecken
so wach zu sein, dass wir zu Schläfern werden
von ihrem Wachsein überholt....Oh Schrecken!

Zuerst Stille; dann plötzlich, ohne Übergang, erklingt Musik. Dieser Wechsel ist der direkte Umschlag ins Entgegengesetzte. Er ist an Unmittelbarkeit noch dem plötzlichen Fruchttreiben des Feigenbaumes überlegen, wie Rilke es in der sechsten Elegie beschreibt.³⁵⁶ Das "beinah" und "fast" der Elegie ist verschwunden, dieser Umschlag ist "rein". Der Weckende wird nicht genannt im Gegensatz zum frühen Gedicht "Die Engel", wo es heisst:

Nur wenn sie ihre Flügel breiten,
sind sie die Wecker eines Winds:
als ginge Gott mit seinen weiten
Bildhauerhänden durch die Seiten

³⁵⁴ SW II, S. 288/89.

³⁵⁵ SW II, S. 266.

³⁵⁶ SW I, S. 706.

im dunklen Buch des Anbeginns.³⁵⁷

Die Intensität des Wachseins ist so stark, dass an ihr gemessen der Wache zum Schläfer wird. Die anklagende Frage "hast du fast immer Genüge, minder zu schwingen"³⁵⁸ ist zur unabänderlichen Tatsache geworden. Diese Überlegenheit der Musik ist schreckenerregend.

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

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

Der Imperativ "schlag" ist an den "Erwecker" gerichtet. Als Klangkörper kommt die Erde nicht in Betracht. Die Musik ist "zwecklos", "von jeglichem Wozu befreit", wie es weiter unten heisst. Die Erde aber dient noch unseren Zwecken anstatt, wie die Musik, einfachhin zu "sein". Dies Zweckgebundene steht zur Freiheit der Musik im Widerspruch, in diesem Falle zur Freiheit, die sich in der freien Schwingung äussern würde. Ausser in Schwingung aber, ausser als Klang, ist die Erde nicht hörbar, ist sie nur dem überladenen Auge sichtbar. Hier tauchen bereits in der Prosa-Skizze "Ur-Geräusch" vertretene Gedanken wieder auf. Der Stern jedoch, im reinen Raum existierend, nicht "eingehüllt von unsern Zwecken", ist nicht nur sichtbar, er würde unter dem Anschlag ertönen. Wieder erscheint, wie im Brief über Fabre d'Olivet, die Zahl im Zusammenhang mit der Musik. Die Idee erfüllt sich mit Klang, das Gesetz wird hörbar. Im Gegensatz zur Erde, wo die Dinge, der Stoff nur sichtbar sind, und wo die Musik nur hörbar ist, vermehren sich dort die Möglichkeiten: das Sichtbare wird auch hörbar, das Hörbare wird auch sichtbar: die Töne strahlen Glanz aus.

"Irgendwo", in diesem uns nicht zugänglichen Bereich des kosmischen Ohres und

³⁵⁷ SW I, S. 381.

³⁵⁸ s. Kapitel III, Anmerkung 52.

Auges, fallen die Sinne in eins, ist eine hier auf die Aufnahmefähigkeit nur eines Sinnes angewiesene Erscheinung mit allen Sinnen gleichzeitig erfaßbar. Als aus den "bebendsten Steinen" erbautes Haus³⁵⁹ ist die Musik zugleich sichtbar und hörbar. Dieses Haus aber, oder wie es in diesem Gedicht heisst, diese "Dome" stehen in einem für uns unzugänglichen Raum, im Idealen. Wo die Musik mit Architektur verglichen wird, ist auch das Verbum "stehen" am Platze.

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

Im Bereich dieses "Irgendwo" ist die vollkommene Synaesthesia erreicht, die Rilke bereits in der Prosa-Skizze "Urgeräusch" zur Bedingung der Entstehung eines vollkommenen Gedichtes erhebt. Butler bringt,³⁶⁰ wohl fälschlich, die Aussage dieses Gedichtes in Zusammenhang mit Rilkes Brief an Hulewicz, wo Rilke schreibt:

Die "Elegien" zeigen uns . . . am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums. (Da die verschiedenen Stoffe im Weltall nur verschiedene Schwingungsexponenten sind, so bereiten wir, in dieser Weise, nicht nur Intensitäten geistiger Art vor, sondern wer weiss, neue Körper, Metalle, Sternnebel und Gestirne.)³⁶¹

Butler sieht hierin eine Aussage parallel zu der des oben zitierten Gedichtes:

it is a poetical metamorphosis of a portion of the Hulewicz letter of a month before. The fantastic notion of new worlds arising from the process of making

³⁵⁹ vgl. Anmerkung 45 dieses Kapitels.

³⁶⁰ E. M. Butler, Rainer Maria Rilke (New York, Cambridge, 1941), S. 401.

³⁶¹ GB V, S. 374, ohne Datum, Briefstempel: 13.11.1925.

this world invisible is here transfigured into a dream of music recreating by its vibrations this visible world; so that somewhere else, in that other sphere where our sense-differentiations do not obtain, it will be completely manifest.³⁶²

Grundsätzlich hätte Rilke diesen Gedanken durchaus zugestimmt, nur nicht als Interpretation dieses Gedichtes, denn hier ist von der "Verwandlung", von der der Brief an Hulewicz spricht, nicht die Rede. Vielmehr handelt es sich darum, wie Buddeberg schreibt, dass hier die Grenzen der Sinne gegeneinander aufgehoben sind.³⁶³ Diese Idee tritt bereits früh in Rilkes Dichtung auf. Eines der frühesten Beispiele ist "Die Blinde"³⁶⁴ aus dem Jahre 1900:

Ich muss nichts mehr entbehren jetzt,
alle Farben sind übersetzt
in Geräusch und Geruch.
Und sie klingen unendlich schön
als Töne.

Das vollkommenste Beispiel von Synaesthesie im Werk Rilkes ist wohl das "Persische Heliothrop" aus den "Neuen Gedichten".³⁶⁵ Unser in einzelne, sich nicht überschneidende Sinne aufgeteiltes Empfangungsvermögen vermag Licht und Klang nur getrennt wahrzunehmen. In jenem anderen Raum aber ist alles Schwingung, ein ständiges Ineinandergehen der einzelnen Sinnbereiche, die dort ein Ganzes bilden. Sie sind nicht mehr durch Namen unterschieden, sondern ein einziger, in sich selbst übergehender, schwingender Überfluss. Die unteilbare Einheit dieses Überflusses ist so stark, dass sie dort, wo sie sich einem irdischen Gegenstand mitgeteilt hat, einer Frucht z.B., für den die Frucht Kostenden selbst "namenlos", unbestimmbar, unaufteilbar bleibt.

Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, du
selig Erwachte unterm Griff des Weckens,

³⁶² Butler, op. cit., S. 401.

³⁶³ Buddeberg, op. cit., S. 573; vgl. auch Bassermann, Am Rande des Unsagbaren, S. 51.

³⁶⁴ SW I, S. 469.

³⁶⁵ SW I, S. 630.

du durch den Zufluss rein ergänzte Ruh,
 Du mehr als wir ..., von jeglichem Wozu
 befreit

Rehm sieht in dieser Musik das Medium, durch das der Dichter, der nicht wie Orpheus "die Grenzen überschreiten und lebend zu den Toten gehen kann", der im Hiesigen bleiben muss, mit diesem seinem "göttlichen Herrn" in einem "unmittelbar lauschenden Bezug" steht.³⁶⁶ Es fragt sich, ob man so weit zu gehen braucht. Als Kunstwerk hat die Musik ihren Ursprung im Menschen, im Künstler. Er ist gleichsam der Brunnen, aus dem sie aufsteigt. Dem widerspricht auch nicht, wenn Rilke sie den Strahl nennt, "der fällt". "Fallen" ist eines der Symbole Rilkes und bedeutet fast immer ein "Heimfallen" wie in einem der "Sonette an Orpheus": "alles Vollendete fällt / heim zum Uralten".³⁶⁷ Im Werk Trakls erscheint ihm das Fallen als "Vorwand für die unaufhaltsamste Himmelfahrt".³⁶⁸ Jakobsens Romanfigur Maria Grubbe zeigt ein "fallendes Schicksal . . . , das Fallen eines Frauenherzens, das einfach der eigenen Schwere nachgiebt".³⁶⁹ Diese Beispiele liessen sich vermehren. Blume sagt mit Recht: "Fallen, das bedeutet für Rilke, dem Zug der inneren Gravitation folgen, bis der Ruhezustand erreicht ist, in dem die Dinge immer sind."³⁷⁰ Die Musik, die als Strahl "fällt, fällt in den "reinen Bezug", in dem sie als Kunstwerk, das sich dem Menschen entfremdet hat, steht, in den sie von vornherein gehört. Dort ist sie der "Ton der spiegelt". Wir haben wiederholt davon gesprochen, dass die Musik Mittlerin ist. So auch hier: sie "spiegelt" einen Bereich, in den wir nicht hineinragen. Dies Bild schliesst sich im Gedicht ganz natürlich an das Bild vom Brunnenbecken an. Und hier liegt die zweite Bedeutung des Wortes "fallen". Die Musik fällt nicht nur vom Menschen fort, sondern auch zu ihm zurück. Nicht umsonst steht im Gedicht der Doppelbegriff "Brunnenbecken". Der Künstler ist nicht nur Brunnen, aus dem die Musik aufsteigt,

³⁶⁶ Rehm, Orpheus, S. 557.

³⁶⁷ I, 19; SW I, S. 743.

³⁶⁸ GB IV, S. 126.

³⁶⁹ GB IV, S. 111.

³⁷⁰ Bernhard Blume, "Das Motiv des Fallens bei Rilke", Modern Language Notes, LX (1945), 299.

sondern auch Becken, ein Wort, das hier die Haltung der Aufnahmebereitschaft, die "Wiederaufnahme", versinnbildlicht. Als Kunstwerk über ihn hinaussteigend, kommt sie als Mittlerin zu ihm zurück. Wie Wasser ins Becken zurückgekehrt, ist sie der "Ton der spiegelt". Mit der Bestimmung "du selig Erwachte unterm Griff des Weckens" greift das Gedicht noch einmal auf den Anfang zurück. Die Musik ist unmittelbar aus der Stille in die äusserste Intensität des Wachseins geschleudert. Dies ist jedoch nicht als "Aufruhr" verstanden, sondern als "Ruh", die sich im Auf- und Niedersteigen der Musik, selbst durch den "Zufluss" der ihr als Kunstwerk und Mittlerin zugekommenen Überlegenheit, "rein" ergänzt. Ergänzung: das ist ihr Wohnen im Offenen, das ihr im Moment des Werdens zuteil wurde. In dieser "reinen Ergänzung" ist sie vollkommen.

Zusammenfassung

Zunächst ist die Feststellung zu machen, dass es keine Periode in Rilkes Leben gibt, in der er sich, trotz seiner Unmusikalität und seines geringen musikalischen Wissens, nicht mit Musik beschäftigt.

Das erste ausführliche Zeugnis dafür ist das "Florenzer Tagebuch", in dem Rilke die einzelnen Kunstgattungen zueinander in Beziehung setzt. Kunst ist ihm des Künstlers ganz privates und nur für ihn bestimmtes Bekenntnis; das Publikum ist ein lästiges notwendiges Übel. Von hier aus gesehen ist die Musik das bevorzugte Medium, da sie nur im Konzert "öffentlich" und der Menge zugänglich ist, im übrigen eine verschlüsselte und geheime Existenz führt. Das Zusammengehen der Musik mit dem Wort in Oper und Musikdrama wird abgelehnt und nur im Lied bejaht. Dieses frühe Vorurteil scheint Rilke sein ganzes Leben hindurch beizubehalten. Es zeigt sich wieder in der Beschreibung der Hamburger Aufführung der "Zauberflöte", vor allem aber in seinem Unmut über den mit Musik untermalten Vortrag seines "Cornet". Im Gedicht "Musik" aus dem Jahre 1899 handelt es sich nicht um Musik als Tonkunst, sondern das Wort "Musik" wird als Symbol gebraucht für die verfrühte Ausgabe des jungen Dichters, der noch vor aller wirklichen Lebenserfahrung künstlerisch tätig ist. Die Darstellung eines erst in der Zukunft möglichen, noch nicht durchlebten Schicksals führt zur Entpersönlichung. Das so entstandene "Kunstwerk" bleibt unverbindliches "Spiel", Träumerei. "Musik" bedeutet also Verführung zur vorzeitigen Ausgabe, zur frühreifen Darstellung einer noch nicht erreichten Reife, die ein normales Wachsen und Reifen unmöglich macht, den Weg zu wirklich eigenem Schicksal, aus dem heraus allein ein verbindliches und gültiges Kunstwerk entstehen kann, hemmt, wenn nicht gar untergräbt. Die Assoziationen mit dem Werk "Musik" sind hier völlig negativ.

Diese Haltung ändert sich für kurze Zeit während des zweiten Worpssweder Aufenthalts und in den darauffolgenden Monaten. Die Musik ist nicht mehr Verführung, Ausgabe, sondern Ordnerin, Bewahrerin, ein erlösendes Element. Im Gegensatz zum Gedicht "Musik" handelt es sich jetzt um Musik als Tonkunst, um den Eindruck wirklicher Konzerte und kleinerer musikalischer Darbietungen. Dabei ist zu

beachten, dass es in starkem Masse die unter dem Zeichen der Worpsweder musikalischen Sonntagabende erlebte Gemeinschaft mit dem dortigen Künstlerkreis ist, hauptsächlich aber die Zuneigung zu Clara Westhoff und Paula Becker, die Rilke die Musik so stark und so positiv erleben lässt. Die Illusion einer Wirklichkeit, die wir im Gedicht "Musik" abgelehnt fanden, wird hier plötzlich zur Wohltat. In geringerem Grade äussert sich dies, wo die Musik zur Geräuschkulisse für den Tagtraum wird, in stärkerem Grade, wo sie die Flucht aus einer als unerträglich gesehenen Wirklichkeit ermöglicht. Sie gewährt die Illusion des Reifens und Wachsens, das Ersehnte scheint plötzlich realisierbar.

Mit zunehmend negativem Akzent spricht Rilke über Musik in der Monographie "Worpswede". Im letzten Kapitel erscheint sie formlos, ins Unendliche ausgedehnt, ohne Kontur und damit der Malerei entgegengesetzt. Aus diesem hier durchaus noch als einfache Gegebenheit konstatierten Gedanken entwickelt Rilke seine Idee über die Musik als "Nicht-verdichten", als "Gegensatz zur Kunst", in seinem Briefe an Lou vom 8. August 1903. Unter dem Eindruck von Rodins Plastik erscheint sie ihm formlos, als "Versuchung zum Ausfliessen". Lou weist ihn in ihrer Antwort auf das "Gesetz" in der Musik hin, und dieser Aspekt wird eines der Hauptmerkmale von Beethovens Musik im betreffenden Abschnitt des "Malte". Wo früher die Musik als negativ gezeichnet und sie der Verführung beschuldigt wurde, teilt Rilke jetzt die Hörer in zwei Gruppen: die einfach Geniessenden und diejenigen, die die Musik auf eine fruchtbare Weise erleben. Auch die Musik selbst wird in zwei Arten geteilt: die tödliche, verführende, in der "Insel der Sirenen" und der "Schlangenbeschwörung". Die positive Seite der Musik erscheint im spontanen, unüberlegten Gesang Abelones und im gregorianischen Choral, im Klang gewordenen Leid der Musik Beethovens, in der Geburt der Musik aus dem Leid in der Klage um Linos.

Während der spanischen Reise liest Rilke Fabre d'Olivets Buch über Musik und die Musikauffassung der Antike und findet seine eigenen Ideen bestätigt und weiterentwickelt. Die Musik ist ihm von jetzt an in Klang umgesetztes Gesetz des Alls. Sie vermittelt die Erfahrung einer anders nicht erfahrbaren Welt. Durch die Musik wohnen wir unmittelbar Wand an Wand mit dem All, und nur unter dieser Bedingung, nämlich zur Gesetzmässigkeit und zum Gesetz selbst zu führen, darf es Musik geben.

Das Buch Fabre d'Olivets ist wohl der wichtigste Beitrag zur Entwicklung von Rilkes Musikauffassung. Die Erkenntnis der "Zahl" in der Musik, ihrer "mathematischen Rückseite", die die Musik zur sinnlich wahrnehmbaren Mittlerin zwischen den "beiden Bereichen" (Diesseits und Jenseits) macht, lässt Rilke die Musik von jetzt an grundsätzlich als positives Medium sehen, das nur unter bestimmten Umständen und einem bestimmten Menschentyp, vor allem jungen Menschen, zur Gefahr werden kann.

Bestärkt wurde er in diesen Ideen durch die Beschreibung der "kleinen Phrase in der Sonate" in Prousts Roman Du Côté de chez Swann und durch Busonis Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst. Bei Fabre d'Olivet hatte Rilke gelesen, dass nur wenige Auserwählte in den pythagoräischen Geheimschulen in diese Geheimnisse der Musik und des Alls eingeweiht wurden. Von der Pianistin Magda von Hattingberg, die ihn 1914 zu einer spontanen und ausführlichen Korrespondenz anregt, erwartet er genau dies. Noch unter dem Eindruck der ägyptischen und spanischen Reise, wo ihm aufgegangen war, dass sein Gesichtssinn allein das Andrängende nicht zu leisten vermochte, erwartet er sich von ihr die Erschließung eines neuen Sinnes, des Gehörsinnes, den er zu derselben Fertigkeit heranbilden möchte, mit der sein Gesichtssinn eine Skulptur oder ein Gemälde aufzunehmen vermochte. In seinen Briefen an sie erscheint die Musik als das den Menschen übersteigende Kunstwerk, das jedoch im Gegensatz zu anderen Kunstwerken zum Menschen als ihn umgebende schwingende Luft ein relativ engeres Verhältnis hat, obwohl auch sie letztlich nicht "fassbar" ist.

In den beiden späten Gedichten "An die Musik" und "Musik" wird der Gedanke von der Musik als uns übersteigendes Kunstwerk voll entwickelt, aber auch ihre "tröstende" Seite, dass sie nämlich unser eigenes "Inneres" ist, das uns jetzt umsteht, wenn sie auch in einem Bereich zu Hause ist, im Offenen, in den der Mensch nicht hineinreicht. Von allen menschlichen Schöpfungen ragt sie am höchsten neben dem Engel (Rilkes "Engel"), reicht am weitesten in den Raum hinein; aber als Mittlerin zwischen dem Jenseits und dem Diesseits, den beiden Bereichen, in denen sie gleichzeitig ist, "spiegelt" sie denjenigen, der dem Menschen verschlossen bleibt. Der Künstler ist Brunnen und Becken zugleich; die Musik übersteigt den Menschen nicht

nur, sie kehrt als sinnlich wahrnehmbares "Gesetz" des Alls zu ihm zurück; d.h. in dem Moment, da sie als Schöpfung des Menschen Gestalt annimmt, Klang wird, ist sie in Klang transponiertes Naturgesetz, ohne jedoch durch diesen Zufluss gleichsam aus dem Gleichgewicht zu geraten; sie ist "rein ergänzte Ruh". Der Widerspruch zwischen den beiden Bereichen ist "rein" aufgelöst: als menschliche Schöpfung ist sie gleichzeitig Offenbarung des Alls.

Abkürzungen

AB	RMR, <u>Briefe</u> 2 Bde. (1950)
AW	RMR, <u>Ausgewählte Werke</u>
Benvenuta	RMR, <u>Briefwechsel mit Benvenuta</u>
Br. 1906-1907	RMR, <u>Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907</u>
Br. Reisegef.	RMR, <u>Briefe an eine Reisegefährtin</u>
Br. Verl.	RMR, <u>Briefe an seinen Verleger</u> (1949)
<u>Bücher, Theater, Kunst</u>	RMR, <u>Bücher, Theater, Kunst</u>
EadFr	RMR, <u>Ergänzungen und Skizzen aus der Frühzeit</u>
GB	RMR, <u>Gesammelte Briefe</u>
Gide	RMR, André Gide, <u>Correspondance</u>
GW	RMR, <u>Gesammelte Werke</u>
KK	RMR, Katharina Kippenberg, <u>Briefwechsel</u>
Lou	RMR, Lou Andreas-Salomé, <u>Briefwechsel</u>
Merline	RMR et Merline, <u>Correspondance</u>
Nölke	RMR, <u>Die Briefe an Frau Gudi Nölke</u>
SW	RMR, <u>Sämtliche Werke</u>
TadFr	RMR, <u>Tagebücher aus der Frühzeit</u>
ThT	RMR und Marie von Thurn und Taxis, <u>Briefwechsel</u>

Die vollständigen Titel erscheinen in der Bibliographie.

Literatur

[die Bibliographie beschränkt sich auf Material, das zur Zeit der Niederschrift 1959 zugänglich war]

a) Primär:

- Rilke, Rainer Maria. Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden, 1955 ff.
- Gesammelte Werke. 6 Bde. Leipzig, 1930.
- Ausgewählte Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Weimar; in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber besorgt durch Ernst Zinn. 2 Bde. Wiesbaden, 1948.
- Bücher, Theater, Kunst. Gedruckt im Auftrage des Herausgebers Richard von Mises. 1934.
- Worpswede. Künstlermonographien. In Verbindung mit Anderen herausgegeben von H. Knackfuss, LXIV, Bielefeld und Leipzig, 1905.
- Ewald Tragy. Mit einem Nachwort versehen von R[ichard] v[on] M[ises]. New York, 1944.
- Das tägliche Leben. Drama in zwei Akten. München, 1902.
- Tagebücher aus der Frühzeit. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1942.
- Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit. Leipzig, 1928.
- Kleine Schriften. New York, o.J.
- Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit; 1899 bis 1902. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1933.
- Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906; Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1930.
- Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1930.

- Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1933.
- Rilke, Rainer Maria. Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1936.
- Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1936.
- Gesammelte Briefe. 9 Bde. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1936 bis 1940.
- Briefe. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Althem. 2 Bde. Wiesbaden, 1950.
- Die Briefe an Frau Gudi Nölke. Aus Rilkes Schweizer Jahren. Herausgegeben von Paul Obermüller. Wiesbaden, 1953.
- Briefe. An das Ehepaar S. Fischer. Herausgegeben von Hedwig Fischer. Zürich, 1957.
- Briefe an eine Reisegefährtin. Eine Begegnung mit Rainer Maria Rilke. An Hand unveröffentlichter Briefe des Dichters geschildert von Ulrich Keyn. Wien, 1947.
- Lettres Milanaises. 1921-1926. Introduction et textes de liaison par Renée Lang. Paris, 1956.
- Briefwechsel mit Benvenuta. Herausgegeben von Magda v. Hattingberg. Vorwort und Anmerkungen von Kurt Leonhard. Esslingen, 1954.
- Lou Andreas Salomé. Briefwechsel. Herausgegeben von Bettina von Bomhard. Wiesbaden, 1954.
- Katharina Kippenberg: Briefwechsel. Herausgegeben von Bettina von Bomhard. Wiesbaden, 1954.
- Rainer Maria Rilke et Merline: Correspondance. 1920-1926, Redaction: Dieter Bassermann, Zürich, 1954.
- Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel. Herausgegeben von Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. 2 Bde. Zürich, 1951.

Rilke, Rainer Maria. Rainer Maria Rilke: Briefe an seinen Verleger, 1906 bis 1926. Neue, erweiterte Ausgabe. 2 Bde. Wiesbaden, 1949.

----- . Rainer Maria Rilke – André Gide: Correspondance. Introduction et Commentaires par Renée Lang. Paris, 1952.

----- . Briefe an eine Freundin. Aurora, VI, 1944. Aurora, N.Y.

----- . Rainer Maria Rilke: His Last Friendship. Unpublished Letters to Mrs. Eloui Bey. With a study by Edmond Jaloux, and an introduction by Marcel Ravel. Trans. William H. Kennedy. New York, 1952.

----- . Briefe an Baronesse von Oe. New York, 1945.

----- . Briefe an eine Junge Frau. Leipzig, 1934.

Busoni, Ferruccio. Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst. Wiesbaden, 1954.

----- . Sketch of a New Esthetic of Music. Trans. Dr. Th. Baker. New York, 1911.

Fabre d'Olivet, Antoine de. La Musique. Expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre. Paris, 1896.

Proust, Marcel. À la Recherche du Temps Perdu. Bd. I, II. Paris, 1919.

b) Sekundär:

Andreas-Salomé, Lou. Lebensrückblick. Aus dem Nachlass herausgegeben von Ernst Pfeiffer. Zürich, Wiesbaden, 1951.

----- Rainer Maria Rilke. Leipzig, 1929.

Angelloz, J.-F. Rainer Maria Rilke. L'Évolution Spirituelle du Poète. Diss. Paris, 1936.

----- Rilke. Paris, 1952.

----- "Rilke et la Musique", L'Art Musicale, 2e année, No. 39 (4.12.1936), 205-207.

Bassermann, Dieter. Der späte Rilke. München, 1947.

----- Rilkes Vermächtnis für unsere Zeit. Berlin und Buxtehude, 1947.

----- Am Rande des Unsagbaren. Neue Rilke-Aufsätze. Berlin und Buxtehude, 1948.

Berendt, Hans. Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung. Bonn, 1957.

Betz, Maurice. Rilke in Frankreich. Erinnerungen, Briefe, Dokumente. Übersetzt von Willi Reich. Wien, Leipzig, Zürich, 1938.

Blume, Bernhard. "Das Motiv des Fallens bei Rilke", Modern Language Notes, LX (1945), 295 ff.

Bollnow, Otto Friedrich. Rilke. Stuttgart, 1951.

Buddeberg, Else. Kunst und Existenz im Spätwerk Rilkes. Karlsruhe, 1948.

----- Rainer Maria Rilke. Eine Innere Biographie. Stuttgart, 1954.

Butler, E. M. Rainer Maria Rilke. New York, Cambridge, 1941.

Cämmerer, Heinrich. Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien. Stuttgart, 1937.

Carlsson, Anni. Gesang ist Dasein. Hamburg, 1949.

Cassirer-Solmitz, Eva. Rainer Maria Rilke. Heidelberg, 1957.

Dehn, Fritz. Rainer Maria Rilke und sein Werk. Leipzig, o.J.

- Demetz, Peter. René Rilkes Prager Jahre. Düsseldorf, 1953.
- Emde, Ursula. Rilke und Rodin. Marburg/Lahn, 1949.
- Freienfels, Richard. Rainer Maria Rilke. Literarisches Echo, IX (1906/07), 1292 ff.
- Fürst, Norbert. Phases of Rilke. Bloomington, 1958.
- Gasser, Emil. Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes. Sprache und Dichtung, Heft 36. Bern, 1925.
- Gebser, J. Rilke und Spanien. Zweite, ergänzte und illustrierte Auflage. Zürich, 1946.
- Guardini, Romano. Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien. München, 1953.
- Günther, Werner. Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes. Bern-Leipzig, 1943.
- [Magda von Hattingberg]. Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes. Wien, 1943.
- Heidegger, Martin. "Wozu Dichter?" Holzwege, Frankfurt am Main, 1950, 248-295.
- Hoffmann, Gustav. Das Geheimnis der Rose. Der Geistige Hintergrund des Neuen Weltbildes in der Dichtung Rainer Maria Rilkes, Akademische Vorträge und Abhandlungen. 10. Bonn, o.J.
- Holthusen, Hans Egon. Der Späte Rilke. Zürich, 1949.
- Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1958.
- Jan, Hermann von. Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Von Deutscher Poeterey. Band 18. Leipzig, 1938.
- Kassner, Rudolf. Buch der Erinnerung. Erlenbach-Zürich. 2. Auflage. 1954.
- Kayser, Hans. Akroasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt. Stuttgart, 1947.
- Kippenberg, Katharina. Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. Leipzig, 1935.
- Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus. Frankfurt am Main, 1946.
- Klatt, Fritz. Rainer Maria Rilke. Wien, 1948.

- Kohlschmidt, Werner. Rainer Maria Rilke. Lübeck, 1948.
- Kretschmar, Eberhard. Rilke als Dichter des Seins. Diss. Leipzig, 1934.
- . Die Weisheit Rainer Maria Rilkes. Weimar, 1936.
- Kreutz, Heinrich. Rilkes Duineser Elegien. München, 1950.
- Kunisch, Herrmann. Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung. Berlin, 1944.
- Mason, Eudo C. Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke. Weimar, 1939.
- Meersmann, Hans. "Rilke und die Musik", Die Neue Zeitung, München. 30.12.1946.
- Meyer, Herman. "Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung". DVjS, XXXI, 31. Jahrgang (1957), 465-505.
- Mörchen, Hermann. Rilkes Sonette an Orpheus. Stuttgart, 1958.
- Mövius, Ruth. Rainer Maria Rilkes Stunden-Buch. Entstehung und Gehalt. Leipzig, 1937.
- Olivero, Federico. Rainer Maria Rilke. A Study in Poetry and Mysticism. Cambridge, 1931.
- Petzet, H. W. Das Bildnis des Dichters. Paula Becker-Modersohn und Rainer Maria Rilke. Frankfurt, 1957.
- Pick, Otto. "Rainer Maria Rilke und die Musik", Der Auftakt, Jahrg. 7. Prag (1927), 32-34.
- Pitrou, Robert. "L'Alliance de la Peinture et de la Musique chez un Poète: Rilke", La Revue Hebdomadaire, 47e Année, No. 43 (October 22, 1938), 338-357.
- Pobé, Marcel. Rainer Maria Rilke. Berlin, 1933.
- Pongs, Hermann. "Rainer Maria Rilke", Euphorion, XXXII (1931), 35 ff.
- . "Zur Existenzform des Dichters", Das Bild in der Dichtung. II. Band. Marburg, 1939.
- Rehm, Walther. Orpheus. Der Dichter und die Toten. Düsseldorf, 1950.

- Rose, William, and Houston, Craig G., eds. Rainer Maria Rilke. Aspects of his Mind and Poetry. London, 1938.
- Salis, J. R. von. Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit. Dritte Auflage. Frauenfeld, 1952.
- Schneditz, Wolfgang. Rilke und die Bildende Kunst. Versuch einer Deutung. Graz, 1947.
- Sievers, Marianne. Die Biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Diss. Berlin, 1938.
- Simenauer, Erich. Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos. Bern, 1953.
- Strich, Fritz. "Rainer Maria Rilke", Zeitschrift für Deutschkunde, 40 (1926), 309 ff.
- Theissen, Elisabeth Wilhelmine. Das Ich bei Rilke und Carossa. Amsterdam, 1935.
- Thurn und Taxis-Hohenlohe, Fürstin Marie von. Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. München, Berlin, Zürich, 1933.
- Trapp, Arnold. R. M. Rilkes Duineser Elegien. Diss. Giessen, 1936.
- Weigand, Hermann J. "Rilkes 'Archaischer Torso Apollos'", Monatshefte, LI, No. 2 (February 1959), 49-62.
- Wodtke, Friedrich Wilhelm. Rilke und Klopstock. Diss. Kiel, 1948.
- Wohltmann, Hans. Rainer Maria Rilke in Worpswede. Hamburg, 1952.
- Zech, Paul. Rainer Maria Rilke. Berlin, o.J.
- Zinn, Ernst. "Rainer Maria Rilke und die Antike. Eine Vortragsfolge", Antike und Abendland, Band III. Hamburg, 1948, 201-250.
- Ziolkowski, Theodore. "Rilke's Portal Sonnets". PMLA, LXXIV, iii (June, 1959), 298-305.

