

Die Landschaftsauffassung des Worpswede-Vorwortes und der frühen Schriften Rilkes

Fábián Vörös (Budapest)

Einleitung

Der folgende Versuch widmet sich Rilkes Landschaftsauffassung mit besonderem Blick auf das Vorwort der Worpswede-Monografie und den damit verbundenen, teils zu Rilkes Lebzeiten unveröffentlichten frühen Schriften. Diesen wird generell eine viel geringere Aufmerksamkeit zu Teil, als ihre Stellung innerhalb des Gesamtwerkes rechtfertigen würde (Büssgen 2013: 148). Dies überrascht umso mehr, als das in der mittleren Periode perfektionierte, gar als Rilkes Wahrzeichen geltende Dinggedicht sich auch teilweise mittels Rilkes früher Ästhetik erklären lässt; eine Ästhetik, die nie systematisch ausgearbeitet wurde, sich jedoch aus Besprechungen, Essays, Briefen, Tagebucheinträgen und eben der Einleitung zum Worpswede-Band rekonstruieren lässt.

Die Periodengrenzen des Lebenswerks, welche in der Literaturwissenschaft einen hohen Status genießen zu scheinen, sind zwar nicht ohne Daseinsberechtigung, wirken aber gegen eine einheitliche Behandlung kohärenter, das ganze Lebenswerk umspannender Gedanken. „Man kann geradezu von einer Konstanz der Themen sprechen; was sich in entscheidender Weise ändert, ist die Art der Darbietung.“ (Fick 1993: 184)

Üblicherweise werden als Grenzpunkte der mittleren Periode Rilkes erster Aufenthalt in Paris (1902) und das Erscheinen des *Malte-Romans* (1910) angesehen. Im Allgemeinen gelten beim früheren Datum der relativ lange Aufenthalt und die Freundschaft mit Rodin, beim späteren die als programmatisch angesehene Formulierung „Ich lerne sehen“ (KA3: 456) als Eckpfeiler. Wie aber u. a. auch Endreva herausstellt (Endreva 2004: 15), sind ähnliche Wendungen und Formulierungen an mehreren Stellen in Rilkes Briefen und Tagebüchern aufzufinden. In der Schrift „Notizen zur Melodie der Dinge“ wird geradezu eine *Ars Poetica* eines ständigen Neubeginns aufgerufen: „Ich kann mir kein seligeres Wissen denken, als dieses Eine: daß man ein Beginner werden muß“ (KA4: 103).

Das Sehen als Voraussetzung einer künstlerischen Tätigkeit wird schon viel früher, u. a. in einer Besprechung aus dem Jahr 1896 erwähnt („Wilhelm von Scholz, Frühlingsfahrt“ KA4: 28). Sehen als Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens – zwar nicht bewusst ausgearbeitet, aber vermutlich bewusst angewendet – ist bereits 1895 in Rilkes zweitem Gedichtband „Larenopfer“ zu finden. Der Aufbau des Bandes ähnelt dem eines Reisebuches. Einige Gedichte stellen Teile Prags aus der Entfernung dar, einzelne Bauten werden beschrieben, um sich danach auch mit den ihnen verbundenen menschlichen Schicksalen auseinanderzusetzen. Diese Struktur weist bereits auf eine der Thesen dieser Arbeit hin: Das Ding tritt aus einem bestimmten Hintergrund hervor.

Rilke beschäftigt sich mit der Landschaft im Detail zuerst in der 1898 entstandenen, zu seinen Lebzeiten unveröffentlichten, in Punkte gegliederten Schrift „Notizen zur Melodie der Dinge“ (KA4: 103–113). Wie auch Monika Fick herausstellt, „skizziert [Rilke] eine Poetik des ‚Hintergrunds‘, die sich ganz an das von Maeterlinck entworfene Modell des ‚Dialogs zweiten Grades‘ anschließt“ (Fick 1993: 192). Neben alledem, was auf der Bühne ausgesprochen wird, erscheint das, was unausgesprochen bleibt, also das Schweigen, welches Rilke in der ‚Stimmung‘ des Stückes verortet, ebenso wichtig.¹ Die Errungenschaft der „Notizen“ ist die Anwendung der Thesen Maeterlincks auf die bildende Kunst. Demnach seien die auf „Goldgrund“ gemalten Menschen (III. Punkt) isoliert, um so aus ihren Verhältnissen gelöst gedeutet werden zu können (IV. Punkt). In den Portraits der Renaissance sei die Landschaft hinter den Figuren ein allgemeiner Hintergrund, der tatsächlich einen Grund darstelle (V. Punkt). Da eine sprachliche Kommunikation nicht ausreichend sei, müssten die in den Bildern abgebildeten Figuren, um sich unterhalten zu können, zurücktreten und sich in der Landschaft treffen (XVII. Punkt).

Rilke stellt in seiner Rezension „Demnächst und Gestern“ (Nov. 1897) fest: „Das Schweigen ist das Geschehen“ (KA4: 54). Es ist besonders wichtig festzuhalten, dass Träger des Wesentlichen das Schweigen und nicht die Stille ist. Schweigen kann man nur im Besitz des Begriffes. Anders gesagt: Die Stille bedarf keines Subjekts.

Die Studie „Von der Landschaft“ (KA4: 208–213) stellt eine frühe, verworfene Fassung des Vorwortes zur Monografie dar. Sie beginnt mit einem kurzen historischen Überblick, dessen zwei Punkte für unseren Gedankengang besonders wichtig sind: zunächst gerade die allererste Feststellung, dass die alten Griechen den Menschen so gesehen hätten, wie spätere Maler die Landschaft (KA4: 208). Dies führt zu einer Reduktion der Umgebung, welche in den Gemälden nur angedeutet wird. Gerade das Gegenteil soll aber in der Renaissance geschehen: „man malte die Landschaft und meinte doch nicht sie damit, sondern sich selbst“ (KA4: 210). Hier wird nicht die Landschaft angedeutet, sondern die Landschaft bedeutet etwas, und zwar den Menschen, der somit auch als Landschaft gesehen werden kann. Der zweite wichtige Punkt kann als Zusammenfassung des ganzen Gedankenganges angesehen werden: „man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nicht mehr begriff; als man fühlte, daß sie das andere war, das Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam aus einer einsamen Welt“ (KA4: 211–212). Der Mensch tritt aus der Landschaft als Hintergrund hervor. Dieser Moment, das Verlassen der Landschaft ist notwendig, um sie von außen betrachten zu können, gar um Subjekt zu werden, damit die Landschaft, das Offene, als Objekt und zugleich als Ursprung angesehen werden kann.

Worpswede

Im Folgenden wird auf Grund des obigen Gedankenganges Rilkes frühe Landschaftsästhetik in der dritten landschaftsbezogenen Schrift, dem Worpswede-Vorwort, mit Hinweisen auf Analogien in späteren Schriften analysiert. Das Vorwort ist in vier größere, titellose Teile gegliedert.

¹ Die Technik wird von Rilke selber im Prosaband „Die Letzten“ (KA3: 287–333) angewendet.

Die Themen dieser Teile sind in etwa (1) die Beziehung von Landschaft/Natur bzw. dem Menschen, (2) deren Darstellung in der Malerei bzw. (3) in der deutschen Malerei und schließlich (4) die Worpsweder Landschaft und ihre ‚Bebauer‘.

Auf eine detaillierte Analyse des vierten Teiles wird zunächst verzichtet, da dieser sich hauptsächlich mit dem Verhältnis des Alltagslebens und der Umgebung beschäftigt. Zwar baut Rilke hier auf Feststellungen der ersten drei Abschnitte, doch behandelt er eine bereits ange-deutete, allerdings neu eingeführte Problematik, deren Berücksichtigung den Rahmen dieser Studie sprengen würde.

I

Sofort der erste Satz, demzufolge die Geschichte der Landschaftsmalerei ungeschrieben sei (KA4: 307), ist nicht unbedingt wörtlich zu verstehen. Die Frage ist nicht die, ob eine Geschichte der Landschaftsmalerei geschrieben wurde, sondern ob diese nach den von Rilke als angemessen betrachteten Gesichtspunkten geschehen ist. Die Kriterien werden mit Hilfe der Gegenüberstellung von Portraitmalerei und Landschaftsmalerei geklärt.

Zu den unabdingbaren Fähigkeiten des Chronisten der Portraitmalerei gehören ‚Farben sehen und Farben sagen [zu] können‘ sowie ‚das Lächeln der Mona Lisa ebenso mit Worten wiederholen [zu können] wie den alternden Ausdruck des tizianischen Karl V. und das zerstreute, verlorene Schauen des Jan Six‘ (KA4: 307). Eine der zentralen Fragen der Jahrhundertwende wird hier thematisiert: Die sog. Sprachkrise, welche bis Nietzsche, gar bis Lichtenberg zurückgeht (King 2012: 159), hat den jungen Rilke ebenfalls beschäftigt. Bereits in seiner frühen Periode erscheinen Schriften, die die Adäquatheit sprachlicher Ausdrücke in Frage stellen (‚Demnächst und Gestern‘ 1897; ‚Moderne Lyrik‘ 1898; ‚Der Wert des Monologes‘ 1898; alle KA4) und obzwar Rilke nicht annähernd zu der kompletten, doch vermutlich ironischen Selbstaufgabe des fiktiven Verfassers des Chandos-Briefes gelangt, muss die vermeintliche Unzuverlässigkeit des Wortes sehr wohl in der Programmatik des ‚Sehenlernens‘ eine Rolle gespielt haben (Büssgen 2013: 137).

Der Chronist der Portraitmalerei muss diesen Schwierigkeiten ebenso entgegensehen, wie der Chronist der Landschaftsmalerei, doch bewegt sich ersterer auf heimischem Gebiet, da er über die Darstellung von Menschen und Gesichtern schreibt. ‚Wer aber die Geschichte der Landschaft zu schreiben hätte, befände sich zunächst hilflos preisgegeben dem Fremden, dem Unverwandten, dem Unfaßbaren.‘ (KA4: 308) Denn solange der Mensch durch sein Gesicht erkannt werden kann, hat die Landschaft ‚kein Gesicht, – oder aber sie ist ganz Gesicht und wirkt durch die Größe und Unübersehbarkeit ihrer Züge furchtbar und niederdrückend auf den Menschen‘ (KA4: 308). Gesicht kann sich neben dem menschlichen Gesicht auch auf die Fähigkeit des Sehens, das Gesehene oder das Sichtbare beziehen (Grimm), und ist als solches Teil oder Oberfläche eines Ganzen, dessen anderer Teil unsichtbar ist. In dieser Hinsicht überrascht es nicht, dass in der deutschen Geistesgeschichte die Physiognomik eine so wichtige Stelle eingenommen hat. Eine moderne Physiognomieauffassung, welche sich von der analytischen, deduktiven Physiognomik des 18.-19. Jahrhunderts losreißt, wird gerade zu dieser Zeit von Rudolf Kassner ausgearbeitet, den Rilke 1907 persönlich kennen lernen wird. Kassners Hauptwerke zum Thema erscheinen zweifellos zu einem späteren Zeitpunkt (u. a. ‚Zahl und Gesicht‘ 1919; ‚Die Grundlagen der Physiognomik‘ 1922). Und die Aufarbeitung ihrer in

Spuren gemeinsamen Argumentationen und deren Zusammenhänge kann nicht Ziel dieser Arbeit sein, trotzdem kann eine Verwandtschaft der Gedanken festgehalten werden.

Die Landschaft ist also entweder ohne Gesicht, oder ihr Gesicht ist für den Menschen unerkennbar, da es das Maß des Menschen übersteigt. Eben dieser Konflikt der Seinsweisen und deren Abgrenzung ist zu Beginn der ersten „Duineser Elegie“ zu finden (KA2: 201). Die Inkompatibilität führt zwangsläufig zu einer Fremdheit der Landschaft: „Allein mit einem toten Menschen, ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. Denn so geheimnisvoll der Tod sein mag, geheimnisvoller noch ist ein Leben, das nicht unser Leben ist.“ (KA4: 308) Der Mensch ist also nicht Teil der Natur, seine Existenz ist von einer derart anderen Qualität, dass sogar die Negation seiner eigenen Existenz ihm näherliegt, als die Natur. Den Einwand, dass der Mensch ursprünglich der Natur angehört habe, hält Rilke wegen der immensen zeitlichen Entfernung des letzten gemeinsamen Punktes in der Entwicklungsgeschichte für irrelevant. Folglich kann hinzugefügt werden, dass dieser gemeinsame Punkt ebenfalls eine andere, fremde Daseinsform darstellt, der für den heutigen Menschen genauso unvorstellbar sein muss, wie die gleichzeitigen Daseinsformen der Natur oder des Engels.

Trotzdem steht der Mensch in einem gewissen Bezug zur Natur, er verkehrt mit ihr, doch „dieser Verkehr ist sehr einseitig“ (KA4: 309). Es lohnt sich, Rilkes Auseinandersetzung mit dieser Einseitigkeit ausführlich zu zitieren:

Es scheint immer wieder, daß die Natur nichts davon weiß, daß wir sie bebauen und uns eines kleinen Teils ihrer Kräfte ängstlich bedienen. Wir steigern in manchen Teilen ihre Fruchtbarkeit und ersticken an anderen Stellen mit dem Pflaster unserer Städte wundervolle Frühlinge, die bereit waren, aus den Krumen zu steigen. Wir führen die Flüsse zu unseren Fabriken hin, aber sie wissen nicht von den Maschinen, die sie treiben. Wir spielen mit dunklen Kräften, die wir mit unseren Namen nicht erfassen können, wie Kinder mit dem Feuer spielen, und es scheint einen Augenblick, als hätte alle Energie bisher ungebraucht in den Dingen gelegen, bis wir kamen, um sie auf unser flüchtiges Leben und seine Bedürfnisse anzuwenden. Aber immer und immer wieder in den Jahrtausenden schütteln die Kräfte ihre Namen ab und erheben sich, wie ein unterdrückter Stand, gegen ihre kleinen Herren, ja nicht einmal *gegen* sie, – sie stehen einfach auf, und die Kulturen fallen von den Schultern der Erde [...]. (KA4: 309)

All dies bedeutet jedoch nicht, dass sich die Natur auf Grund der Tätigkeit des Menschen nicht ändern würde. Das Wesentliche ist, dass der vom Menschen verursachte Aufstand nicht unbedingt ein bewusster ist, wie auch die Flüsse sich der von ihnen angetriebenen Maschinen nicht bewusst sind.²

Bei Rilke bleibt die Essenz der Natur und ihrer Kräfte eindeutig verborgen, da „unsere Namen [sie] nicht erfassen können“ (KA4: 309). Diese Feststellung beruht ebenfalls auf einer Sprachskepsis, kann aber auch mit denjenigen Deutungen der Gen 2;19 in Verbindung gebracht werden, nach denen Folgendes gilt: „[i]n jedem Wort ist auch immer auf eine rational nicht näher aufzuhellende Weise etwas von der Sache selbst enthalten. [...] Im Wort erst gewinnen die Dinge Gestalt und Unterschied“ (Rad 1960: 94).

Somit ist ein Name, der die Essenz der Dinge nicht greifen kann, per se falsch, und das bezeichnete Ding schüttelt tatsächlich mit Leichtigkeit diese Bezeichnung ab, da sie sich schlicht nicht auf ihn bezieht.

² Haargenau dieses Bild wird auch die Grundlage für die Frage Heideggers in seiner Studie „Die Frage nach der Technik“ (1953), welche sich auf die Wandelbarkeit und dem Entbergen der Naturkräfte durch eine Technik bezieht, dessen eigene Essenz gerade in seiner Anwendung besteht (Heidegger 2000: 8–9, 16–17).

„Der gewöhnliche Mensch, der [...] die Natur nur so weit sieht, als sie sich auf ihn bezieht, wird dieses rätselhaften und unheimlichen Verhältnisses selten gewahr.“ (KA4: 310) Es ist aber unser aller Glück, dass es nicht nur gewöhnliche Menschen gibt. „Anders schon sehen Kinder die Natur; [...] [sie] schließen sich ihr mit einer Art von Gleichgesinntheit an und leben in ihr, ähnlich den kleinen Tieren, ganz hingeeben an die Ereignisse des Waldes und des Himmels und in einem unschuldigen, scheinbaren Einklang mit ihnen.“ (KA4: 310) Es ist hervorzuheben, dass die Kinder ebenfalls nicht eins mit der Natur sind, ihr aber in gewisser Hinsicht viel näher stehen als die Erwachsenen, „da sie, gerade in den Tagen des körperlichen Reifwerdens, unsäglich verlassen, fühlen, daß die Dinge und Ereignisse in der Natur *nicht mehr* und die Menschen *noch nicht* an ihnen teilnehmen.“ (KA4: 310) Es stellt sich die Frage, inwieweit nach Rilke die kindliche Daseinsform eine andere Qualität als das erwachsene menschliche Dasein besitzt. Sie kann ihr nicht ganz fremd sein, denn dies würde nach dem obigen Gedankengang die Möglichkeit des Überschreitens der Grenze ausschließen. All dies lässt eine unausgesprochene, der Scala Naturae ähnliche Seinshierarchie vermuten.

Der oben erwähnte Bruch in der Pubertät ist auch das zentrale Thema der unvollendeten Skizze „Intérieurs“ (Herbst 1898; KA4: 93-102), ähnlich wie im Zyklus „Lieder der Mädchen“ im Lyrikband „Mir zur Feier“ (entst. Frühling 1898; KA2: 87-94).³ Es muss angemerkt werden, dass Rilke diesem Bruch bei Mädchen eine viel größere Bedeutung beimisst, die über den Verlust ihrer Beziehung zur Natur hinaus auch den Verlust einer Art Gemeinschaftsbewusstseins erfahren (Heinz 2013: 205). Das erste Beispiel über den Verlust einer Harmonie mit der Natur – „Es wird Frühling, obwohl sie traurig sind, die Rosen blühen [...] obwohl sie sterben möchten“ – wird zum zentralen Motiv mehrerer Gedichte⁴ (z. B. „Vorbei“; „Das war im Mai...“; „Ein Wunsch“ usw.) in Rilkes erstem Gedichtband, „Leben und Lieder“ (1894; SW5: 7–94).

In diesem Zusammenhang sei auch an die Anfangszeilen der „Achten Duineser Elegie“ (entst. 7./8. Februar 1922) hingewiesen (KA2: 224).

Das dort erwähnte ‚Offene‘ verweist eindeutig auf eine Art Unbestimmtheit, einen Mangel an Klassifizierbarkeit hin, wobei das ‚Offene‘ bei der dem Menschen gegenübergestellten Kreatur noch aufzufinden ist. Das Unbestimmte kann, auf das Subjekt bezogen, einen Mangel an Reflexivität bedeuten. Am radikalsten kann ein kompletter Mangel an Klassifizierbarkeit als das Fehlen des Subjektes selber interpretiert werden. Mich selbst kann ich nämlich auch nur in Hinsicht auf etwas Anderes bestimmen und ein Grundpfeiler dieser Bestimmung wäre die Beziehung zur Natur.

Eine engere Beziehung zur Natur bleibt jedoch Erwachsenen nicht endgültig versagt: „be-
wußt und mit Aufwendung eines gesammelten Willens“ (KA4: 311) können sie sich ihr wieder nähern. Diese Menschen sind Künstler, „die, da sie die Natur nicht überreden können, an ihnen

³ Es lohnt sich, einen Blick auf die Überschriften der einzelnen Zyklen in der Erstausgabe von „Mir zur Feier“ zu werfen (SW3: 201–263): 1) Beichten, 2) Engellieder, 3) Landschaft (darunter ein Gedicht mit dem Titel „Intérieur“, dessen Schlussstrophe vermutlich die erste Stelle ist, wo der Begriff des Dinges zwar nicht zuerst verwendet, aber bezeichnend behandelt wird und zugleich den Titel der Skizze „Notizen zur Melodie der Dinge“ anklingen lässt: „Und denken, denken: was das Klingen ist,/und daß ein Duft ist wie von Mandarinen. / Ob das die Seele von den Dingen ist, / und über ihnen...“), 4) Lieder der Mädchen, 5) Gebete der Mädchen zu Maria, 6) Im All-Einen.

⁴ Das Motiv lässt sich bis zum Minnesang zurückverfolgen. Ein ausgereiftes Beispiel wäre Otto von Botenlauben: Fröide ist al der welte komen (Wachinger 2006:10–11 und 629), Vorbilder reichen allerdings bis in den frühen Minnesang.

teilzunehmen, ihre Aufgabe darin sehen, die Natur zu erfassen, um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen“ (KA4: 311). Der Künstler wird also auch dadurch zum Künstler, dass er sich in der Welt zu orten versucht.

Das Ziel der künstlerischen Tätigkeit betreffend stellt Rilke Folgendes fest: „Es ist nicht der letzte und vielleicht der eigentümlichste Wert der Kunst, daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden.“ (KA4: 311) Das Kunstwerk ist die vollkommene Einheit, in der sich die Gegensätze ergänzen und somit auflösen.

Der hier heraufdämmernde Zusammenhang zwischen Menschen/Landschaft bzw. Gestalt/Welt erfordert einen Exkurs bezüglich der Verhältnisse des Allgemeinen zum Partikulären.⁵ Der Begriff „Welt“ ist auch deswegen auffällig, da er zum ersten Mal im Text vorkommt. Es lohnt sich, einen Blick auf die bisherige Wortwahl zu werfen:

– Die Geschichte der Landschaftsmalerei ist ungeschrieben (KA4: 307; 3), die Landschaft hat keine Gestalt (KA4: 308; 4–6) oder Willen (KA4: 308; 7), sie hat weder Hände noch Gesicht, oder ist ganz Gesicht (KA4: 308; 15–16), ist uns aber fremd (KA4: 308; 21–22).

– Der Mensch ist mit der Natur verwandt, stammt von ihr ab (KA4: 308; 31–32), verkehrt mit ihr seit Jahrtausenden (KA4: 309; 6–7), sie weiß aber nichts davon (KA4: 309; 8–9), handelt über uns hinweg (KA4: 309; 31–32), „mit jener erhabenen Hoheit und Gleichgültigkeit, von der alle ihre Gebärden erfüllt sind“ (KA4: 309; 34). Der gewöhnliche Mensch und das Kind sehen, wenn auch unterschiedlich, die Natur (KA4: 310; 10, 17, 19), und nicht die Landschaft. Die Natur nimmt am Leben der Kinder teil, nicht aber am Leben der gewöhnlichen Menschen (KA4: 310; 28–29). Der Künstler findet sich nicht mit der Entfernung ab und versucht die Natur zu erfassen (KA4: 311; 14–18).

Rilke verwendet also im ersten und zweiten Absatz des ersten Teiles das Wort „Landschaft“, im dritten und vierten Absatz das Wort „Natur“. Der Wechsel findet genau an dem Punkt statt, wo die Fremdheit des Menschen erwähnt wird. Rilke ist bei seiner Begriffsanwendung (wie generell in anderen Arbeiten auch) nicht konsequent. Die – zweifelsohne – künstliche Landschaft hinter der Mona Lisa ist „Natur die entstand“ („Von der Landschaft“ KA4: 211). Mit „Entstehen“ kann jedoch nicht lediglich ein zeitlicher Ablauf gemeint sein, da in diesem Fall die Fremdheit nur größer würde. Das Entstehen geschieht durch ein Deuten, genauer, einen deutenden Blick. Die Natur wird also betrachtet und wird folglich zur Landschaft. Um in Anlehnung an Ritter zu formulieren: physis transzendiert mittels der Theorie zum ästhetischen (Ritter 1964: 147–148).

„Und ein Bildnis machen, heißt das nicht, einen Menschen wie eine Landschaft sehen [?]“ (KA4: 312) Es wird ein komplementärer Satz zu einem der Grundgedanken (die Landschaft als Gesicht) formuliert: das Gesicht als Landschaft. Folglich sind beide Erscheinungsformen, Gestalten mit einer, wenn auch nicht mit der gleichen Bedeutung. Der Mensch als Landschaft, das Gesicht als Landschaft muss für uns bedeuten, dass es ist, wie es ist. Ein passiver, wortloser Ausdruck eines tieferen Inhaltes. Die Oberfläche, die Abbildung des Gesehenen ergreift den tieferen Inhalt, der durch die Abbildung wahr wird oder die Wahrheit selbst sein muss, unabhängig davon, wie der Künstler ihn abbildet.

Das heißt nicht zwingend die Unfehlbarkeit des Künstlers. Wenn auch die als fast unmöglich eingestufte Namensgebung entfällt, kann die Abbildung den Künstler immer noch fehlleiten. Autoren der Volksstücke treten nach Rilke oft in die gleiche Falle: „Der flüchtige Beobachter

⁵ Zur Beziehung von Gestalt und Welt gibt Punkt II im Rahmen einer Besprechung der Kunst Arnold Böcklins Anhaltspunkte

[...] nimmt die Gestalt einfach wie er sie schaut – nicht wie sie ist.“ (KA4: 27) Es stellt sich die Frage, ob die Möglichkeit dieser Art Irrtums auch bei wortlosen Kunstgattungen besteht.

Trotzdem: „Wunderliche Beziehungen ergeben sich da. [...] M]anchmal scheint der Mensch aus der Landschaft, ein andres Mal die Landschaft aus dem Menschen hervorzugehen, und dann wieder haben sie sich ebenbürtig und geschwisterlich vertragen.“ (KA4: 312) Eine Beschreibung, die auch auf Cézannes Bilder zutreffen könnte, wo Farbe neben Farbe die Form ergibt, ohne Konturen.

Der folgende Satz über die Annäherung zwischen dem Menschen und der Natur beinhaltet zwei Aussagen: 1) „Die Natur scheint sich für Augenblicke zu nähern, indem sie sogar den Städten einen Schein von Landschaft giebt [...]“ (KA4: 312), wie etwa die in der Einleitung erwähnte Hintergrundfunktion der Stadt im Band „Larenopfer“. 2) „[...] U]nd mit Centauren, Seefrauen und Meergreisen aus Böcklinschem Blute nähert sich die Menschheit der Natur“ (KA4: 312), also mit Wesen, die auch in ihrer Statur etwas von ihrem Tierischen zeigen, oder ihr Leben in einer direkten Beziehung zur Natur, fern von der Zivilisation führen.

Böcklin ist also im Stande, den Menschen so zu sehen, wie Rilke es für wünschenswert hält: in seiner Wahrhaftigkeit, als Ausläufer der ihm fremden, mit seinem Bewusstsein nicht greifbaren Natur. „[I]mmer aber kommt es auf dieses Verhältnis an, nicht zuletzt in der Dichtung, die gerade dann am meisten von der Seele zu sagen weiß, wenn sie Landschaft giebt, und die verzweifeln müßte, das Tiefste von ihm zu sagen, stünde der Mensch in jenem uferlosen und leeren Raume, in welchen ihn Goya gerne versetzt hat.“ (KA4: 312) Genau diese Isoliertheit und Verbundenheit wird in den Punkten III–VII der Schrift „Notizen zur Melodie der Dinge“ behandelt (KA4: 103–104). Der Mensch muss isoliert werden, um bestimmt werden zu können, sein Wesen sei allerdings nicht aus ihm selbst heraus zu erkennen, nur als Teil der Welt, die ihn konstituiert.

II

Die Beziehung des dargestellten Menschen zur Landschaft erfährt in den ersten Sätzen des zweiten Teiles einen neuen Deutungsaspekt: Der Mensch kann allein und in der Landschaft stehen, er kann aber auch vor der Landschaft stehen. Wenn wir uns also auf den Menschen konzentrieren, ist es immer noch nicht notwendig, ihn der Landschaft vollkommen zu entfremden. Am Wesentlichen ändert das aber nicht: im Teil das Ganze sehen, im Hervorgehobenen den Hintergrund. „Der Mensch war die Hauptsache, das eigentliche Thema der Kunst und man schmückte ihn, [...] mit Bruchstücken jener Natur, die man als Ganzes zu schauen noch nicht fähig war.“ (KA4: 312) Und es bedarf erneut andere, kindliche Menschen, um hinter das – ob im Sinne Rilkes oder im alltäglichen Sinne verstanden – ‚Ding‘ zu schauen. Es ist schlussendlich unwichtig, ob der Weg von der Landschaft über den Menschen zur Landschaft führt, oder ob wir die erste Phase überspringen. Hauptsache ist die Erkenntnis der Beziehung, die Verortung des Menschen in der Welt. „Er war kleiner geworden: nichtmehr der Mittelpunkt der Welt; er war größer geworden: denn man schaute ihn mit denselben Augen an wie die Natur, er galt nicht mehr als ein Baum, aber er galt viel, weil der Baum viel galt.“ (KA4: 313) Der gleiche Baum, mit dem es sich weiterhin nicht lohnt, allein zu bleiben.

„Liegt nicht vielleicht darin das Geheimnis und die Hoheit Rembrandts, daß er Menschen wie Landschaften sah und malte?“ (KA4: 313) Wie kann ein Mensch als eine Landschaft

gesehen werden? Es bieten sich zwei Lösungen an. 1) Die Gleichsetzung muss wortwörtlich genommen werden. Rilke nimmt Bezug auf Rembrandts biblische Darstellungen, konkret auf das „Hundertguldenblatt“, und hebt hervor, dass Rembrandt „auf Bäume verzichtet, um die Menschen wie Bäume und Büsche zu gebrauchen“ (KA4: 313). Man könnte sagen, die Menschen sind kompositorische Elemente und Subjekte zugleich, bedeuten also gleichzeitig Struktur und Sujet des Bildes.⁶ Es eröffnet sich auch eine andere Interpretationsrichtung, entlang deren die recht banal erscheinende Metapher von Runges „Morgen“ nur wenige Schritte entfernt ist, nämlich die Äquivalenz von Menschen und Natur, worauf wir im III. Punkt näher eingehen werden. 2) Den Menschen als Landschaft zu sehen (wie auch in Punkt I), heißt ihn zu sehen, wie und was er ist. Das Gesicht als Landschaft ist ein durch seine eigene innere Geschichte bestimmtes Zeichen.

Begeben wir uns – das Risiko, dass wir uns auf dünnes Eis verirren, in Kauf genommen – auf einen kurzen Exkurs entlang der Frage, was denn für Rilke der entscheidende Unterschied zwischen den Sichtweisen Rembrandts und Goyas sein könnte. Bei Goya könne man wegen der Unbestimmtheit des Hintergrundes das Wesentliche nicht erkennen (s. oben Zitat aus KA4: 312). Die von Goya dargestellten Gesichter werden gar nicht erwähnt, bezüglich Rembrandts Portraits⁷ passiert jedoch das Gegenteil: Der Hintergrund, oder die Landschaft, scheint nicht beachtet zu werden, es wird sogar geradeheraus verkündet: „Wir kennen nicht viele Landschaften von Rembrandt, und doch war er Landschaftler, der größte vielleicht, den es je gegeben hat [...]. Er konnte Porträts malen, weil er in die Gesichter tief hineinsah wie in Länder mit weitem Horizont und hohem, wolkegem, bewegtem Himmel.“ (KA4: 313) Ohne Hintergrund muss das Gesicht zum Träger der Bedeutung werden. Dieser kann dann als Landschaft gesehen werden. Und wenn Rilke als Gegenbeispiel Goya nennt, liegt die Schlussfolgerung auf der Hand, dass bei dessen Portraits die Gesichter für Rilke eben keine Bedeutungsträger sind.

Einen externen Anhaltspunkt bieten die Aussagen über Goya in Georg Simmels Essay „Über die Karikatur“: „Das Furchtbare der eigentlichen Karikatur, wie sie bei [...] Goya auftritt, ist gerade die Härte und Unversöhnlichkeit, mit der das Übermaß des Einzelzuges die Einheit des Ichs durchbricht [...].“ (Simmel 1917) Goya ergreift also nach Simmel die darzustellende Persönlichkeit bei einer bezeichnenden Eigenschaft, folglich werden die Menschen nicht so dargestellt, wie sie in ihrer Ganzheit sind.

Simmels Studie kann – wenn auch nur mittelbar – durch einen weiteren Gedanken mit Rilkes Überlegungen in Verbindung gebracht werden: „Eine wirklich allseitige Übertreibung wäre keine Karikatur. Denn auch wo sie etwa darin besteht, dass die Körperlichkeit eines Menschen unter Wahrung aller Proportionen ins Riesenhafte vergrößert wird, so wirkt sie als Karikatur erst dann, wenn dabei seine seelische Persönlichkeit als in den gewöhnlichen Maßen verbleibend empfunden wird.“ (Simmel 1917). Hieraus folgt, dass zwischen Körper und Seele nicht zwingend ein unmittelbares Verhältnis besteht, sie können voneinander entfremdet werden. Dies führt zu weiteren Fragen über die Gültigkeit einer Physiognomie und kann sogar als Antwort auf unsere Frage nach der Unfehlbarkeit der Darstellungen mittels der bildenden

⁶ Es würde zwar zu weit führen, doch soll kurz angedeutet werden, dass dieser Gedanke auch auf die abstrakte / konkrete Kunst, genauer auf Stilrichtungen, die sich mit Strukturen befassen, bezogen werden kann.

⁷ Ich möchte hervorheben, dass wir uns nicht selbst widersprechen, wenn wir uns strikt nur auf Rembrandts Portraits beziehen und somit die anhand des „Hundertguldenblattes“ formulierten Überlegungen unberührt lassen.

Kunst gedeutet werden. Wenn nämlich das Äußere vom Inneren abweichend dargestellt werden kann, sind Darstellungen nicht unfehlbar, wobei es nicht sicher ist, dass sie keinen Wahrheitsgehalt haben.

Nach der Beschäftigung mit Rembrandt wendet sich Rilke dem im ersten Teil bereits kurz erwähnten Böcklin zu. Die Portraits von Böcklin und Rembrandt zeugen von einer ähnlichen Auffassung. Das Gesicht erscheint bei Böcklin ebenfalls als Landschaft, doch wie Rilke vermerkt, scheut sich Böcklin vor Gesichtern, da „er nur wenige Menschen in jener landschaftlichen Art zu schauen vermochte“ (KA4: 313). Dies hat nun auch seinen Grund: „Der Mensch war für ihn, den der unermeßliche Reichtum der Natur verwöhnt hatte, eine Beschränkung, eine Enge, ein Einzelfall [...]“ (KA4: 314)

Böcklins Sehen hat – wenn man so will – sogar das des Künstlers übertagt. Da der Mensch „eine Beschränkung“ war, „ein Einzelfall“, blieb statt seiner Darstellung die der ‚Gestalt‘, die eine allgemeinere Bedeutung trägt, als ‚der Mensch‘. Man kann leicht schließen, dass Böcklin nach Rilke etwas Wesentliches greift. Diesbezüglich ist äußerst aufschlussreich, was Hanns Floerke in seiner Böcklin-Monografie über dessen Landschaften sagt: „Böcklins Landschaft ist weder mehr Kulisse oder Prospekt, noch Landschaft mit figürlicher Staffage; sie ist entweder (wo die Figuren fehlen) etwas ganz Selbständiges, aus der eigenen Stimmungsskala heraus Beseeltes, in sich Ruhendes, oder eine Interpretation menschlicher Empfindungen, oder endlich ein Resonanzboden für anthropomorphisierte Naturvorgänge.“ (Floerke 1927) Bei Böcklin ist die Landschaft mehr, als was sie ist. Doch während nach Floerke Böcklin die Landschaft als Allegorie der menschlichen Seele sieht, bewegt sich Rilke genau in die andere Richtung. Die für Böcklin viel zu enge menschliche Seele ist ein Krümel der Landschaft. Deswegen bedient sich Böcklin der wesentlich weniger partikularisierten ‚Gestalt‘, sogar – kurz eine nicht strikte Trennung zwischen „Natur“ und „Landschaft“ zulassend – der Natur viel näheren Lebensformen, wie Kentauren, Meerjungfrauen, etc.

Der angenommene Schlüssel zu Böcklins Kunst wird für Rilke zum Ausgangspunkt eines recht fraglichen, doch zur Stützung einer bestimmten Feststellung wichtigen Gedankenganges: „Auch in die Landschaften des Anselm Feuerbach und des Puvis de Chavannes [...] traten nur stille zeitlose Gestalten ein, die aus der Tiefe der Bilder kamen und gleichsam jenseits eines Spiegels lebten.“ (KA4: 314)

Die aus der Landschaft gerade hervorgehenden, sich jenseits des Spiegels befindenden Gestalten stehen im Offenen; eben dies bedeutet ihre Verortung jenseits des Spiegels: das Fehlen eines Selbstbewusstseins und einer Selbstreflexion. Es ist verlockend, einen Schritt weiter zu gehen und Manfred Engels Analyse der Vierten Elegie auf die obige Aussage zu beziehen: Für Engel würde Rilke eine Beschreibung eines präreflexiven, dem Bruch zwischen Subjekt und Objekt vorangehenden Zustandes anstreben (Engel 1996b: 642–643). Auf jeden Fall erhalten wir eine Erklärung der Zeitlosigkeit der Gestalten, da sie ihres Vergehens aufgrund des fehlenden Selbstbewusstseins auch nicht gewahr werden können.

Anderen lag es nahe, ihre Wege und Wiesen mit schreitenden und weidenden Tieren zu beleben; mit Kühen, deren breite Trägheit massig und ruhig in der Fläche des Bildes stand, mit Schafen, die auf ihren wolligen Rücken das Licht der Abendhimmel durch die Dämmerung trugen [...]. Und da kam unversehens mit den Herden der Hirte in die Bilder hinein, der erste Mensch in der ungeheuren Einsamkeit. Still wie ein Baum steht er bei Millet [...]. (KA4: 314)

Die Abfolge von Landschaft, Gestalt, Weidetieren und zuletzt dem Hirten als ersten Menschen ist chronologisch wohl nicht nachweisbar. Dies ist jedoch die einzige Stelle im Text, wo die angedeutete Seinshierarchie in konkreter Form erscheint, obwohl diese nicht zu Ende geführt wird, gar geführt werden kann, da Rilke z. B. die Figur des Engels erst später ausarbeiten wird.

Millets Hirt erinnert Rilke im Gegensatz zu Rembrandts Christus nicht nur wegen seiner Haltung an einen Baum. „Er rührt sich nicht; wie ein Blinder steht er unter den Schafen, wie ein Ding [...] Er hat kein eigenes, besonderes Leben. Sein Leben ist das jener Ebene und jenes Himmels und jener Tiere, die ihn umgeben. Er hat keine Erinnerung, denn seine Eindrücke sind Regen und Wind und Mittag und Sonnenuntergang, und er muß sie nicht behalten, weil sie immer wiederkommen.“ (KA4: 314–315) Sein Dasein kann also nicht nur von dem der Natur nicht getrennt werden, es folgt sogar dessen Zyklizität und ist in dieser Beziehung vom menschlichen Dasein vollkommen unterschiedlich.

„Ähnlich wie die Sprache nichts mehr mit den Dingen gemein hat, welche sie nennt, so haben die Gebärden der meisten Menschen, die in den Städten leben, ihre Beziehung zur Erde verloren [...]“ (KA4: 315). Die anfangs bereits angesprochene Sprachkrise ist also ein Zustand, welcher sich erst mit der Zeit eingestellt hat. Der Stadtmensch verliert seine „Beziehung zur Erde“ ebenfalls mit der Zeit. Die als Auftakt formulierte Fremdheit der Natur ist also ebenfalls ein Zustand, welcher sich ganz einfach mit der Zeit einstellt. Das Sichlösen des Menschen von der Natur,⁸ das Erlangen des Begriffes kann auf den ersten Blick als Fortschritt gedeutet werden, doch scheint Rilke in dieser Frage nicht Stellung beziehen zu wollen.

Es steht immerhin fest, dass die Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung und seine Daseinsform von der Zeit abhängt und sich auch in seinen Gebärden manifestiert. Wir knüpfen erneut an die Physiognomik an. Der Mensch trägt nicht nur im Gesicht etwas von seinem Wesen, das von seiner Umgebung nicht gänzlich gelöst werden kann (wenn es sich ihr auch entfremden kann), sondern auch in seinen Gebärden. Die Bewegung als Zeichen der Daseinsform erscheint erneut in der Achten Elegie (KA2: 225; 61–65).⁹

Der Stadtmensch, der also aus seiner ursprünglichen Umgebung hinausgetreten ist, passt sich in seinen Gebärden der neuen Umgebung nicht an, nicht aber, weil er etwas von den Gebärden seiner ehemaligen Lebensform bewahrt hätte. Seine Gebärden „hängen in der Luft“ (KA4: 315), da er selbst „mit nichts im Einklang steht“ (KA4: 315), und somit das exakte Gegenteil von Millets Bauern darstellt, dessen Bewegungen „immer auf dem kürzesten Wege auf die Erde zugehen“ (KA4: 315):

[...] als hätte man nur Städte gebaut, um die Natur und ihre erhabene Gleichgültigkeit (welche wir Schönheit nennen) nicht zu sehen und sich mit der scheinbaren Natur des Häusermeeres zu trösten, die von Menschen gemacht ist und wie mit großen Spiegeln sich selbst und den Menschen immerfort wiederholt. (KA4: 315–316)

⁸ Siehe das Zitat in der Einleitung aus KA4: 211–212.

⁹ Das Bild entstammt Kassners umstrittenem „Zahl und Gesicht“ (SW3: 205). In der Einleitung bemüht sich der Physiognomiker in einer Diskussion mit dem Biologen, die Identität von Morphologie und Physiognomik aufzuweisen. Seine Beispiele sind Vogel und Fledermaus. Demnach würde der Vogel Eier legen, weil ihn ein Embryo im Leib beim Fliegen stören würde. Die gerade Linie des Fluges im Gegensatz zum exaltierten Flug der Fledermaus spiegelt sich auch in der Linie des Eies: „Sieht man es dem Fluge der Fledermaus nicht an, dass sie keine Eier legt? Ich möchte sagen, in ihrem etwas zitternden, schwankenden, gespenstischen Fluge fehlt die reine Linie und Balance des Eies [...]“ (Kassner SW3: 205).

Das städtische Dasein wird also vom Fehlen einer Auseinandersetzung mit der Natur bestimmt. Aus dem Dasein hinter dem Spiegel und dem Bruch zwischen Subjekt und Objekt folgt die Notwendigkeit des Spiegels zur Selbsterkennung. Die Stadt wird somit zum Naturersatz.

Den nicht unbedingt scharfen Unterschied zwischen Stadt und Landschaft versucht Rilke mit dem Beispiel der Spaziergänge Millets und Rousseaus zu belegen. „Das Geschlossene des Waldes“ habe Millet „immer noch zu sehr an die Enge der Stadt erinnert, weil die hohen Bäume auf ihn leicht wie hohe Mauern wirkten“ (KA4: 316). Rilke scheint erneut sich selbst zu widersprechen. Anfänglich galt gerade das Alleinsein mit Bäumen (und nicht mit einem Baum) als das Gefährlichste, die Preisgabe an das Fremde. Die Enge des Waldes wirkt genau wie die Stadt (obwohl dem Wald der Naturstatus nur schwer aberkannt werden kann). Der Wald hat noch eine weitere Ähnlichkeit mit der Stadt: Er verdeckt die Landschaft.

Die Essenz von Millets Bildern verortet Rilke im Himmel und in der Ebene, also in der Weite. Dies scheint eine Vorbereitung zur Analyse der Wirkung des Moors und der Ebene auf die Maler in Worpsswede zu sein. „Die Elemente seiner [Millets] Kunst, welche man, im Hinblick auf seine Gestalten, Einsamkeit und Gebärde nennen könnte, sind eigentlich nicht diese figürlichen, sondern die entsprechenden landschaftlichen Werte. Der Einsamkeit entspricht die Ebene, der Gebärde der Himmel, vor dem sie sich vollzieht.“ (KA4: 316) Dies ist selbstverständlich keine allgemeingültige Feststellung und somit kein festes Verhältnis von Zeichen und Bedeutung, was zu einer Art Übersetzbarkeit der Natur, zumindest aber der Landschaft führen würde (s. Punkt III). „Seine Figuren sind groß durch das, was sie umgibt, und durch die Linie, welche sie von ihrer Umgebung trennt“ (KA4: 316). Himmel und Ebene stehen bei Millet, wie bei Böcklin, mit den dargestellten „Figuren“ in Verhältnis. Es mag vielleicht übertrieben sein, sich erneut in Begriffsbestimmungen zu verwickeln, aber es fällt auf, dass Rilke hier zwei Mal ‚Figur‘ statt ‚Gestalt‘ verwendet, und zwar nicht nur in Bezug auf Millet. Das Wesentliche ist jedoch, dass die Figur erneut vom Hintergrund oder von der Landschaft bedingt wird und dass scheinbar bestimmte Gestalten zu bestimmten Landschaften passen.

Diese Harmonie wird durch das Beispiel von Segantinis Kuh dargestellt.¹⁰ Das Motiv, welches anhand der Konturen in Millets Bildern erwähnt wird, ist bei den meisten Kuhdarstellungen Segantinis anzutreffen: Die Rückenlinie der Kuh trennt sich durch charakteristische Konturen vom Himmel oder den in der Weite aufscheinenden Gebirgen. Und um einen Schritt weiterzugehen, reimt sich die Rückenlinie der Kuh nicht selten vollkommen auf die Linie der Bergspitzen.

„Dieser Maler ist mit Millet verwandter als man glaubt. Er ist kein Maler des Gebirges. Die Berge sind ihm nur die Stufen zu neuen Ebenen, über welchen ein Himmel, groß wie der Himmel Millets, aber lichtvoller, tiefer, farbiger sich erhebt.“ (KA4: 316) Die Landschaft scheint also ebenfalls eine hierarchische Gliederung aufzuweisen, und zwar nach ihrer Breite. Der Enge der Wälder und der Städte kann die Breite der Ebene entgegengehalten werden, und es scheint, als ob das Bindeglied zwischen Ebene und Himmel die Berge, andernorts die Baumkronen wären. Rilke verwendet in zwei frühen Erzählungen das gleiche Bild und die gleiche Formulierung: die vom Wind bewegten Baumkronen „scheuern den Himmel blank“ („Und doch in den Tod“ KA3: 53, bzw. „Sonntag“ KA3: 76). Der vor dem Himmel stehende, einsame Baum wird im Eröffnungsgedicht des „Buches der Bilder“ gar zum Maß des Ganzen erhoben:

¹⁰ Rilke beruft sich auf ein Gemälde der Berliner Galerie, welches nicht identifiziert werden konnte.

Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befreien,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.
Und wie dein Wille ihren Sinn begreift,
lassen sie deine Augen zärtlich los... (KA1: 257)

Der Baum, das vor den Hintergrund, den Himmel, gestellte Objekt, wird vom Betrachter, dem Subjekt, durch seinen Blick hervorgehoben und kann somit in sich selbst betrachtet werden. Es erscheint der Begriff, das heranreifende Wort, das gemeinsam mit dem Betrachter die Welt erschafft, welche nicht wegen ihres Inhaltes und ihrer Größe, sondern durch den Betrachter und das Betrachtete, also durch das somit entstehende Verstehen ganz wird und durch die Abstraktion, welche das ausgereifte Wort ermöglicht, zuletzt nicht mehr notwendig ist.

Es bleibt der blanke Himmel. Das von Segantini (und mit aller Wahrscheinlichkeit auch von Rilke) erwünschte Ziel. Der fern der Zivilisation, in Einklang mit der Natur lebende Segantini ist „diesem Himmel nachgegangen sein ganzes Leben lang und als er ihn gefunden hatte, starb er“ (KA4: 316). Segantini erfährt in einer Berghütte sterbend fast schon eine Verherrlichung:

Er starb, beinahe 3000 Meter hoch, wo keine Menschen mehr wohnen, und in stiller, blinder Größe stand die Natur um seinen schweren Tod. Sie hat auch von ihm nicht gewußt. Aber als er in das unermessliche Leuchten jener unberührten Welt die Mutter mit dem Kinde malte, da war er dem menschlichen Leben ebenso nah wie dem anderen, dem erhabenen Leben der Natur, das ihn umgab. (KA4: 318)

Während seiner Arbeit an der Worpswede-Monografie (Januar–Mai 1902) schreibt Rilke eine Rezension über die Segantini-Monografie von Franz Servaes und einen Bericht über die Segantini-Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung der Bremer Kunsthalle (März 1902; KA4: 252–254). Kurz: Segantini ist in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, war einsam, verließ seine Heimat, zieht in die Berge, wo er seine Aufmerksamkeit den täglichen Aufgaben der Bauern und schweigenden Hirten widmet, die im Einklang mit der Natur leben. Er hebt einige Momente aus den großen Mysterien des Lebens heraus, wie Geburt und Tod, und stirbt dann nah am Himmel (KA4: 253). Nach den bisherigen Ausführungen Rilkes zu urteilen, eine perfekte Künstlerbiografie. Wenn wir die Berge gegen das Moor austauschen, werden wir auf ähnliche Biografien in der Worpswede-Monografie stoßen.

Eine der wichtigsten Feststellungen der Rezension ist aber folgende: „Es genügt, ein Stück Alpenwiese aufmerksam ins Auge zu fassen, um von ihm, dem Menschen und dem Künstler vieles zu wissen.“ (KA4: 254) Einige Wochen später schreibt Rilke über Thomas Manns „Buddenbrooks“ und stellt Folgendes fest: „Es ist etwas von der Technik Segantinis hier in das andere Gebiet übertragen: die gründliche und gleichwertige Behandlung jeder Stelle, die Durcharbeitung des Materials, welche alles wichtig und wesentlich erscheinen läßt [...]“. (KA4: 256)

Es stellt sich die Frage, ob Rilke die bis zu Simonides zurückreichende Tradition des ‚ut pictura poesis‘ kennt. In seinen Schriften behandelt er Quellen recht wortkarg. Eine untypisch

konkrete Erwähnung ist aber die von Lessings „Laokoon“ (KA4: 19), allerdings mit überraschendem Inhalt. Es seien nur einige Richtungen der Malerei mit der Dichtung in Einklang zu bringen, die Landschaftsmalerei jedoch nicht. Der „Farbensalat“ von Ludwig von Hoffmann wird geradezu auf Lessing verweisend missbilligt, da dieser nur mittels Farben wirken will, obwohl, wie Rilke meint, nach Lessing der Malerei gerade die Darstellung des Gegenständlichen zukommt. Später zeigt sich Rilke in der Frage offener. Im September 1896 schreibt er eine Kritik über einen Band der Dichterin und Malerin Hermine von Preuschen (SW5: 308–313), und einige Wochen später vergleicht er Bodo Wildbergs Gedichte mit Hans Thomas Bildern (SW5: 315), um in einer nächsten Rezension auch Ludwig von Hofmann zu verzeihen: Die Verwendung der Farben in Martin Boelitz „Frühlenz“ ähnele ihrer Verwendung in Hoffmanns Bildern (SW5: 316).

Die festgestellte Verwandtschaft zwischen Thomas Mann und Segantini reimt sich auf einen der früheren Sätze der Einleitung: Im Teil erscheint das Ganze, was aber nur bei einer gewissenhaften Darstellung möglich ist, wodurch eine Wechselwirkung entsteht, in der alles mit allem zusammenhängt.

III

„In den deutschen Romantikern war eine große Liebe zur Natur. Aber sie liebten sie ähnlich wie der Held einer Turgeneff'schen Novelle jenes Mädchen liebte, von dem er sagt: ‚Sofja gefiel mir besonders, wenn ich saß und ihr den Rücken zuwendete, das heißt, wenn ich ihrer gedachte, wenn ich sie im Geiste vor mir sah, besonders des Abends, auf der Terrasse‘. (KA4: 317) Das Zitat entstammt Turgenieffs „Der Hamlet des Schtschigrowschen Kreises“, dessen Antiheld Rilkes Antiheld aus „Das Ereignis“ (April 1896, KA3: 57–63) ähnelt. Beide erwarten etwas anderes vom Leben, als das, was sie bekommen, können auch günstige Umstände nicht ausnutzen, finden keinen Sinn im Leben und stehen so weit wie möglich entfernt von dem späteren Ausruf „Hiersein ist Herrlich!“ (KA2: 221). Ein satirischer Gegenpunkt dieses Typs ist „Ein Charakter“ (Februar 1896., KA3: 42–46), der ein Bilderbuchleben führt, die Erwartungen seines Umfeldes erfüllt, ohne aber zu merken, wie leer und bedeutungslos sein perfektes Leben ist.

Was ihnen allen fehlt, ist die Auseinandersetzung mit sich selbst und ihrer Umgebung. Nach Monika Fick ist zu vermuten, dass Rilke mit Ricarda Huch Buch „Die Romantik“ vertraut war. Hierin versucht Huch, die Beziehung zwischen Bewusstem und Unbewusstem anhand der Naturauffassung von Novalis zu klären und bildet zugleich einen Gegenpol zu Freuds Theorie des Unbewussten (Fick 1993: 22–24), der auch Rilke kritisch gegenüberstand (Fiedler 2013). Nach Huch/Novalis sei das Unbewusste, das Nicht-ich mit der Natur gleichzusetzen. Dieses Nicht-ich befinde sich jedoch innerhalb des Ich. „[D]adurch spricht Ricarda Huch die fundamentale Einheit von Innenwelt und Außenwelt aus“ (Fick 1993: 23).

Das ist es also, womit sich die Romantiker laut Rilke nicht auseinandersetzen, allerdings mit einer besonderen Ausnahme: Philipp Otto Runge, wofür dessen Bild „Morgen“ den Beweis liefere:

Das große Wunder des Sonnenaufgangs ist so nicht wieder gemalt worden. Das wachsende Licht, das still und strahlend zu den Sternen steigt und unten auf der Erde das Kohlfeld, noch ganz vollgesogen mit der starken tauigen Tiefe der Nacht, in welchem ein kleines nacktes Kind – der Morgen – liegt. (KA4: 317)

Es stellt sich die Frage: Was sieht Rilke, was wir nicht sehen, bzw. sieht er nicht, was alle anderen sehen? So oder so, das Bild sei „ein Markstein“ (KA4: 317). Rilke zitiert Runge nach Richard Muther (KA4: 915): „Es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit. Doch unsere Künstler greifen wieder zur Historie und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst [...] nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? Der vielleicht noch höher sein wird als die vorigen?“ (KA4: 317) Rilke könnte seinen Satz über die Natur als das Ursprüngliche bei Runge bestätigt sehen. Inwieweit dies sein Urteil über Runges „Morgen“ beeinflusst hat, sei dahingestellt. Rilke steht der Landschaftsbewegung der Mitte des 19. Jahrhunderts jedenfalls kritischer gegenüber. Einerseits befürwortet er die selbstständige Wegfindung der jüngeren Generation außerhalb der Akademie, andererseits sieht er die Bestrebungen als etwas verspätet an, als eine Nachahmung der viel früheren Bewegung in Fontainebleau, gar als Modeerscheinung, die auch solche mit sich reißt, „denen die Akademie eigentlich nicht zu enge war“ (KA4: 318).

Der Ertrag des Prozesses ist noch nicht abzusehen, doch ist Rilke zuversichtlich. Alle, die damals in die Natur hinausgezogen, haben etwas gelernt, ob sie nun geblieben oder in die Stadt zurückgekehrt sind. „[E]inige sind berühmt geworden, viele untergegangen und es wachsen neue heran, die richten werden.“ (KA4: 318) Das Motto der Worpswede-Monografie beginnt mit dem Satz: „Dieses Buch vermeidet es zu richten.“ (KA4: 306) Nicht zu richten wird schon früh ein grundsätzlicher Zug von Rilkes kritischem Schaffen. Wie er 1898 im „Florenzer Tagebuch“ programmatisch verkündet: „Solange Kritik nicht Kunst neben den anderen Künsten ist, bleibt sie kleinlich, einseitig, ungerecht und unwürdig“ (Rilke 1942: 59). Diejenigen, die richten werden, erwähnt er also wahrscheinlich nicht als Zeichen seiner Hochachtung. Es darf aber auch nicht unerwähnt bleiben, dass in der Worpswede-Monografie Rilke sich selbst nicht konsequent an diese Devise hält. Besonders in Bezug auf die Studie über Fritz Overbeck wird seine Parteilosigkeit angezweifelt (Nierhoff 2003: 174).

Das Motto wird mit einem Zitat aus Jens Peter Jacobsens „Niels Lyhne“ abgeschlossen: „Du sollst nicht gerecht sein gegen ihn; denn wohin kämen die Besten von uns mit der Gerechtigkeit; nein; aber denke an ihn, wie er die Stunde war, da du ihn am tiefsten liebtest“ (KA4: 306) Jacobsen wird in der Studie über Otto Modersohn erneut erwähnt, und zwar im Zusammenhang mit der Sprachkrise. Die Belanglosigkeit der Alltagssprache versuchen Künstler wie Dante, Shakespeare oder Jacobsen mit dem Schaffen einer eigenen Sprache zu übersteigen. Wohin man sich für das Schaffen einer eigenen Sprache wenden muss, ist für Rilke eindeutig: zur Natur (KA4: 349).¹¹

Rilke verweist in Bezug auf Jacobsen auf Delacroix: „La nature est pour nous un dictionnaire, nous y cherchons des mots.“ (KA4: 349) Es stellt sich erneut die Frage, ob die Natur zu übersetzen sei. Wie können wir Gewissheit in etwas finden, was sich stets ändert? Wahrscheinlich, indem wir hinter das Gesicht der Natur schauen, was wir aber dort sehen, ist ungewiss. Rilke weist auf einen weiteren Widerspruch hin: Wie können wir uns der Natur zuwenden, wenn sie doch so fremd ist? Rilke gibt nicht nach, und stützt sich gerade auf diese Fremdheit, die es ermöglicht, die Natur schöpferisch zu betrachten, was er mit den vielleicht

¹¹ Siehe hierzu die Verweise auf die „Notizen zur Melodie der Dinge“ (KA4: 103–113) in der Einleitung.

schönsten zwei Sätzen des Buches beschreibt: „Gleiches mit Gleichem zu sagen ist kein Fortschritt. Eisen an Eisen geschlagen giebt nur ein Geräusch, keinen Funken.“ (KA4: 350)¹²

Trotz aller Schwierigkeiten, die Natur zu erkennen, spricht ihr Rilke doch eine Gesetzmäßigkeit zu: „Die Landschaft ist bestimmt, sie ist ohne Zufall, und ein jedes fallende Blatt erfüllt, indem es fällt, eines der größten Gesetze des Weltalls.“ (KA4: 319) Wir sind also unterwegs zu etwas, was erneut zu einem scheinbaren Widerspruch führt, doch behauptet Rilke nirgends, dass die Natur ziellos sei, sie ist lediglich willenlos. Als solche kann sie kein Subjekt sein, da sie aber einer Erfüllung entgegensteuert, wird sie von etwas bewegt, von dem wir mit einer gewissen Kühnheit annehmen können, dass es wahrscheinlich mit der als endgültig annehmbaren Wahrheit identisch ist, aus der wir unsere Wörter nehmen müssten.

„Die Welt ist weit“ (KA4: 319), zitiert Rilke Constable. In ihr können alle jungen Maler einen Platz finden und sich in die Ordnung der sich nach Gesetzmäßigkeiten ändernden Natur fügen. „Junge Menschen aber schließen nicht gerne die Augen, zumal wenn sie Maler sind: sie wenden sich an die Natur und, indem sie sie suchen, suchen sie sich.“ (KA4: 319)

Es ist interessant zu sehen, wie auf jede Generation eine andere Seite der Natur erziehend und fördernd wirkt [...]. Unsere Seele ist eine andere als die unserer Väter; wir können noch die Schlösser und Schluchten verstehen, bei deren Anblick sie wuchsen, aber wir kommen nicht weiter dabei. (KA4: 319)

Was braucht aber die heutige Generation? Ebene und Himmel, also die Weite. Nicht lange vor seinem Aufenthalt in Worpswede unternimmt Rilke 1899 und 1900 die Russlandreisen mit Lou Andreas-Salomé. Die nachhaltigen Eindrücke bezeichnet er auch in älteren Jahren als bestimmend (Lehmann 2003: 98). Rilke beginnt sich mit der Ikonenmalerei zu beschäftigen, deren Perspektive, die von der abendländischen abweicht, seine Dingkonzeption beeinflusst (Endreva 2004: 54–56) und die sich auch auf sein Konzept des Hintergrunds auswirkt.¹³ Die russische Landschaft, die Ebene, nimmt eine feste Stelle in Rilkes Schaffen ein. In einer der literarischen Aufarbeitungen der Reisen, den „Geschichten vom lieben Gott“ wird an mehreren Stellen auf die Ebene verwiesen. Eine der interessantesten Stellen ist jedoch ein Gespräch des fiktiven Erzählers mit einem Freund, im Zuge dessen festgestellt wird, dass das flache und breite, fast unendlich wirkende russische Land unmittelbar an Gott grenze (KA3: 364). Die Maler in Worpswede verdanken der Ebene „was sie geworden sind und noch viel mehr: ihrer Uner-schöpflichkeit und Größe danken sie, daß sie immer noch werden“ (KA4: 320).

Die Wortwahl ist von besonderer Bedeutung. Die Essenz des „Werdens“ ist das sich stets formende Sein, die Veränderung, die der Betrachter sowohl in der Natur als auch in der Landschaft („Landschaft-werden“; „Von der Landschaft“, KA4: 212) entdecken oder orten kann, was auch auf Gott und die Beziehung zwischen Gott und Mensch zutrifft („>werdende[r] Gott“, Fick 1993: 193). Die erste gemeinsame Bezeichnung der im Buch besprochenen fünf Maler ist „werdende“ (KA4: 306).

¹² Vgl. hierzu auch Ritter (1964: 185), der betont, dass es Rilke gerade auf ein Aufzeigen des Fremden mittels der Landschaftsbilder ankommt.

¹³ Vgl. den auf Goldgrund gemalten Menschen (Notizen zur Melodie der Dinge, Punkt III, KA4: 103).

Ausblick und Fragestellungen

Die Lektüren der Worpsswede-Einleitung und der verwandten frühen Schriften lassen also folgende Schlüsse zu: Die gemeinsame Sprache ist unvollkommen, ihre Wörter sind nicht im Einklang mit ihren Bedeutungen. Deshalb können sie die Wirklichkeit nicht ausdrücken. Für eine Deutung der Welt muss man sich also auf das Sehen verlassen, welches jedoch ebenfalls der Sprache und damit Begriffen unterworfen ist. Daher läuft man Gefahr, ein falsches Bild vermittelt zu bekommen. Es ist notwendig, eine dem Begriff vorausgehende Sichtweise zu bewahren, wozu unter den Erwachsenen die Künstler fähig sind. Hierdurch sehen diese die Welt als etwas Offenes und können Zusammenhänge entdecken und bestimmen. „[D]er Künstler hebt die Dinge, die er seiner Darstellung wählt, aus den vielen zufälligen konventionellen Beziehungen heraus, vereinsamt sie und stellt die Einsamen in einen einfachen, reinen Verkehr.“ („Aufzeichnungen über Kunst“, KA4: 91)

Der aus der Landschaft hervorgehende Mensch steht in den Gemälden wie das aus dem Hintergrund hervorgehende Ding. Hieraus folgt die Erkenntnis, „[d]aß er unter die Dinge gestellt ist wie ein Ding, unendlich allein und daß alle Gemeinsamkeit aus Dingen und Menschen sich zurückgezogen hat in die gemeinsame Tiefe, aus der die Wurzeln alles Wachsenden trinken“ („Von der Landschaft“, KA4: 212–213). Der Bezugspunkt der Relationszusammenhänge ist der Mensch. Er kann Landschaft sein, da er eine eigene, innere Geschichte hat, welche sich in seinem Gesicht spiegelt. So gesehen ist jeder Mensch ein Zeichen. Ähnlich dem Ding wird der Mensch vom Künstler aus dem Hintergrund hervorgehoben. Es bleibt offen, ob das Ding mangels einer inneren Geschichte zwar kein Gesicht, aber doch Zeichen sein kann. Was sicher zu sein scheint, ist dass das Ding der Dinggedichte als eine Momentaufnahme des künstlerischen Blickes angesehen werden kann.

Die als Ausgangspunkt durchgeführte Lektüre fordert eine weitere Auseinandersetzung mit Rilkes Quellen und seiner Poetik. Weitere Anregungen unter anderen durch Ralph Waldo Emerson, Jens Peter Jacobsen, Rudolf Kassner, Fritz Mauthner und auch Untersuchungen zur Weiterwirkung der im Vorwort skizzierten Ästhetik im Spätwerk könnten eine genauere Positionierung des hier behandelten Aspektes von Rilkes Schaffen ermöglichen.

Literatur

Primärliteratur

Rilke, Rainer Maria (1942): Tagebücher aus der Frühzeit. Leipzig: Insel.

Rilke, Rainer Maria (1975): Sämtliche Werke. Frankfurt a. M.: Insel.

Rilke, Rainer Maria (1996): Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel.

Weitere Primärliteratur

Kassner, Rudolf (1969–1991): Sämtliche Werke. Pfullingen: Neske.

Wachinger, Burkhard (Hg.)(2006): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Frankfurt a. M.: Insel.

Fachliteratur

- Büssgen, Antje (2013): Bildende Kunst. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 130–150.
- Endreva, Maria (2014): Die Kunstauffassung in Rilkes kunstkritischen Schriften. Dissertation. https://www.academia.edu/30014049/Die_Kunstauffassung_in_Rilkes_kunstkritischen_Schriften (letzter Zugriff: 22.05.2021).
- Engel, Manfred (1996a): Zu Rilkes Lyrik und ihrer Kommentierung. In: Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel, S. 589–601.
- Engel, Manfred (1996b): Duineser Elegien. In: Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 4. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel, S. 591–702.
- Engel, Manfred (Hg.)(2013): Rilke Handbuch. Stuttgart: Metzler.
- Feger, Hans (Hg.)(2012): Handbuch Literatur und Philosophie. Stuttgart: Metzler.
- Fick, Monika (1993): Sinnenwelt und Weltseele. Tübingen: Niemeyer.
- Fiedler, Theodor (2013): Psychoanalyse. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 165–174.
- Floerke, Hans (1927): Böcklin und das Wesen der Kunst. München: Müller. <https://www.projekt-gutenberg.org/floerkeh/boecklin/chap001.html> (letzter Zugriff: 24.04.2021).
- Grimm, Jacob & Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB (letzter Zugriff: 30.07.2020).
- Heidegger, Martin (2000): Die Frage nach der Technik. In: Heidegger, Martin: Gesamtausgabe. Band 7: Vorträge und Aufsätze. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S. 5–36.
- Heinz, Jutta (2013): Die frühen Gedichtsammlungen. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 182–209.
- Herzogenrath, Wulf/Kreul, Andreas (Hg.)(2003): Rilke. Worpswede. Bremen: H. M. Hauschild.
- King, Martina (2012): Sprachkrise. In: Feger, Hans (Hg.): Handbuch Literatur und Philosophie. Stuttgart: Metzler, S. 159–177.
- Lehmann, Jürgen/Engel, Manfred (Hg.)(2013): Rilke Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 98–112.
- Nierhoff, Barbara (2003): Fritz Overbeck. In: Herzogenrath, Wulf/Kreul, Andreas (Hg.): Rilke. Worpswede. Bremen: H.M. Hauschild, S. 174–183.
- Rad, Gerhard von (1960): Theologie des Alten Testaments. Band II: Die Theologie der prophetischen Überlieferungen Israels. München: Chr. Kaiser.
- Ritter, Joachim (1964): Subjektivität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1917): Über die Karikatur. In: Der Tag, Nr. 105, 27. Februar 1917, Ausgabe A, Morgenausgabe, Illustrierter Teil, Nr. 48, Berlin. <https://socio.ch/sim/verschiedenes/1917/karikatur.htm> (letzter Zugriff: 28.02.2021).