

卒 業 論 文

Ryunosuke ASAMI

Der Wandel von Rilkes Musikauffassung.

Mit einem Begleitwort von Kirsten Beißwenger.

Zu Ryunoske Asami „Der Wandel von Rilkes Musikauffassung“

Begleitwort
von Kirsten Beißwenger

Rainer Maria Rilke zählt zu den Dichtern der Moderne, die in ihrem dichterischen Werk die Künste zum Thema gemacht haben. Bei Rilke kommt dabei der bildenden Kunst ein besonders hoher Stellenwert zu, mit der er sich so intensiv wie wenige andere Dichter beschäftigt hat. Wichtige Impulse zur Herausbildung einer eigenen Formensprache gab ihm die Auseinandersetzung mit Auguste Rodin und Paul Cézanne.

Der Musik gegenüber hatte Rilke jedoch ein ambivalentes Verhältnis. Er hielt sie einerseits für eine bloße Verführungskunst und fürchtete sich vor dem „Zuviel“ der Musik, andererseits versuchte er die Musik poetisch zu bewältigen, indem er sie zunehmend zur anderen Seite der Stille erklärte. Dies gelang ihm, indem er sich von der klingenden sinnlich erfahrbaren Musik distanzierte und sich der metaphysisch vorstellbaren Musik, der Musik an sich, zuwendete. (Asami)

Rilkes Auseinandersetzung mit der Musik durchläuft seit seiner Lektüre von Friedrich Nietzsches Ästhetik in „Die Geburt der Tragödie“ bis zu seinem Tod mehrere Phasen der Annäherung und der Ablehnung.

Ryunoske Asami verfolgt in seiner Examensarbeit, die er im Studienjahr 2005/06 an der Deutschen Abteilung der Dokkyo Universität eingereicht hat, erstmals in der Forschung in ausführlicher Form das Ziel, Rilkes Weg der verschiedenen Musikauffassungen in eine zeitliche Abfolge zu stellen, und setzt dabei seine eigenen Akzente. Er beginnt seine Untersuchungen bei Rilkes erster positiver Annäherung an die Musik, die durch die Nietzsche-Lektüre und durch eine Musikerfahrung, die er bei einer daran

unmittelbar anschließenden Reise in Russland erlebt hatte, erreicht wurde (Kapitel I). Im zweiten Kapitel wird die Ablehnung der klingenden Musik thematisiert, die mit der Erkenntnis einhergeht, dass die Musik der Anfang des „Rückzugs aus der Sprache“ sei. Eine erneute Annäherung an die Musik (Kapitel III) erfährt Rilke durch seine Freundschaft mit der Busoni-Schülerin und Pianistin Magda von Hattingberg. Rilke, der bereits durch seine Nietzsche-Lektüre die mathematische Rückseite der Musik erkannt hatte, richtete sein Denken mehr und mehr auf die ordnende Kraft der Musik aus: Die ordnende Gesetzmäßigkeit der Musik, die gleichbedeutend ist mit dem Stummen in der Musik, ist der Grund dafür, dass er sie in seinem zentralen Spätwerk, den *Sonetten an Orpheus*, zum Gegenstand seiner Dichtung machen kann.

Asami versucht jedoch in seiner Studie nicht nur Rilkes biographisch und kunstphilosophisch bedingten Weg der Auseinandersetzung mit der Musik aufzuzeigen, sondern unterstreicht sein Ziel auch mit Hilfe von Analysen aus dem dichterischen Werk. Damit hat er entscheidende Impulse für eine in der Forschung noch ausstehende musikpoetische Studie gegeben.

Der Wandel von Rilkes Musikauffassung

Ryunosuke ASAMI

Inhalt

Einleitung

1. „Augenmensch“ Rilke?
2. Die Beziehung der Musik zu Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts
3. Zum Forschungsstand
4. Methode und Aufbau

I. Die Auseinandersetzung mit *Die Geburt der Tragödie* von Nietzsche

1. Zum Forschungsstand über die *Marginalien*
2. Dionysos in Russland
3. Nietzsche und Rilke. Ihr Verhältnis zur „Musik“
4. Entwicklung des musikalischen Motivs im Gedicht

II. Die Abneigung von der Musikkunst

1. Musik als „Rückzug aus der Sprache“ (George Steiner)
2. Der andere Hanno. Verführung der Musik bei Thomas Mann und Rilke
3. Musik als das Gegenteil zur Plastik

III. Die *Sonette an Orpheus*

1. „Wendung“ zur Musik. Einige Anlässe
2. Gesichtssinn und Gehörsinn
3. Übermaß und Maß. Meta-Morphose der Sonettform
4. Musik als das ordnende Element

Schluss

Literaturverzeichnis

Der Wandel von Rilkes Musikauffassung

Ryunosuke ASAMI

Einleitung

1. „Augenmensch“ Rilke?

Das Werk von Rainer Maria Rilke (1875–1926) wird häufiger unter dem Gesichtspunkt der bildenden Kunst erörtert als unter dem der Musik. Über Auguste Rodin schrieb Rilke eine bekannte Monographie¹⁾. In den Briefen an seine Frau Clara erwähnte er ausführlich die Malerei von Paul Cézanne²⁾. Durch solch eine Auseinandersetzung mit den Künstlern und ihren Werken lernte er „die Dinge ansehen“, was zur Reifung seiner Poetik führte. Dadurch sind wir dazu geneigt, ihn als „Augenmenschen“ zu betrachten. Über das Thema Rilke und die bildende Kunst kann man viel sagen und tatsächlich wurde auch viel darüber geschrieben.

Aber es ist leicht ersichtlich, dass diese Betrachtung zu einseitig ist. Dafür brauchen wir uns nur an den Anfang der *Sonette an Orpheus* zu erinnern:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor. (KA II, S. 241)

In diesem späten Werk erscheint das Akustische an wichtiger Stelle. Es ist auch an dem Namen Orpheus zu erkennen, dass die Musik und der Gesang in den *Sonetten* ein zentrales Motiv bilden. Ein an der Musik

1) *Auguste Rodin*, in: KA IV, S. 401–513.

2) *Briefe über Cézanne*, in: KA IV, S. 594–636.

interesseloser „Augenmensch“ könnte solche Zeilen nie schreiben. Es ist deshalb eine natürliche Folge, dass wir versuchen wollen, auf das Verhältnis zwischen Rilke und der Musik einen Blick zu werfen.

2. Die Beziehung der Musik zu Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts

Im Folgenden richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Situation der Literaturgeschichte um die Jahrhundertwende. Im leitenden Denken jener Zeit war die Musik ein essentielles Schlüsselwort, besonders bei Arthur Schopenhauer (1788–1860) und Friedrich Nietzsche (1844–1900), den „pâtres der Moderne“³⁾.

Bei Schopenhauer ist das Wesen der Welt „Wille“. Für ihn gibt es keinen Geist als Gegenspieler des Körpers wie in der traditionellen Metaphysik. Der Geist wird für ein bloßes Epiphänomen des „Willens“ gehalten. Für Schopenhauer war die Musik diesem „Willen“ höchst ähnlich: „Die Musik ist nämlich eine so *unmittelbare* Objektivation und Abbild des ganzen *Willens*, [. . .] deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste“⁴⁾.

Der frühe Nietzsche trat in diese Spur von Schopenhauer und verband die Musik mit seiner neuen Ästhetik. Sein erstes Buch heißt *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*⁵⁾. In diesem Buch stellte er das entscheidende Gegensatzpaar zur Charakterisierung der Kunstgattungen vor: Dionysos und Apollon. Während der Lichtgott Apollon bei sich Traum und Schein verwaltet, bringt der Weingott Dionysos Rausch und Auflösung. Vom künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, ist die Plastik apollinisch, demgegenüber ist die Musik dionysisch. Die dionysische Kunst Musik ist dem „Willen“ gleich amorph und diffus, und wird deshalb als Ursprung der ästhetischen Phänomene angesehen. Auch bei Rilke ist dieses Apollon-Dionysos-Problem von Bedeutung. Tatsächlich

3) Engel, *Das Frühwerk. Einleitung*, in: KA I, S. 612.

4) *Welt als Wille und Vorstellung*, in: SchW, S. 7–522, S. 337f.

5) Titel der ersten (1872) und zweiten (1874) Ausgabe. Die dritte Ausgabe (1886): *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus*, in: NWKG III/1, S. 3–154.

las er *Die Geburt der Tragödie* und hinterließ Notizen darüber.

Weil die beiden „pâtres“ Schopenhauer und Nietzsche auf die folgenden Dichter Einfluß ausübten, ist es kein Wunder, dass diese mehr oder weniger die Musik zur Diskussion stellten. Französische Symbolisten versuchten, in ihre dichterische Sprache Musikalität zurückzubekommen. Thomas Mann behandelte in seinen Romanen immer wieder die Probleme der Musik, hauptsächlich deren dämonische Seite. Auch diese Konstellation der Zeit läßt uns die Frage stellen, wie Rilke sich zur Musik verhielt. Anders ausgedrückt, wir müssen auf die Rezeption der Musik in seiner Umgebung achten, wenn wir Rilkes Musikauffassung erforschen wollen. Ohne dies können wir nichts Wesentliches über die Literaturgeschichte in Erfahrung bringen, auch wenn das Interesse für Rilke etwas befriedigt wird.

3. Zum Forschungsstand

Die erste große Forschung über das Thema Rilke und die Musik ist von Clara Mágr⁶⁾. Mágr erforschte Rilkes Leben von Anfang bis zum Ende chronologisch und sammelte aus den Texten alle die Musik betreffenden Stellen: Rilkes musikalische Fähigkeit, seine musikalischen Erfahrungen, die musikalische Metaphorik in seinen Gedichten, seine Äußerungen über die Musik in Briefen und Tagebüchern. Ihre philologisch orientierte Arbeit wurde zur Grundlage nachfolgender Forschungen.

Der relativ kurze Aufsatz von Christoph Petzsch⁷⁾ scheint ein ausgewogener Beitrag zum Thema Musik bei Rilke zu sein. Rilkes ambivalentes Gefühl zur Musik ist das Zentrum seines Themas. Hier wird gut ausgeführt, wie Rilke in der Musik Gesetz und Ordnung erfahren wollte und was daran in seiner Zeit besonders war.

Leopold Spitzer⁸⁾ kritisierte Mágrs Forschung und konzentrierte seine Beschreibung auf sein eigenes Interesse: das Harmonikale in der Musikauf-

6) Mágr, 1960.

7) Petzsch, 1960.

8) Spitzer, 1974.

fassung Rilkes. Die Betrachtung über einen metaphysischen Hintergrund der Musik ist darin vertieft. Aber mit seinem Forschungsansatz kann man die Vielseitigkeit der Musikdeutung Rilkes wegen der zu starken Konzentrierung auf einen Aspekt nicht erfassen.

Rüdiger Görner⁹⁾ erwähnt Rilkes *Marginalien zu Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie“*. Rilkes Reaktion auf Nietzsches Ästhetik wird ausführlich analysiert, daran anschließend wird der Punkt, an dem sich die Auffassungen der beiden unterscheiden, untersucht.

Der Aufsatz von George C. Schoolfield¹⁰⁾ bietet einen umfassenden Überblick über Rilkes Verbindungen zur Musik und ist deshalb eine Grundlagenarbeit für weitere Forschungen. Dabei ist die negative Musikauffassung Rilkes herausgearbeitet.

Görner schrieb auch einen Artikel über Rilke und Musik im *Rilke-Handbuch*¹¹⁾, der eine Zusammenfassung der bisherigen Forschungen ist. Er weist darauf hin, dass eine musikpoetische Studie noch fehlt. Das Bedürfnis nach solch einer Studie kommt auch in der vorliegenden Arbeit zum Ausdruck.

4. Methode und Aufbau

Wie bisher gesehen, hat das Wort „Musik“ eine ziemlich fließende Bedeutung. Einmal bezeichnet es einzelne Kompositionen, ein andermal gilt es als ein Genre der Kunst. Im Denken wird es zum unerfahrbaren, metaphysischen Begriff. Es kann auch als lautliche Schönheit von dichterischer Sprache aufgefasst werden. Auch bei Rilke müssen wir diese Vielfalt des Wortes immer im Sinne behalten. Durch diese Vieldeutigkeit kann unsere Abhandlung einen chronologisch vorgezeichneten Weg verlassen, etwa bei der Diskussion der oben beschriebenen Forschungs-

9) Görner, 1983.

10) Schoolfield, 1992.

11) Görner, 2004. Die Magisterarbeit *Rilke und Musik* von Inoue Yu, die im Studienjahr 2005/06 an der Universität Kyoto angenommen worden ist, wurde mir erst nach Redaktionsschluss bekannt und konnte deshalb in der vorliegenden Untersuchung nicht mehr berücksichtigt werden.

studien. Trotzdem sollten wir den Bereich unserer Betrachtung nicht einschränken, da darunter sonst die Vielseitigkeit des Musik-Problems leidet, denn eine Bedeutung bezieht sich immer mehr oder weniger auf eine andere.

Demzufolge hat der Ausdruck „Musikauffassung“ vielseitige signifiés. Wir sehen, wie Rilke auf jede Bedeutung des Ausdrucks Musik reagierte. Ziel der Studie ist es, Rilkes Auseinandersetzung mit der Musik in eine zeitliche Abfolge zu bringen und deren Wandel zu charakterisieren. Dabei werden *Die Sonette an Orpheus* der Brennpunkt unserer Betrachtung. Zuerst betrachten wir Rilkes *Marginalien* von Nietzsche; dabei geht es um Rilkes Auffassung der Musik als dionysische Kunst sowie um den Unterschied des Verhältnisses zur Musik bei Nietzsche und Rilke. Danach untersuchen wir unter verschiedenen Perspektiven Rilkes Abneigung von der Musik. Zuletzt behandeln wir Rilkes Rückkehr zu einer positiven Musikauffassung und deren Niederschlag in den *Sonetten an Orpheus* und betrachten die Rolle der Musik in diesem Gedichtzyklus. In allen Kapiteln werden zur Veranschaulichung Gedichte analysiert, um dem oben erwähnten Bedürfnis nach einer musikpoetischen Studie in Ansätzen Genüge zu tun.

I. Die Auseinandersetzung mit *Die Geburt der Tragödie* von Nietzsche

Wenn wir Rilkes Musikauffassung insbesondere spekulativ und ästhetisch betrachten wollen, müssen wir zuerst seine im Jahr 1900 zu Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* geschriebenen *Marginalien* betrachten. Diese *Marginalien* sind nichts anderes als Lesenotizen und deshalb wurden sie zu Rilkes Lebzeiten nicht veröffentlicht. Sie befanden sich später im Nachlaß von Lou Andreas-Salomé (1861–1937), die einst sowohl mit Nietzsche als auch mit Rilke eng befreundet war¹²⁾. Die Wichtigkeit dieser *Marginalien* liegt darin, dass sie am Wendepunkt entstanden sind, als Rilke begann, die Musik als ein ästhetisch-poetologisches Problem zu

12) Kommentar, KA IV, S. 837.

betrachten. Vor dem Entstehungsjahr der *Marginalien* trat das Motiv der Musik häufig in seinen Gedichten auf, aber das Musik-Motiv im Frühwerk ist dem in den drei Büchern des *Stunden-Buchs* (erschieden 1899, 1902 und 1903), an ästhetisch-poetologischer Wichtigkeit nicht gewachsen. Die Entstehung des *Stunden-Buchs* ist den *Marginalien* nahe.

1. Zum Forschungsstand über die *Marginalien*

Weder Mágr noch Spitzer, die jeweils über das Thema Rilke und Musik ein Buch geschrieben haben, erwähnten diese *Marginalien*. Das ist ein folgenschwerer Fehler, durch den die Vielschichtigkeit des Zusammenhangs zwischen der Musik und der Literatur bzw. der Philosophie bei Rilke verborgen bleibt. Zwar haben diese *Marginalien* mit der für uns täglich gebräuchlichen „Musik“, also mit der Musik im engeren Sinne — z.B. einzelnen Kompositionen bzw. der klingenden, hörbaren Musik — nichts zu tun, aber sie haben mit der *im weiteren Sinne verstandenen Musik*, d. h. mit der übersinnlich vorstellbaren unhörbaren Musik, mit der Musik als Schaffensimpuls oder mit der Musik als sprachlichem Rhythmus und Wohlklang, äußerst viel zu tun. Unter den in unserer Einleitung erwähnten Forschern erkannte allein Görner die Wichtigkeit dieser *Marginalien* und schrieb darüber in einem Aufsatz¹³⁾.

2. Dionysos in Russland

Rilke deutet *Die Geburt der Tragödie* im Zusammenhang mit seiner ersten Reise nach Russland aus, die er 1899 mit Lou gemacht hatte. In den *Marginalien* erwähnt er im Abschnitt „In Bezug auf Russische Dinge“ das dionysisch-musikalische Element in der Kultur Russlands:

Sollte das dionysische Element nicht in dem Chorowod¹⁴⁾ der Russen noch das bewegende sein? Während die Sänge [!] der Sitzenden — Gestalten aus den Bylinen¹⁵⁾ schwer und körperhaft hinstellen [!], brechen alle Grenzen

13) Görner, 1983, S. 50f.

14) (Russ.) „Reigentanz“. Kommentar, KA IV, S. 841.

15) Altrussische Heldenlieder. Ebd.

ein vor dem Ansturm jener flutenden Lieder, die die Ringe der Reigenden treiben und verschlingen. (KA IV, S. 170)

In den Stimmen der Reigentänzer der russischen Heldenlieder erkennt Rilke die Wirkungskraft, die alle individuellen Grenzen zerstört. Diese Zerstörung der Individualität ist gerade das Dionysische, das von Nietzsche bezeichnet wurde: „Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer [während der Dauer des dionysischen Zustandes] ein lethargisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab“¹⁶. Rilke zitiert diese Stelle in den *Marginalien* und kommentiert:

Das Dionysische Leben ist ein unbegrenztes In-Allem-Leben, zu dem der Alltag sich wie eine lächerliche kleine Verkleidung verhält. Aber da vermittelt die Kunst die Erfahrung, daß diese Verkleidung die einzige Möglichkeit bietet von Zeit zu Zeit in die großen Zusammenhänge einzutreten, die, über Momente und Metamorphosen hin, sich ausspannen. (KA IV, S. 163)

Das Dionysische, nach Rilke „ein unbegrenztes In-Allem-Leben“ und „die großen Zusammenhänge“, werden durch die „Verkleidung“, durch das Apollinische sichtbar gemacht. Diese Denkweise ist gleich mit der in Nietzsches Deutung zur attischen Tragödie. Rilke fasst den Gesang und den Tanz der russischen Bauern als das Analogon der satyrischen Chortänzer, die nach Nietzsche der Ursprung der attischen Tragödie gewesen sind¹⁷ auf:

Während man bei uns verlegen wäre, die Gestalten zu finden, welche Choreuten¹⁸ sein dürften, ist es leicht, sich eine Gruppe von Muziks¹⁹ zu

16) *Die Geburt der Tragödie*, in: NWKG III/1, S. 52.

17) Ebd., S. 48.

18) (Griech.) „Chortänzer“. Kommentar, KA IV, S. 842.

19) (Russ.) „Bauern“. Ebd.

denken, die auf einer Vorbühne sich zu Tänzen aufsingen, um jene Vision zu erregen vor sich, als welche das wirkliche Drama sich darstelle. (*Marginalien*, KA IV, S. 170–171)

Rilke war davon überzeugt, dass er in Russland die Kultur fand, die auf der innersten Kraft der Musik begründet ist und die Nietzsche in Altgriechenland gefunden hatte.

3. Nietzsche und Rilke. Ihr Verhältnis zur „Musik“

Durch das Erlebnis und die Lektüre von Nietzsche bezeichnet Rilke ebenfalls in den *Marginalien* die Musik wie folgt: „Die Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds) wäre also zu erfassen: als freie, strömende, unangewandte Kraft“²⁰⁾. „Unangewandte Kraft bedeutet Gott selbst.“²¹⁾ Ferner benennt er die Musik mit folgenden Worten: „Das Ursprüngliche ist das Wellenschlagen des Unbegrenzten und sein erster vollkommenster Ausdruck: Musik“²²⁾. In diesen Erläuterungen der Musik finden wir die Unbestimmtheit des Wortes „Musik“, die wir schon in der Einleitung erwähnt haben. „Der große Rhythmus des Hintergrunds“ bzw. die „freie, strömende unangewandte Kraft“, „das Wellenschlagen des Unbegrenzten“ sind „Musik“. Aber ihr „erster vollkommenster Ausdruck“ ist auch „Musik“. Die erstere bedeutet die ursprüngliche und unerfahrbare Musik, sozusagen die Musik an sich. Die letztere bedeutet die klingende Musik als einzelne Kunst, als solche die ursprüngliche Musik erscheint. Die klingende Musik ist sozusagen der Schein der Musik an sich. Bei Nietzsche sowie Rilke handelt es sich zuerst um die erstere, um die Musik als das ästhetische Prinzip. Doch in diesem Punkt, wie sie diese Musik an sich auffassen, unterscheidet sich Rilke von Nietzsche.

Für Nietzsche war der Charakter der dionysischen Musik „die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie“²³⁾. Dabei meint er die

20) *Marginalien*, in: KA IV, S. 161.

21) Ebd.

22) Ebd. S. 172.

23) *Die Geburt der Tragödie*, in: NWKG III/1, S. 29.

klingende, sinnlich erfahrbare Musik. Über diese Einstellung zur Musik können wir uns überzeugen, wenn wir daran denken, dass er früher fanatischer Wagnerianer war und das Buch *Die Geburt der Tragödie* Wagner gewidmet hatte. Für Nietzsche, der sich gegen alles Meta-Physische — also Unerfahrbare — empörte und das Leben als das Ästhetische — also das sinnlich Erfahrbare — deutete, war die Musik vor allem als das sinnlich-ästhetische Phänomen von Bedeutung.

Von Nietzsche ausgehend und von ihm viel lernend, versucht Rilke in den *Marginalien* über die „erste dunkle Ursache der Musik“ (KA IV, S. 171), sozusagen über die Musik vor der Musik, über die Musik an sich, nachzudenken. Diese „Ursache der Musik“, die für ihn „der große Rhythmus des Hintergrunds“ war, wollte er mit dem Ursprung seiner Dichtung gleichsetzen.

Der Lyriker bedarf ja *nicht* der *Musik*, um zu schaffen, sondern nur jenes rhythmischen Gefühles, das schon nichtmehr [...] des Gedichtes bedürfte, wenn es sich erst in Musik ausspräche. (*Marginalien*, KA IV, S. 171)

An dieser Stelle ist mit „Musik“ die Musik als einzelne Komposition gemeint. Mit „jenem rhythmischen Gefühl“ schafft der Komponist Musik, und der Lyriker Gedichte. Für Rilke sollte seine Dichtung kein Nebenprodukt der Musikkomposition sein. Nicht viel später — besonders in den Pariser Jahren — wird er die Abneigung von der Musikkomposition überhaupt — vor allem von der von Wagner — kundtun, deren Keim schon hier in den *Marginalien* gefunden wird. Ein kleiner Unterschied bei der Musikauffassung der beiden besteht darin, was sie sich unter „Musik“ hauptsächlich vorstellen und wie sie sich zu den musikalischen Kompositionen verhalten²⁴⁾.

4. Entwicklung des musikalischen Motivs im Gedicht

Jedenfalls war Rilkes Erwerb aus Nietzsches *Tragödienschrift* die Denkweise, dass es im Hintergrund aller ästhetischen Phänomene etwas

24) Görner, 1983, S. 51f.

Rhythmisch-Musikalisches gibt und dass der Lyriker die Ur-Musik in gedichtete Sprache überträgt. Eine Anmerkung über die Musik und das Gedicht macht Rilke bereits am Anfang der *Marginalien*, als er über das Volkslied schreibt:

Die Strophen des Volksliedes lassen sich [. . .] wohl Schalen vergleichen, welche man dem hell kommenden Quell entgegenhält. Reich und rasch füllt er die ersten festlichen Gefäße, die man ihm bereitet hat. Aber sie erschöpfen nicht seine Flut. Und das Volk trägt endlich alle Schalen seines täglichen Gebrauches herbei und läßt sie voll werden und schwer. (KA IV, S. 161)

Die Denkart, dass das Gedicht die Veranschaulichung jener musikalischen Kraft im Hintergrund ist, stammt von dieser Betrachtung über das Volkslied, die auf dem sechsten Kapitel der *Geburt der Tragödie* basiert²⁵⁾.

Nicht zufällig begann Rilke seine Betrachtung über *Die Geburt der Tragödie* mit dem Teil, an dem Nietzsche die Beziehung zwischen Musik und Wort im Volkslied erwähnt. Denn für Rilke war das tschechische Volkslied eines der fundamentalen Musikerlebnisse²⁶⁾. In seinem Frühwerk tritt manchmal das Volkslied-Motiv auf.

Und große Dichter, ruhmberauschte,
dem schlichten Liede lauschen sie,
so gläubig wie das Volk einst lauschte
dem Gotteswort des Sinai. (*Das Volkslied*, KA I, S. 38)

Mich rührt so sehr
Böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
macht sie es schwer. (*Volksweise*, KA I, S. 37)

Vom Feld klingt ernste Weise;
Weiß nicht, wie mir geschieht . . .
„Komm her, du Tschechenmädchen,
sing mir ein Heimatlied.“ — (*Das Heimatlied*, KA I, S. 62)

25) NWKG III/1, S. 44f.

26) Zu Rilke und das tschechische Volkslied: Tavis, 1994, S. 8–14.

In diesen Zeilen sind die Lieder nur Requisiten, mit denen Rilke sein Heimweh und seine Empfindlichkeit darstellt. Nach der russischen Reise und der Nietzsche-Lektüre aber verwandelt sich sein Lied- und Musik-Motiv, wie an einigen Beispielen aus dem *Stunden-Buch* zu erkennen ist:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendlang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang. (KA I, S. 157)

Und doch, obwohl ein jeder von sich strebt
Wie aus dem Kerker, der ihn haßt und hält, —
es ist ein großes Wunder in der Welt:
ich fühle: *alles Leben wird gelebt*.

Wer lebt es denn? Sind das die Dinge, die
wie eine ungespielte Melodie
im Abend wie in einer Harfe stehn? (KAI, S. 211)

Du bist der Alte, dem die Haare
Von Ruß versengt sind und verbrannt,
du bist der große Unscheinbare,
mit deinem Hammer in der Hand.
Du bist der Schmied, das Lied der Jahre,
der immer an dem Amboß stand. (KA I, S. 211f.)

Jetzt ist das musikalische Motiv viel ausdrucksvoller als im Frühwerk. Nicht nur hört der Dichter die Lieder, sondern fühlt sich mit „einem großen Gesang“ vereinigt. Dieser große Gesang ist stark wie „ein Falke“, wie „ein Sturm“ und kreist „jahrtausendlang“, überzeitlich „um Gott“. Die Darstellung „wie eine ungespielte Melodie“ erinnert uns an jene „erste dunkle Ursache der Musik“ in den *Marginalien*. Da ist etwas Ursprüngliches dargestellt, das Rilke in Russland kennengelernt und worüber er, durch die Nietzsche-Lektüre angeregt, gründlich nachgedacht hatte.

II. Die Abneigung von der Musikkunst

In diesem Kapitel betrachten wir Rilkes Abneigung von der Musik. Rilke schreibt in seinem Brief vom 1. 2. 1914 an die Pianistin Magda von Hattingberg, die mit ihm eng befreundet war, dass er vor der Musik Angst habe: „So war bisher, wenige Ausnahmen abgerechnet, meine Musik [mein Gefühl für Musik]; andere fürchtete ich fast, wenn sie nicht in einer Kathedrale vor sich ging, geradenwegs an Gott hinan, ohne sich bei mir aufzuhalten —“²⁷⁾. Dabei lässt es sich anhand einiger Stichworte erklären, warum er die Musik fürchtete: Musik und Sprache, Irrationalität und Leichtfertigkeit der Musik, Musik und Plastik.

1. Musik als „Rückzug aus der Sprache“ (George Steiner)

Nach George Steiner ist die Überlegenheit der Musik über die Literatur eine Form des „Rückzugs aus der Sprache“²⁸⁾. In seinem Essay *The Retreat from the Word*²⁹⁾ behauptet er, dass die Überlegenheit der Sprache bzw. des Logos, der seit dem Altertum die Grundlage der geistigen Tätigkeiten von Menschen war, mit der Neuzeit immer weiter verlief. Statt der sprachlichen Tätigkeiten dehnten die nichtsprachlichen ihren Einfluss aus: z.B. das religiöse Schweigen, die Mathematik und die darauf basierende Naturwissenschaft, sowie die Musik.

Auch Steiner weist darauf hin, dass diese Überlegenheit der Musik über die Literatur vielschichtig zu begreifen ist. Französische Symbolisten jagten dem Wohlklang ihrer Sprache heftiger nach als der begrifflichen Schönheit, was mit dem Schlagwort von Paul Verlaine umrissen werden kann: „De la musique avant tout chose“³⁰⁾. Für Romain Rolland³¹⁾ und

27) RMR/Ben, S. 30.

28) Steiner, 1967, S. 30.

29) In: Steiner, 1967, S. 30–54.

30) *Art Poétique*, in: VEPC, S. 326.

31) Rolland hatte Kontakt mit Rilke in Paris und brachte ihm altgriechische Musik nahe. Rilke feierte Beethoven in seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* als den großen einsamen Schöpfergenius. Die Entstehungszeit von *Malte* (1904–1910) trifft mit derjenigen des Romans *Jean-Cristophe* von Rolland, der in gewisser Hinsicht ein Beethovenroman ist, zusammen. Siehe Fähnrich, 1989 u. Wodtke, 1989.

Thomas Mann war der Musiker die Essenz des Künstlers. In *Der Tod des Vergil* von Hermann Broch entspricht die Struktur der vier Kapitel einem Quartett Beethovens. Soziologisch betrachtet, neigt der Mittelstand in reichen Ländern dazu, für seine Freizeit die Musik als leichtes und bequemes Vergnügen der Literatur vorzuziehen. Bei den vielen verschiedenen Möglichkeiten, die die Musik besitzt, um mit der Literatur Verbindungen eingehen zu können, ist die Musik dem Wort überlegen³²⁾.

Es ist nicht so sprunghaft, wie es auf den ersten Blick scheint, die Konzeption Steiners zu Hilfe zu nehmen, um Rilkes Musikauffassung zu betrachten. Rilke schrieb 1918 die Zeilen, in denen seine Auffassung von der Musik als der „Rückzug aus der Sprache“ verstanden zu werden scheint:

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. (*An die Musik*, KA II, S. 158)

Hier wird die Musik als „Stille“ und „Sprache wo Sprachen enden“ bezeichnet. Also ist die Musik der Anfang des „Rückzugs aus der Sprache“.

Der Hintergrund dieser Zeilen ist nicht bei Rilke allein zu suchen. Sie stehen im Kontext zu seiner Zeit, in der die Sprache unbestimmt und unglaublich geworden ist. Es ist leicht vorzustellen, dass in den Epochen des Sturm und Drang oder der Romantik solcherlei Zeilen nie geschrieben worden wären. Vielmehr hätte man in diesen Epochen folgendes geschrieben: „Musik, du Sprache, wo Sprachen *anfangen*“. Das musikalische Element wurde Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts als der Ursprung der Sprache und des Gedichts betrachtet. Diese Denkweise wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von Nietzsche auf die Spitze getrieben. Aber die Stellung der Musik in der Literatur ist um die Jahrhundertwende und im 20. Jahrhundert anders. Die Musik wird als „der Rückzug aus der Sprache“ angesehen, wie Steiner treffend beschrieb.

32) Steiner, 1967, S. 47f.

2. Der andere Hanno. Verführung der Musik bei Thomas Mann und Rilke

Als ein Beispiel für die Musik als „Rückzug aus der Sprache“ gilt der Roman *Buddenbrooks* von Thomas Mann (erschienen 1901). Der alte Kaufmann Johann Buddenbrook hat seine Firma solid geleitet und sympathisiert mit der humanistisch-literarischen Bildung. Aber in der Zeit seines Erben Thomas, der mit einer Musikerin verheiratet ist, gehen die Geschäfte immer schlechter. Thomas zeugt einen Sohn, Hanno, der jedoch sowohl körperlich als auch geistig ein Schwächling ist. Er schwelgt in der Musik und stirbt früh.

Auch Rilke schrieb ein Gedicht, in dem die Schwelgerei in der Musik mit der Verdorbenheit eines Jungen verbunden ist:

Die Musik

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. (KA I, S. 264)

Christoph Petzsch erwähnt dieses Gedicht und macht darauf aufmerksam, dass es mit Thomas Manns *Buddenbrooks* motivisch Gemeinsames hat³³⁾. Der im Syrinxspiel schwelgende „Knabe“ in diesem Gedicht erinnert uns an Hanno Buddenbrook: „es ist dasselbe ‚Verfangensein‘, ‚Sich-Versäumen‘, ‚Sich-Versehnen‘ im Kerker des Klanges“³⁴⁾. Es ist unmöglich, dass Rilke nach dem Roman von Mann dieses Gedicht schrieb, weil es 1899, vor Erscheinen der *Buddenbrooks* entstanden ist³⁵⁾. Trotzdem ist dieser indirekte Zusammenhang nicht gering zu schätzen. Wenn die Musik „der Rückzug aus der Sprache“ ist, bedeutet sie für die Dichter und die Erzähler, die Sprachkünstler sind, mehr oder weniger eine Art Gefahr. Es ist gar nicht verwunderlich, dass sie ein ambivalentes Gefühl gegen die Musik hegen.

Das Verhältnis zur Musik ist bei Mann natürlich ein anderes als bei Rilke. Rilke distanziert sich im Prinzip von der klingenden Musik, obwohl er die übersinnlich vorstellbare Musik für wichtig hält. Ganz im Gegenteil dazu bekennt Mann immer wieder, dass er von der klingenden Musik — besonders der von Wagner — sinnlich stark angezogen wird. Trotzdem erkannte er auch eine Art Krise darin, dass Deutschland als „das unliterarische Land“ ein musikalisches Land ist³⁶⁾. In der am 29. 5. 1945 gehaltenen Rede *Deutschland und die Deutschen*³⁷⁾ spricht er: „Es ist ein großer Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit der *Musik* in Verbindung bringen. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein. Die Musik ist dämonisches Gebiet“³⁸⁾. Die Verführung zum Irrationalen durch die Musik war in der Zeit der beiden ein unvermeidbares Problem. Die nichtsprachliche und irrationale Seite der Musik übersieht Mann nie.

Rilke behandelt die klingende Musik wegen ihrer Irrationalität, Leichtigkeit und Leichtfertigkeit distanziert. Er schreibt am 24. 7. 1904 an

33) Petzsch, 1960, S. 71f.

34) Ebd., S. 72.

35) Kommentar, KA I, S. 806.

36) *Betrachtungen eines Unpolitischen, Das Unliterarische Land*, in: TMGW XII, S. 49–52.

37) TMGW XI, S. 1126–1148.

38) Ebd., S. 1131.

Clara: „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 Körperumfang zu“³⁹⁾. Tatsächlich tritt das Motiv der Verführung durch die klingende Musik immer wieder in seinen Gedichten auf. Mágr äußert sich über das oben zitierte Gedicht *Musik* relativ treffend: „Es ist hierbei wichtig, sich zu vergegenwärtigen, in welchem Maße derartige musikfeindliche Äußerungen geistiger Menschen um die Zeit der Jahrhundertwende durch die damals dominierende Richtung in der Musik, durch den maßlosen Wagner-Rausch der musikkonsumierenden Massen und auch durch die Begleitumstände des Musikbetriebes mitbestimmt werden konnten“⁴⁰⁾. Als Beispiele für die Auseinandersetzung mit der irrationalen Verführung der klingenden Musik seien noch einige Gedichte genannt: *David singt vor Saul I* und *II*⁴¹⁾ (1905/06), *Schlangen-Beschwörung*⁴²⁾ (1907 oder 1908) und *Die dritte Elegie der Duineser Elegien*⁴³⁾ (1913). Diesen Gedichten ist das Motiv der irrationalen und besonders der sexuellen Erregung durch den Klang der Musikinstrumente gemeinsam.

3. Musik als das Gegenteil zur Plastik

Als Grund für Rilkes Distanzierung von der klingenden Musik ist überdies noch ein Aspekt wichtig: die Plastik, die als Gegenpol zur Musik betrachtet wird. Diese dualistische Denkweise, die Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* mit den Namen Dionysos und Apollo eindrucksvoll entwickelt hatte, hat sich auch Rilke zu Eigen gemacht. Deswegen scheint es natürlich zu sein, dass er seine Abneigung von der klingenden Musik besonders in seinen Pariser Jahren (von 1902 bis 1914), in denen er bei dem Bildhauer Auguste Rodin beschäftigt war und dessen Werke intensiv studierte,

39) GB II, S. 40.

40) Mágr, 1960, S. 86.

41) KA I, S. 455–456.

42) Ebd., S. 544–545.

43) KA II, S. 208–210.

hervorhob⁴⁴⁾. Rilke schreibt im August 1903 an Lou Andreas-Salomé über das Leben in Paris und über Rodin: „Seine [Rodins] Kunst war von allem Anfang an Verwirklichung (und das Gegenteil von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt und noch weiter entwirkt zu leichtem, gleitendem Scheinen. Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst [Musik], dieses Nicht-Verdichten, diese Versuchung zum Ausfließen, soviel Freunde und Hörer und Hörige hat, soviel Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte . . .)“⁴⁵⁾.

Hier ist die Zuneigung zur Plastik und die Abneigung von der Musik treffend dargestellt. Die Haltlosigkeit und die Unfestigkeit der Musik in Verbindung mit ihrer Irrationalität und Leichtfertigkeit förderte seine Abneigung. Umgekehrt proportional dazu fühlte er sich der Plastik Rodins zugeneigt, so dass er das plastische Element in seine Poetik aufnahm und der Plastik mit Hilfe der Sprache näher kommen wollte. Deshalb wurde ein Sonett jeweils an den Anfang der beiden Teile der *Neuen Gedichte* (erschieden 1907 und 1908) gesetzt: *Früher Apollo*⁴⁶⁾ und *Archaischer Torso Apollos*⁴⁷⁾. Der die Plastik und die Veranschaulichung verwaltende Gott Apollo wurde in den Pariser Jahren zum Leitgott Rilkes. Rilke fasste nun seine Dichtung als das Analogon zur Plastik auf, nicht mehr als Analogon zur Musik. Das Sehen und das Bilden wurden beim Dichten dem Hören und dem Singen vorgezogen.

Sein Bedürfnis, ursprünglichen Rhythmus, der im Hintergrund aller Phänomene gespürt werden kann, direkt ins Gedicht zu übertragen, ging beträchtlich zurück. Katharina Kippenberg legt darüber Zeugnis ab: „Ich hätte endlos ähnliche Verse weiterdichten können‘ sagte Rilke in einer Zeit, als er ein wenig ungerecht gegen das *Stunden-Buch* war, ‚und was dann?‘ — Ja, was dann? Er wäre ohne Rodins Erziehung vielleicht nie zu der Sachkenntnis des Ideellen gelangt, deren der Dichter nicht entraten

44) Mágr, 1960, S. 72f. Spitzer, 1974, S. 10.

45) GB I, S. 378.

46) KA I, S. 449.

47) Ebd., S. 513.

kann⁴⁸⁾.

Bemerkenswert ist es aber, dass in seiner Darstellung trotz solcher Musikferne die Abhängigkeit von der übersinnlich vorstellbaren Musik hartnäckig erhalten blieb. Auch in Rodins Arbeit spürt er jene unhörbare Musik. Über Rodins Zeichnungen schreibt Rilke: „Dann kommen Akte, die mit jagender Sicherheit gezeichnet sind, Formen, ausgefüllt von allen ihren Konturen, modelliert mit vielen schnellen Federstrichen, und andere, eingeschlossen in die Melodie eines einzigen vibrierenden Umrisses, aus dem sich mit unvergeßlicher Reinheit eine Gebärde erhebt“⁴⁹⁾. Diese unhörbare Musik wird in seinem Spätwerk, vor allem in den *Sonetten an Orpheus* wieder eine große Rolle spielen. In diesem Werk wird auch die Nietzschesche dualistische Denkweise sowie die Grenze zwischen dem Schauen und dem Hören überwunden werden.

III. Die Sonette an Orpheus

Das für unser Thema wichtigste Spätwerk Rilkes sind zweifelsohne *Die Sonette an Orpheus*. Die *Sonette*, die im Februar 1922 auf Château de Muzot fast in einem Zuge geschrieben wurden, sind gleichsam eine große Frucht seiner Auseinandersetzung mit der Musik. In den *Sonetten* tönt die Singstimme des Orpheus über Raum und Zeit allgegenwärtig, die Existenz des Menschen, sein „Hiersein“⁵⁰⁾ bejahend und lobend. Der ganze Zyklus dieser *Sonette* ist mit Variationen über das Thema des göttlichen Gesangs zu vergleichen. Daran, dass Rilke seine *Sonette* dem mythischen Musiker Orpheus widmete, ist zu ersehen, dass er seine Abneigung von der Musikkunst gemildert hatte und er wieder eine positive Einstellung dazu gewonnen hatte.

Auch das Hören ist in einem Gedicht von 1922, das einen Tag vor Beginn der Niederschrift der *Sonette* geschrieben wurde, für wesentlich gehalten:

48) Kippenberg, 1942, S. 164.

49) *Auguste Rodin erster Teil*, in: KA IV, S. 403–449, S. 431.

50) *Die siebente Elegie*, in: KA II, S. 221.

... Wann wird, wann wird, wann wird es genügen
das Klagen und Sagen? Waren nicht Meister im Fügen
menschlicher Worte gekommen? Warum die neuen Versuche?
Sind nicht, sind nicht, sind nicht vom Buche
die Menschen geschlagen wie von fortwährender Glocke?
Wenn die, zwischen zwei Büchern, schweigender Himmel erscheint: frohlocke . . . ,
Oder ein Ausschnitt einfacher Erde im Abend.

Mehr als die Stürme, mehr als die Meere haben
die Menschen geschrien . . . Welche Übergewichte von Stille
müssen im Weltraum wohnen, da uns die Grille
hörbar blieb, uns schreienden Menschen. Da uns die Sterne
schweigende scheinen, im angeschrienen Äther!

Redeten uns die fernsten, die alten und ältesten Väter!
Und wir: Hörende endlich! Die ersten hörenden Menschen. (KA II, S. 276)

Weder das Wort Musik noch Gesang gibt es darin. Was gehört wird, ist die zirpende Grille. Aber durch das Zirpen der Grille werden die im Weltraum wohnende Stille und das Schweigen der Sterne akustisch erfahrbare. Im Spätwerk Rilkes wird oft die Musik mit der Stille und dem Schweigen verbunden und die Transzendenz von der Sprache verstanden. Dabei spielt der Gehörsinn eine wichtige Rolle. *Die Sonette an Orpheus* sind keine Ausnahme davon.

1. „Wendung“ zur Musik. Einige Anlässe

Vom November 1912 bis Februar 1913 reiste Rilke nach Spanien, um seine Erschöpfung nach der Vollendung von *Malte* zu überwinden. Er schreibt am 26. 1. 1914 an Magda von Hattingberg über seine Reise nach Toledo:

Nun hatte ich schon die Jahre vorher oft vor den größten Eindrücken fremder Länder gestanden, plötzlich in Ronda (jenem südspanischen Ort) wurde mir klar, dass mein Sehen überladen sei, auch dort noch ging der Himmel so großartig vor und die Wolkenschatten zogen einen solchen Ausdruck über das Wesen der Erde —, ach da saß ich und war wie am Ende

meiner Augen, als müsste man jetzt blind werden um die eingenommenen Bilder herum, oder, wenn schon Geschehen und Dasein unerschöpflich sind, künftig durch einen ganz anderen Sinn die Welt empfangen: Musik, Musik: das wär es gewesen. Einmal spielte jemand in dem kleinen Hôtel, ich sah ihn nicht, ich saß im Nebenzimmer und empfand wie in jenes wunderbare Element (ich kenne es kaum, auch war es immer zu stark für mich) die Welt gelöster übergeht, und es gab mir ein überfülltes, fast müheloses Glück, sie von dort her hereinzufühlen, denn mein Gehör ist neu wie eines Tragkindes Fußsohle — [. . .]⁵¹⁾

Magda, die Empfängerin dieses Briefs, die von Rilke Benvenuta genannt wird, war Pianistin und Schülerin des Komponisten Ferruccio Busoni⁵²⁾. Sie war mit Rilke eng befreundet und lehrte ihn viel über Musik. Es ist denkbar, dass Rilke, um einen Liebesbeweis für seine Freundin zu haben, wieder Interesse an musikalischen Kompositionen gewonnen hatte. Doch stellte sich durch den Kontakt mit ihr allmählich eine positive Einstellung zur Musik und zum Hören ein.

In dem oben zitierten Brief erwähnt Rilke auch seine Überschätzung des Gesichtssinns. Dies stimmt mit den bekannten Versen des in demselben Jahre geschriebenen Gedichts *Wendung* überein:

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
überwältigst sie: aber nun kennst du sie nicht. (KA II, S. 102)

Dass dieses „Herz-Werk“ gegen das „Werk des Gesichts“ mehr oder weniger mit der Musik und dem Gehör zu tun hat, ergibt sich daraus, dass

51) RMR/Ben, S. 23.

52) 1866–1924. Magda machte 1914 Rilke mit Busoni in Berlin bekannt. Auf Empfehlung von Rilke bei seinem Verleger Anton Kippenberg nahm die Leipziger Insel-Bücherei 1916 Busonis 1907 erstmals publizierte theoretische Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* auf (Insel-Bücherei 202), woraufhin Busoni ihm diese Schrift widmete. Die Beziehung zwischen Rilke und Busoni ist weiter zu erforschen, insbesondere unter dem Gesichtspunkt von Form und Inhalt. Siehe Riethmüller, 2000 u. Wodtke, 1989.

er im Brief die Musik als das nennt, was ihn aus seiner Überschätzung des Gesichtssinns rettet.

Im Zusammenhang mit der Toledoreise ist noch folgendes zu erwähnen: die Lektüre der Musikschrift von Antoine Fabre d'Olivet (1767–1825)⁵³⁾. Während der Reise las er die erst 1896 erschienene Schrift *La Musique* von Fabre, in der die Musik im Altertum das Thema ist. Aus Toledo schreibt er am 17. 11. 1912 an Fürstin Marie von Thurn und Taxis Hohenlohe: „Am meisten beschäftigt mich Fabre d'Olivet [. . .] zufällig haben diese Bücher, die erst direkt gehen sollten, den Weg über mich genommen“⁵⁴⁾. Zwar war Rilkes Begegnung mit Fabre „zufällig“, aber er wurde durch diese Aufsatzsammlung von ihm stark beeinflusst.

Im ersten Kapitel von *La Musique* bezeichnet Fabre die Musik folgenderweise: „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“ (Die Musik, auf ihrem spekulativen Teil betrachtet, ist, wie die Leute im Altertum erklärten, die Erkenntnis zur Ordnung aller Dinge, die Wissenschaft harmonischer Beziehung im Universum)⁵⁵⁾. Es scheint natürlich zu sein, dass solch eine Bezeichnung von Fabre eine Rolle für Rilke bekam, der vor der irrationalen Seite der Musik und ihrer Verführung zur Unordnung Angst gehabt hatte. Im oben zitierten Brief an Marie drückt Rilke große Sympathie für Fabre aus:

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 [. . .] war [. . .] Musik war jedenfalls in allen alten Reichen etwas namenlos Verantwortliches und sehr Konservatives; hier ist die Stelle, wo manches

53) Französischer Theosoph, Dichter, Musiktheoretiker und Komponist. In seiner esoterischen Schrift *La Musique* stützt er sich auf die moralische, mystische und rituelle Bedeutung der Musik in den verschiedenen Zivilisationen. Siehe Leroux, 2001.

54) RMR/MT, S. 231.

55) Fabre, S. 1.

zu erfahren wäre, was mit meinem Gefühl, Musik gegenüber, zu thun hat, ich meine, diesem äußerst unberechtigten rudimentären Gefühl eine Art nachträglichen Stammbaums lieferte: daß dieses 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.⁵⁶⁾

Es ist auch nicht zu übersehen, dass Orphée d. h. Orpheus in *La Musique* von Fabre erwähnt ist⁵⁷⁾. Die Lektüre von *La Musique* ist auch als einer der Entstehungsanlässe der *Sonette an Orpheus* zu nennen.

2. Gesichtssinn und Gehörsinn

Wenn der ganze Zyklus der *Sonette* die Variation eines Themas ist, dann ist das erste Sonett des ersten Teils (I–1, u. dgl.) seine Exposition:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —
da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (I–1, KA II, S. 241)

Das Wort „da“ am allerersten Anfang klingt wie der plötzliche Einsatz des

56) RMR/MT, S. 235f.

57) Kapitel 12 und 13, Fabre, S. 70–83.

Gesangs. Die ersten zwei Zeilen mit dem sechsmal wiederholten schallenden O-Laut verkündigen den Beginn und die Steigerung der Singstimme des Orpheus. Unter allen Verben in diesem Sonett ist nur „singt“ im Präsens. Der „da“ bzw. hier und jetzt wiedergegebene Gesang wird durch die Metapher eines Baums dargestellt. Der Baum des Gesangs steigt im Ohr hoch. Jene übersinnliche Musik, die Rilke seit seiner Jugend häufig erwähnt hatte, wird hier sowohl optisch als auch akustisch zur Gegenwart gebracht.

Es ist bekannt, dass Rilke eine Postkarte mit der Zeichnung von Cima da Conegliano⁵⁸⁾ seinem Schreibtisch gegenüber angeheftet hatte⁵⁹⁾. Auf der Postkarte war Orpheus gezeichnet, der zu Füßen eines Baums singt und spielt. Diese Postkarte wird zusammen mit der Lektüre der *Metamorphosen* von Ovid immer als der Entstehungsanlaß genannt. Wichtig für unser Thema ist, dass Rilke aus Anlaß des optischen Erlebnisses die auch akustisch wirkungsvolle Darstellung erzeugte. „Das Geschaute, der Baum, hat sich in Hörbarkeit verwandelt“⁶⁰⁾. Der Gehörsinn nimmt nun an der dichterischen Schöpfung von Rilke viel teil. Der Gesichtssinn und der Gehörsinn verschmelzen synästhetisch.

Orpheus singt, und die Tiere schweigen und hören. Sowohl die Musik als auch das Schweigen sind der Rückzug oder die Transzendenz aus der Sprache. Die dichterische Sprache von Rilke in den *Sonetten an Orpheus* weist auf dieses nichtsprachliche Phänomen hin. Zwar spricht Rilke, aber seine Sprache ist sowohl die Geste des Schweigens als auch die des Hörens. Seine Sprache weist gerade auf „das Stumme in der Musik“ und „ihre mathematische Rückseite“ hin, die Rilke durch die Fabre-Lektüre bestätigt bekam. Dieses „durchaus lebensordnende Element“, das durch den Gehörsinn erfahrbar ist, wird am Ende des ersten Sonettes wieder als der „Tempel im Gehör“ veranschaulicht.

58) Um 1459–1518. Fülleborn, *Die Sonette an Orpheus. Deutungsaspekte*, in: KA II, S. 720.

59) Ebd.

60) Gerok-Reiter, 1996, S. 46.

3. Übermaß und Maß. Meta-Morphose der Sonettform

Hier richten wir unser Auge auf die Formfrage. Die Sonettform ist traditionell eine der bildnerischsten, stabilsten und rationalsten Gedichtformen. Eigentlich hat sie strenge Regeln. Annette Gerok-Reiter nennt in diesem Betreff fünf wichtige Punkte: 1. Versanzahl und -gliederung; 2. Reimordnung; 3. Metrum; 4. Strophengliederung; 5. Schluß⁶¹⁾. Zwar haben *Die Sonette an Orpheus* von Rilke jeweils die vierzehnzeilige, aus zwei Quartetten und zwei Terzetten bestehende Form, doch abgesehen davon sind die traditionellen Regeln der Sonettform so weit übertreten, dass Wolfgang Kayser diesen Sonettzyklus nicht als echte Sonette anerkennen wollte⁶²⁾. Als Beispiele für das Metrum führen wir zwei Strophen an:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten. (I–9, KA II, S. 245)

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.
(I–12, KA II, S. 263)

Die beiden Beispiele veranschaulichen den weiten Spannungsbogen der Formmöglichkeiten. Das erste ist zwei- oder dreihebig pro Zeile und klingt wie ein Volkslied. Das zweite besteht aus zwei variierten Distichen und klingt wie eine Elegie. Die Länge der Zeilen und der Rhythmus ändern sich in den *Sonetten* so vielfältig. Außerdem gibt es darin zahlreiche Enjambements. Innerhalb der vierzehnzeiligen Form bewegen sich die Wörter fließend und lebendig.

Über die Abwandlung der Sonettform schreibt Rilke am 23. 2. 1922 in seinem Brief an Katharina Kippenberg:

61) Ebd., 1996, S. 69f.

62) Kayser, 1968, S. 63f.

Ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandelteste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen ließe. Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe und Aufgabe: zu der ich mich, nebenbei, kaum zu entscheiden hatte. So sehr war sie gestellt und trug ihre Lösung in sich.⁶³⁾

Aus diesem, am Vollendungstag der *Sonette* geschriebenen Brief ergibt sich, dass Rilke die Sonettform für still und stabil gehalten hatte und ihr die Flüssigkeit absichtlich zu geben versuchte. Rilkes Auffassung von der Sonettform als des Stillen und des Stablen war vielleicht dadurch beeinflusst, dass er seit 1914 die Sonette von Michelangelo⁶⁴⁾ ins Deutsche übertragen hatte⁶⁵⁾. Es ist denkbar, dass er die Sonettform als das Analogon zur Plastik aufgefasst hatte. Wie schon gesehen schrieb er in den Pariser Jahren die beiden Sonette an Apollon für die beiden Teile der *Neuen Gedichte*. In den *Sonetten an Orpheus* wollte er seine Sonette vorsätzlich singen lassen⁶⁶⁾.

Da erinnern wir uns wieder an jenen Dualismus zwischen der Musik und der Plastik bzw. zwischen Dionysos und Apollon. Rilkes Prinzip über die Abwandlung der Sonettform hebt den Zwiespalt zwischen Nichtform und Form auf. Dies bezieht sich mehr oder weniger auch auf den mythischen Charakter des Orpheus. Kurt Leonhard definiert Orpheus kurz und bündig folgendermaßen: „Orpheus = Dionysos + Apollon“⁶⁷⁾. Gerok-Reiter hilft uns, diese Formel zu verstehen: „Orpheus, der apollinisch-dionysische Gott, steht für den inneren Bezug von Auflösung und Ordnung, von Vergessen und Wissen, von Chthonischem und Reinem, Klarem, von Wandel und Bleiben, von Entgrenzung und Begrenzung, von Übermaß und Maß“⁶⁸⁾. Die *Sonette* sind „der Integration des apollinischen und

63) RMR/KK, S. 455.

64) Michelangelo Buonarroti, 1475–1564. Bildhauer der italienischen Renaissance.

65) Zeittafel, KA II, S. 881.

66) Ebd., S. 719f.

67) Leonhard, 1963, S. 77.

68) Gerok-Reiter, 1996, S. 103.

dionysischen Kunstvermögens verpflichtet⁶⁹⁾. Man kann zu Recht anerkennen, dass dieser „apollinisch-dionysische Gott“ Orpheus, der auch Musiker ist, als Rilkes Leitgott auftrat, weil Rilke die Musik mit der Ordnung gleichsetzen wollte. Diese Integration des Wandels und des Bleibens bzw. des Musikalischen und des Plastischen gilt sowohl formell als auch inhaltlich. Die allerletzte Strophe der *Sonette* lautet:

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu den raschen Wasser sprich: Ich bin. (II-29, KA II, S. 272)

Rinnen und Sein, Vergehen und Bleiben sind auch durch die variierte Sonettform gleichzeitig ermöglicht. Die Sonettform wurde für Orpheus geeignet abgewandelt. Die Meta-Morphose, die der Hauptcharakter des Orpheus im Mythos ist, ist auch das Wesen der Gedichtform der *Sonette*.

4. Musik als das ordnende Element

Der Gesang des Orpheus ist die gleichsam übersinnlich vorstellbare Musik. In diesem Sinne ist er nicht ganz verschieden von jenem „Rhythmus im Hintergrund“, den Rilke in den *Marginalien* zur *Geburt der Tragödie* erwähnte. Aber der Gesang des Orpheus wird nicht mit der Wildheit, sondern mit der Ordnung konnotativ gleichgesetzt:

Wie ergreift uns der Vogelschrei . . .
Irgend ein einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume —)
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,

69) Ebd.

wie die losgerissenen Drachen
 jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen,
 windig zerfetzten. — Ordne die Schreier,
 singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
 tragend als Strömung das Haupt und die Leier. (I-26, KA II, S. 270–271)

Hier ist Singen der Gegensatz von Schreien. Die Schreier sind ungeordnet. In den *Sonetten* beansprucht Rilke Orpheus dafür, mit seinem göttlichen Gesang diese Schreier zu ordnen. Der Gesang des Orpheus tritt als das „lebensordnende Element“ auf. Schon in I-1 war dieses Motiv. „Brüllen, Schrei, Gehör“ der Tiere „schien klein in ihren Herzen“, während sie den Orpheus singen hörten. Die Schreier unter den Tieren und unter uns Menschen werden durch den Gesang des Orpheus geordnet, und was diese Ordnung im Chaos erfahrbar macht, ist das Hören.

Der Gesang des Orpheus bringt Ordnung ins Chaos. Auch in I-26 ist sein Gesang den Schreien der Mänaden, die die Priesterinnen des Dionysos sind und die im Mythos den Orpheus töten, gegenüber gestellt:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
 da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befel,
 hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
 aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel. (I-26, KA II, S. 253)

Auch hier „stieg“ seine Musik wie in I-1. Noch dazu ist sie hier „erbauend“. Seine Musik erbaut etwas Geordnetes. An anderen Stellen ist sie mit dem Tempel verbunden:

da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (I-1, KA II, S. 241)

Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
 baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichstes Haus.
 (II-10, KA II, S. 262)

Die Musik des Orpheus „steigt“ einmal als der Baum, einmal als das Gebäude. Die Musik wird wie bei Fabre d'Olivet als das Analogon der Ordnung der Welt, als die Erscheinung harmoniae mundi, aufgefasst. Rilke versuchte seine Vorstellung der Musik von der Unordnung, Irrationa-

lität und Wildheit fernzuhalten und mit *werdender* (nicht *statischer*) Ordnung, Rationalität und Kultur konnotativ zu verbinden.

Schluss

Wir haben bisher Rilkes Auseinandersetzung mit der Musik betrachtet. Rilke zählt zu den Dichtern seiner Zeit, die den Zusammenhang zwischen Musik und Literatur vielschichtig aufzuklären vermochten. Obwohl er im engeren Sinne kein Musikliebhaber war, dachte er sein Leben lang über die Musik nach. Er setzte sich mit der Musik im möglichst weiten Sinne auseinander. Als einer der Gründe dafür ist zu nennen, dass in seiner Zeit die Musik sowohl ästhetisch als auch soziologisch einen hohen Stellenwert hatte und nicht übersehen werden konnte.

Rilke distanziert sich von der klingenden, sinnlich erfahrbaren Musik. Auch wenn er durch die klingende Musik ergriffen wurde, dachte er nur über die übersinnlich vorstellbare Musik, die Musik an sich positiv. Solch eine Zuneigung zur unhörbaren, idealen Musik wurde vor allem durch die beiden Bücher, *Die Geburt der Tragödie* von Nietzsche und *La Musique* von Fabre d'Olivet, gefördert. *Die Sonette an Orpheus* waren die größte Frucht einer Musikauffassung, die den Schwerpunkt auf diese spekulative Seite legte.

In *Die Sonette an Orpheus* versucht Rilke, die Musik von der Wildheit und Unordnung zu entfernen und mit der Ordnung konnotativ gleichzusetzen. Die besonders durch den frühen Nietzsche mit Rausch und Irrationalität stark verbundene Musik erscheint in den *Sonetten* von Rilke als das „lebensordnende Element“. Von der anderen Seite aus betrachtet, äußert sich darin seine Angst vor der irrationalen, leichtfertigen Seite der Musik. Dass seine Angst keine grundlose Besorgnis war, ergibt sich auch daraus, dass nicht einmal zehn Jahre nach seinem Tod das deutsche Volk sich im Nazismus unter den Klängen von Wagner berauschte. Was Rilke in *Die Sonette an Orpheus* versuchte, war gleichsam die konnotative Umfunktionierung der Musik in eine höhere Ordnung und Übereinstimmung. Der Wandel seiner Musikauffassung war der lange und schwierige Prozess für diesen Vorgang.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und Quellentexte

Fabre d'Olivet, Antoine: 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? (La Proue), 1972.

TMGW XI

Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band XI, Reden und Aufsätze 3, 2. durchges. Aufl., Frankfurt a. M. (S. Fischer), ²1974.

TMGW XII

Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band XII, Reden und Aufsätze 4, 2. durchges. Aufl., Frankfurt a. M. (S. Fischer), ²1974.

NWKG III/1

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, dritte Abteilung erster Band, Berlin/New York (de Gruyter), 1972.

RMR/Ben

Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Magda von Hattingberg „Benvenuta“, hg. von Ingeborg Schnack u. Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. u. Leipzig (Insel), 2000.

GB

Rilke, Rainer Maria: Gesammelte Briefe in sechs Bänden, hg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Kyoto (Rinsen Book), 1977.

RMR/KK

Rilke, Rainer Maria/Katharina Kippenberg: Briefwechsel, hg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden (Insel), 1954.

RMR/MT

Rilke, Rainer Maria/Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel, besorgt von Ernst Zinn, Zürich (Max Niehans Verlag), 1951.

KA

Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hg. von Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M. (Insel), 1996.

SchW

Schopenhauer, Arthur: Werke in einem Band, München (C. Hanser), 1982.

VÖPC

Verlaine, Paul: Œuvres poétiques complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris (Gallimard), 1965.

Sekundärliteratur

Fähnrich, Hermann: Artikel „Rolland“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Friedrich Blume, Bd. 11, Kassel (Bären-

- reiter), 1989, Sp. 651–653.
- Gerok-Reiter, Annette: Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“. Tübingen (M. Niemeyer), 1996.
- Görner, Rüdiger: „ . . . und Musik übersteigt uns . . . “ Zu Rilkes Deutung der Musik, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft 10, Sigmaringen (Jan Thorbecke), 1983.
- Görner, Rüdiger: Artikel „Musik“, in: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart/Weimar (Metzler), 2004.
- Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. Bern/München (Francke), ¹³1968.
- Kippenberg, Katharina: Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag, Leipzig (Insel), ³1942.
- Leonhard, Kurt: Moderne Lyrik. Monolog und Manifest. Ein Leitfaden. Bremen (Carl Schünemann), 1963.
- Leroux, Martial: Artikel „Fabre d'Olivet“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 6, Kassel (Bärenreiter), Stuttgart/Weimar (Metzler), 2001, S. 626–627.
- Mágr, Clara: Rainer Maria Rilke und die Musik, Wien (Amandus), 1960.
- Petzsch, Christoph: Musik. Verführung und Gesetz. Aus Briefen und Dichtungen Rilkes, in: Franz Rolf Schröder (Hg.): Germanisch-romanische Monatsschrift, neue Folge 10, New York (Jonson reprint corporation), 1960.
- Riethmüller, Albrecht: Artikel „Busoni“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 3, Kassel (Bärenreiter), Stuttgart/Weimar (Metzler), 2000, S. 1371–1387.
- Schoolfield, George C.: Rilke and music. A negative view, in: McGlathery, James M. (Hg.): Music and German literature. Their relationship since the Middle Ages, Columbia (Camden House), 1992.
- Spitzer, Leopold: Das Harmonikale in der Musikauffassung Rainer Maria Rilkes, Wien (Lafite), 1974.
- Steiner, George: Language and silence. Essays, 1958–1966, London (Faber and Faber), 1967.
- Tavis, Anna A.: Rilke's Russia. A cultural encounter, Evanston, Illinois (Northwestern University Press), 1994.
- Wodtke, Friedrich Wilhelm: Artikel „Rilke“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Friedrich Blume, Bd. 11, Kassel (Bärenreiter), 1989, S. 523–526.