

Thomas Martinec (Hg.)

Rilkes Musikalität



unipress

Palaestra

Untersuchungen zur europäischen Literatur

Band 348

Begründet von Erich Schmidt und Alois Brandl

Herausgegeben von

Bernd Auerochs, Heinrich Detering und

Maria Moog-Grünwald

Editorial Board:

Irene Albers, Elisabeth Galvan, Julika Griem, Achim Hölter,

Karin Hoff, Frank Kelleter, Katrin Kohl, Paul Michael Lützeler,

Per Øhrgaard

Thomas Martinec (Hg.)

Rilkes Musikalität

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 0303-4607

ISBN 978-3-8470-1032-6

Inhalt

Einleitung	7
Rüdiger Görner	
Im Klang der Verwandlung. Rilkes Fragen nach dem Wesen der Musik	15
Jacob-Ivan Eidt	
»Cave musicam« oder die Problematisierung der Musik im 19. Jahrhundert am Beispiel von Goethe, Nietzsche und Rilke	29
Thomas Martinec	
»Wirklich, ich behalte keine Melodie«. Musikalische Unfähigkeit als produktiver Impuls in Rilkes Werk	45
Antonia Egel	
Rilke hört Musik und schreibt. Zur Genese der <i>Neuen Gedichte</i>	65
Robert Vilain	
»Herr der Heerschaaren«. Rilke und Beethoven	83
Lothar van Laak	
Rauschen, Klang und Stille. Zur Musikalität von Literatur am Beispiel von Rilkes <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	103
Winfried Eckel	
Landschaft als Klangraum. Zum Soundscape des Wallis in Rilkes später Lyrik	113
Charlie Louth	
Zu Rilkes Gong-Gedichten	139

Eva-Tabea Meineke

»Brückenbogen strahlender Rettung«. Musikalität und Gesang in der
surrealistischen Rilke-Rezeption (Alberto Savinio und Louis Aragon) . . 155

Personenregister 173

Einleitung

Rilkes Auseinandersetzung mit der Musik in seinen Werken, poetologischen Schriften, Briefen und Tagebüchern ist durch eine unübersehbare Ambivalenz charakterisiert. Einerseits findet Rilke in der Musik eine Art letzte Instanz und göttliche Kraft, ein Sinn gebendes Gesetz und einen Zusammenhang stiftende Ordnung, die er auf vielfältige Weise in seinen Gedichten aufgreift und für wichtige poetologische Vorstellungen fruchtbar macht. So erscheinen etwa das »Tönen« der Seele als Ursprung der Kunst,¹ die »Melodie des Hintergrundes« als spürbare Ordnung auf der Bühne,² die Musik als »[f]reie bewegte Kraft, Überfluß Gottes« und als »Ursache aller Kunst«,³ das »Singen« der Dinge als Alternative zu einer als bedrohlich empfundenen Sprache⁴ und »eine Ton-Folge, eine Musik ...« als Wirkung des Abtastens der Kranznaht durch einen Phonographen.⁵ Andererseits aber ist Rilkes Haltung gegenüber der Musik durch eine tiefe Skepsis und durch die »dichteste Unfähigkeit« in musikpraktischen Fragen charakterisiert.⁶ Rilke konnte nach eigenem Bekunden weder ein Musikinstrument spielen noch singen, und es fiel ihm schwer eine Melodie wiederzuerkennen. Sowohl in Gedichten und im *Malte* als auch in zahlreichen Briefen zeigt er überdies eine tiefe Skepsis gegenüber der Wirkung von Musik: »Der Klang ist wie ein Kerker«, heißt es in dem Gedicht *Musik*, in dem ein Jüngling vor der seelischen Überwältigung durch diese Kunst gewarnt wird.⁷ Neben den seelischen sieht Rilke vor allem ästhetische Gefahren in der Musik: In einem Brief an die Freundin Lou Andreas-Salomé beschreibt er die Musik als »Gegensatz der Kunst,

1 Moderne Lyrik. In: KA IV, S. 69.

2 Notizen zur Melodie der Dinge. In: Ebd., S. 112.

3 Marginalien zu F. Nietzsche »Die Geburt der Tragödie«. In: Ebd., S. 171.

4 »Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort«. In: KA I, S. 106.

5 Ur-Geräusch. In: KA IV, S. 701.

6 Rilke an Magda von Hattingberg, 4. Februar 1914. In: RMR, Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«. Hg. v. Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 2000, S. 35.

7 KA I, S. 264.

dieses Nicht-ver-dichten, diese Versuchung zum Ausfließen«,⁸ und Malte attackiert die bürgerlichen Musikliebhaber, die eine Bedrohung für die Fruchtbarkeit der Kunst darstellen: »Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt?«⁹

Die hier skizzierte Ambivalenz führte in der Forschung immer wieder zu kontroversen Einschätzungen von Rilkes Musikalität. Auf der einen Seite wurden Rilkes Dilettantismus und seine Skepsis gegenüber der Musik als Belege für deren Bedeutungslosigkeit in seinem Werk angeführt, so etwa von George C. Schoolfield in dem viel zitierten Beitrag *Rilke and Music: A Negative View*.¹⁰ Weitere Arbeiten verwendeten die ablehnende Seite von Rilkes Verhältnis zur Musik als Beleg dafür, dass die bildende Kunst »den höchsten inspiratorischen Rang für Rilkes Schaffen« hat.¹¹ Als symptomatisch für diese Einschätzung kann gelten, dass das *Rilke-Handbuch* in seiner Erstauflage von 2004 dem Musik-Kapitel dreieinhalb, dem Kapitel zur bildenden Kunst hingegen 21 Seiten widmet.¹² Auf der anderen Seite hat die Forschung auf die herausragende Bedeutung der Musik für Rilke aufmerksam gemacht. Einen ersten materialreichen Überblick über Musik in Rilkes Werken und Briefen bot Christoph Petzsch,¹³ gefolgt von Clara Mágrs konziser Monographie.¹⁴ Nachdem die 1973 erschienene (bereits 1959 in Yale eingereichte) Dissertation von Herbert Deinert zu Rilke und Musik von der deutschen Forschung kaum zur Kenntnis genommen wurde,¹⁵ wies in den 1980er Jahren zunächst Rüdiger Görner mehrfach auf die herausragende Bedeutung der Musik insbesondere für Rilkes Spätwerk hin.¹⁶ Seither sind eine ganze Reihe von Arbeiten zu Rilkes Musikauffassung insgesamt¹⁷ sowie

8 RMR an Lou Andreas-Salmoé, 8. August 1903. In: RMR, Andreas-Salomé: Briefwechsel. Hg. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975, S. 94.

9 KA III, S. 508f.

10 George C. Schoolfield: *Rilke and Music. A Negative View*. In: James M. MacGlashery (Hg.): *Music and German Literature*. Columbia 1992, S. 269–291.

11 Jacob Steiner: *Anschaungsformen*. In: Ders.: *Rilke. Vorträge und Aufsätze*. Karlsruhe 1986, S. 5–18, hier S. 6; kurz zuvor, S. 5, erklärt Steiner: »Rilkes Beschäftigung mit der Musik ist dilettantisch gewesen [...]«.

12 Vgl. Rüdiger Görner: *Musik*. In: Manfred Engel (Hg. unter Mitarb. v. Dorothea Lauterbach): *Rilke-Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 151–154.

13 Christoph Petzsch: *Musik. Verführung und Gesetz. Aus Briefen und Dichtungen Rilkes*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 10 (1960), S. 65–85.

14 Clara Mágr: *Rainer Maria Rilke und die Musik*. Wien 1960.

15 Herbert Deinert: *Rilke und die Musik*. Diss. Yale 1959, Yale 1973 (<http://courses.cit.cornell.edu/hd11/Rilke-und-die-Musik.pdf>).

16 Vgl. Rüdiger Görner: »... und Musik überstieg uns ...«. Zu Rilkes Deutung der Musik. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 10 (1983), S. 50–68; ders.: Rilkes »Musik des Hintergrunds«. In: *Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur* 40 (1985), S. 327–332; ders.: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*. Wien 2004.

17 Vgl. etwa Winfried Eckel: *Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry*. In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hgg.): *Rilke und die Welt-*

zu der Bedeutung der Musik in einzelnen Werkphasen und Werken erschienen.¹⁸ Die »im eigentlichen Sinne musikpoetische Studie über R[ilke]s Werk«, die Rüdiger Görner 2004 im *Rilke-Handbuch* noch vermisst hatte,¹⁹ wurde schließlich 2014 von Antonia Egel vorgelegt: Egel attestiert der Musik eine »poetologische Sonderstellung« und liefert eine Fülle von Argumenten dafür, »dass die Musik Rilkes grundlegender poetologischer Begriff ist [...]«. ²⁰

Das literaturwissenschaftliche Interesse an Rilkes Musikalität erschöpft sich nicht darin, das Werk eines einzelnen Autors zu ergründen, sondern es trägt auch dazu bei, Rilke im Kontext einer literarischen Moderne zu verstehen, für deren gesamte Formierung die Auseinandersetzung mit der Musik zentral ist. Winfried Eckel stellte 2014 den komplexen Zusammenhang von literarischer Moderne und Musik unter dem programmatischen Titel *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik* detailliert dar und machte damit zugleich auf den herausragenden Stellenwert der Musik im literarischen Diskurs der Moderne aufmerksam. Auf der Basis von Forschungsbeiträgen, die der Funktion des Musikalischen im literarischen Diskurs um 1800 nachgegangen sind,²¹

literatur. Düsseldorf 1999, S. 236–259; Jacob-Ivan Eidt: Rilke und die Musik(er). Überlegungen zu Rilkes Musikverständnis im Kontext seiner Zeit. In: Andrea Hübener, August Stahl (Hgg.): Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag. Frankfurt a. M. 2009, S. 127–134.

- 18 Vgl. etwa Thomas A. Kovach: »Du Sprache wo Sprachen enden«. Rilke's Poem »An die Musik«. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 22 (1986), S. 206–217; Harry E. Seelig: Rilke and Music. Orpheus and the Maenadic Muse. In: Sigrd Bauschinger (Hg.): Rilke-Rezeptionen = Rilke reconsidered. Tübingen 1995, S. 95–110; Silke Pasewalck: Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk. In: Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer (Hgg.): Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«. Würzburg 2000, S. 210–229; Jacob-Ivan Eidt: Rilke contra Wagner. Rilke's early concept of Music and the Convergence of the Arts around 1900. In: Studia theodisca 18 (2011), S. 35–54; Verf.: »In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.« Musik und Verwandlung in Rilkes *Sonetten an Orpheus*. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 32 (2014), S. 159–174; ders.: *Ur-Geräusch*. Rilkes Betrachtungen eines Unmusikalischen. In: Sylvia Mieszkowski, Sigrd Nieberle (Hgg. unter Mitarb. v. Innokentij Kreknin): Unlaute. Noise/Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900. Bielefeld 2017, S. 219–238.

- 19 Görner: Musik, S. 154.

- 20 Antonia Egel: »Musik ist Schöpfung«. Rilkes musikalische Poetik. Würzburg 2014 (Klassische Moderne, Bd. 23), S. 16.

- 21 Zu nennen sind hier vor allem Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990; und Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800, Freiburg i. Br. 1995. Ähnliche Ansätze verfolgten später Pia-Elisabeth Leuschner: Orphic Song with Daedal Harmony. Die »Musik« in Texten der englischen und deutschen Romantik. Würzburg 2000; Nicola Gess: Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800. Freiburg i. Br., Berlin 2006; John T. Hamilton: Musik, Wahnsinn und das Außerkraftsetzen der Sprache. Aus dem Amerikanischen übersetzt v. Andrea Dortmann, Göttingen 2011 (Manhattan Manuscripts, Bd. 5), im Original: Music, Madness, and the Unworking of Language.

nimmt Eckel Entwicklungen der Frühromantik als Ausgangspunkt für die Literatur der Moderne in den Blick. Der »Austausch von Malerei gegen Musik« wird dabei als »Indiz eines grundsätzlicheren poetologischen Paradigmenwechsels« verstanden, »infolgedessen die Literatur gegenüber der Mimesis-tradition ein neues, poetisches Selbstverständnis und parallel dazu neue, a-mimetische Verfahrensweisen ausbildet, in denen sie ihre Autonomie gegenüber allen vorgegebenen Ordnungen behauptet.« Die Musik, so Eckel, dient in diesem Zusammenhang als »Metapher für sprachliche Figurationen, die eine Welt nicht wiedergeben, sondern allererst ermöglichen.«²²

Der vorliegende Band möchte dazu beitragen, einen differenzierten Blick auf die Musikalität von Rilkes Werk zu entwickeln und dessen Bedeutung im Rahmen einer literarischen Moderne »aus dem Geist der Musik« hervorzuheben. Hierzu werden Aspekte des biographisch motivierten Verhältnisses zur Musik, wie z. B. Musikerlebnisse, Begegnungen mit Musikerinnen und Musikern sowie Empfindungen gegenüber der Musik, ebenso einbezogen wie literarische, philosophische und musikästhetische Traditionen, an denen Rilke u. a. durch seine Lektüren von Nietzsches *Geburt der Tragödie*, Fabre d'Olivets *La musique* und Busonis *Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst* teilhatte. Die hier versammelten Beiträge konzentrieren sich entweder auf einen Aspekt dieser Musikalität, der in verschiedenen Werken und Schriften von Bedeutung ist, oder auf ein Werk, das mit Blick auf spezifische Aspekte von Rilkes Musikalität interpretiert wird. Auf diese Weise werden sowohl unterschiedliche Probleme im Zusammenhang des Gesamtwerks systematisch entfaltet als auch einzelne Werke vor dem Hintergrund ihrer Musikalität neu interpretiert.

Die ersten drei Beiträge setzen sich mit Problemen der Musikalität von Rilkes Werk insgesamt auseinander. Rüdiger Görner eröffnet den Band mit einer Darstellung von »Rilkes Fragen nach dem Wesen der Musik«, die einen Eindruck von dem Facettenreichtum des Themas verschafft, indem sie wichtige Aspekte von Rilkes Musikalität in unterschiedlichen Lebens- und Werkphasen skizziert. Hierzu gehören Rilkes Pendeln zwischen dem Wunsch, den Dingen auf lyrische Weise ihre »Melodie« zu entlocken, und dem Versuch, die Stille durch die Musik hindurchzuhören, das unverhoffte Auftreten von Aufzeichnungen zur Musik und Rilkes eklektisches Hören, die Einbindung der Musik in die All-Natur und der Fokus auf lautlich-rhythmische Akzentuierungen des Vortrags. Diese und weitere Aspekte werden in verschiedenen Kontexten erörtert, die von Rilkes persönlicher Furcht vor der Musik und der Liebe zur Pianistin Magda von

Columbia 2008. Vgl. ferner den Sammelband Siobhán Donovan, Robin Elliott (Hgg.): *Music and Literature in German Romanticism*. Rochester, NY 2004.

22 Winfried Eckel: *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik; Ein Beitrag zur Poetik der Figuration*. Paderborn 2014, S. 14 u. S. 18.

Hattingberg über die Begeisterung für die rhythmische Gestaltung von Hölderlins Versen bis hin zur Busoni-Lektüre und dem Interesse an der physikalischen Erzeugung von Tönen zählen. In diesem Zusammenhang wird auch auf einen bisher übersehenen Aspekt hingewiesen: Rilkes Interesse am Material der Kunst, das für die Rodin-Studien zentral ist, spielt auch für seine Überlegungen zur Musik eine wichtige Rolle.

Jacob-Ivan Eidt stellt Rilkes Ambivalenz gegenüber der Musik in den Kontext von Goethes und Nietzsches Überlegungen. Goethes Haltung gegenüber der Musik wird als Versuch ausgewiesen, ein Gleichgewicht von Subjekt und Objekt zu bewirken, das sich mit Blick auf die Poesie in der Kultivierung der musikalischen Ur-Kraft durch den Logos äußert, und in Nietzsches Konzept der Musik als dionysischer Erscheinung des Willens, der jenseits der apollinischen Individuation liegt, wird die mit Goethe geteilte Auffassung von der Musik als Teil der ungezügelten Natur identifiziert. Die in Goethes und Nietzsches Vorstellungen herausgearbeiteten Polaritäten von Dur und Moll, Subjekt und Objekt, Musik und Logos, Dionysischem und Apollinischem werden in modifizierter Form dann auch in Rilkes Überlegungen zur Musik sichtbar gemacht: Die Musik erscheint dabei als eine metaphysische Kraft, die in den einzelnen Künsten ihre Individuation erfährt. Auf der Basis dieser Vorstellung werden sowohl Rilkes Furcht vor der Überwältigung durch eine ungebändigte Musik als auch seine Kritik an der Gedichtvertonung verständlich.

Mein Beitrag geht der Frage nach, wie sich die musikalisch-praktische »Unfähigkeit«, die sich Rilkes selbst attestiert, zu der Musikalität seines Werkes verhält. Als Antwort dient die These, dass Rilkes Unfähigkeit, die nicht mit Unmusikalität zu verwechseln ist, einen metaphysischen Zugang zur Musik stimuliert, indem sie die Auseinandersetzung mit den profanen Problemen der Tonkunst verstellt. Auf der Basis der Darstellung einer auffallenden Sachferne in der Beschreibung musikalischer Erlebnisse und der poetischen Gestaltung musikalischer Metaphern werden Grundzüge von Rilkes musikalischer Metaphysik (Musik als immanente Kraft und stille Rückseite) herausgearbeitet. Der produktive Impuls, der von Rilkes Unfähigkeit ausgeht, wird schließlich in den Kontext von Busonis und Russolos avantgardistischen Angriffen auf traditionelle Vorstellungen von Musikalität und von Nietzsches Konzept einer dionysischen Musik gestellt. Auf diese Weise wird Rilkes Unfähigkeit als wichtiger Impuls für die Musikalität im Kontext der Moderne ausgewiesen.

Auf die Beiträge zu Problemen von Rilkes Musikalität folgen Arbeiten, die einzelne Werke oder Werkgruppen in den Blick nehmen. Zu Beginn dieser Sektion plädiert Antonia Egel dafür, die etablierte Auffassung, dass die *Neuen Gedichte* einen Bruch zu Rilkes Frühwerk markieren, zu relativieren, indem sie zeigt, dass sich auch in prominenten Ding-Gedichten jene musikalische Poetik manifestiert, die Rilke bereits im Frühwerk entwickelt hatte und bis zu den

Sonetten an Orpheus immer wieder aufgreifen sollte. Hierzu weist sie auf bisher unbemerkte Verbindungen zwischen einigen *Neuen Gedichten* und musikalischen Reflexionen hin, so z. B. zwischen dem *Panther* und Rilkes musikalischen Erlebnissen in Berlin und Worpswede, zwischen den *Hetären-Gräbern* und dem frühen Gedicht *Strophen* und zwischen *David singt vor Saul* und Rilkes Überlegungen zu Rodins Wahrnehmung von Musik. Hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang, dass sich Rilkes Interesse an Rodin auch auf dessen Umgang mit der Musik richtete, so dass die Hinwendung zur Ding-Dichtung nicht länger als Abkehr von der Musik, sondern als Wandel im Umgang mit ihr erscheint.

Die beiden nächsten Beiträge befassen sich mit musikalischen Aspekten in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, wobei es erneut bezeichnend für die Komplexität und den Facettenreichtum von Rilkes Musikalität ist, dass hier zwei völlig verschiedenartigen Fragestellungen auf der Basis von unterschiedlichen Textausschnitten nachgegangen wird. Robert Vilain rückt Maltes 24. Aufzeichnung in das Zentrum seiner Darstellung von Rilkes Beethoven-Rezeption. Er weist zunächst auf die zentrale Bedeutung des Komponisten für Rilkes Musikalität hin, indem er Beethovens kontinuierliche Relevanz für Rilkes Werk skizziert, die sich von den frühen Musik-Gedichten aus der Zeit in Worpswede bis hin zu der Lektüre von Hofmannsthals Rede auf Beethovens 150. Geburtstag aus dem Jahr 1920 erstreckt. Die Analyse der berühmten Beethoven-Reflexion in Maltes 24. Aufzeichnung arbeitet dann religiöse, biblische und kulturkritische Referenzen heraus, untersucht die auffallend drastische Sexualmetaphorik und skizziert Parallelen von Maltes Beethoven und den Engeln der *Duineser Elegien*, wobei Bettine von Arnims Briefwechsel mit Goethe ebenso für die Interpretation herangezogen wird wie Rilkes späterer Briefwechsel mit Magda von Hattingberg. Insgesamt wird deutlich, dass Rilkes Musikalität, die durch die Ambivalenz von Faszination und Furcht charakterisiert ist, von der Figur des tauben Komponisten, der Musik denken muss, weil er sie nicht hören kann, wichtige Impulse empfangen hat.

Lothar van Laak findet in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* eine implizite Poetik der Musikalität von Literatur. Passagen des Romans, die durch die Thematisierung von Musik, Klängen, Geräuschen und Stille eine Reflexion von Klanglichkeit leisten, in deren Zentrum der Übergang von Geräusch bzw. Musik und Stille steht, werden als Reflexionen von darstellungstheoretischen Bedingungen für die Musikalität von Literatur gelesen. Diese bestehen darin, dass die Literatur im sprachlichen Vollzug – ebenso wie die Musik – die Position der Stille besetzt, wobei die Musikalität von Literatur als mimetische Entfaltung von Stille bzw. als Prozess begriffen wird, der die Flüchtigkeit der erzählten Konkretion hörbar und auf diese Weise Sinnlichkeit erfahrbar macht. In diesem medialen Sinn erscheinen die *Aufzeichnungen* als Versuch, die Stille durch das Erzählen aufzuheben.

Nach den Beiträgen zu den *Neuen Gedichten* und den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* befassen sich die folgenden zwei Arbeiten mit der Musikalität von Rilkes später Lyrik. Winfried Eckel untersucht die Aufwertung des Akustischen gegenüber dem Optischen in Rilkes Spätwerk und findet in der Eröffnung von Klangräumen Rilkes Antwort auf die Frage, wie die Bewegung des Blicks durch die Landschaft poetisch zu gestalten sei. Auf der Basis einer Analyse der Darstellung von Geräuschen, Klängen, Stille und Lärm in den *Quatrains Valaisans*, 36 französischen Landschaftsgedichten aus dem Sommer 1924, wird die bislang unbemerkt gebliebene Klanglandschaft des Wallis in Rilkes Gedicht-Zyklus als Ergebnis einer gezielten Stilisierung ausgewiesen, durch die Natur als ästhetische Landschaft erfahrbar wird. Als Kraft, die vereinzelte Geräusche in eine Ordnung überführt, verknüpft die Musik dabei die Klanglandschaft mit der Idee des im Raum aufgelösten Göttlichen, das in der musikalischen Ordnung erfahrbar wird. In dem Entwurf einer solchermaßen musikalisch gestalteten Klanglandschaft entdeckt Eckel zugleich eine Reflexion auf die wirklichkeitskonstituierende Funktion der Kunst: Natur und poetische Imagination werden miteinander verschränkt, indem das Gedicht die Klanglandschaft nicht nur nachahmt, sondern der Landschaft zugleich klangliche Attribute zuschreibt.

Charlie Louth nähert sich Rilkes *Gong*-Gedicht, dessen magischer Charakter in der Forschung immer wieder hervorgehoben wurde, von der klanglich-metrischen Seite, die bisher kaum Beachtung gefunden hat. Dieser Zugang bietet sich an, weil der Titel »Gong« sowohl das Instrument als auch dessen Klang bezeichnet und selbst Klang gewordener Sinn ist; zudem macht der Gong die Grenze zwischen wahrnehmbarem Klang und nicht mehr wahrnehmbarer Schwingung erfahrbar, die für Rilkes Versuch, die Wirklichkeit poetisch zu erschließen, zentral ist. In einer metrischen Analyse von Rilkes insgesamt drei *Gong*-Gedichten (Entwurf, deutsches und französisches Gedicht) aus den Jahren 1925/26 hebt Louth die geschlossene metrische Struktur des deutschen Gedichts hervor, und zeigt überdies, dass diese Struktur ausschließlich an den Stellen aufgelöst wird, an denen »Klang« oder »Gong!« auftreten. Die Musikalität des Gedichts ereignet sich hier also in dessen klanglicher Gestalt, die ebenso wie der Gong in der Lage ist, ihre feste Struktur in Klang aufzulösen.

Der Band schließt mit einem Beitrag zur Rilke-Rezeption, in dem Eva-Tabea Meineke das Verhältnis von Schreibweisen der Surrealisten Alberto Savinio und Louis Aragon zu Rilkes Musikalität untersucht. Vor dem Hintergrund einer Skizze ästhetischer Verbindungen zwischen Rilke, Busoni, den italienischen Futuristen und den französischen Surrealisten Breton und Aragon werden auffallende motivische Parallelen zwischen den Darstellungen von Musikalität in Texten von Rilke (*Malte, Das Schweigen der Sirenen*), Aragon (*Une vague de rêves, Le paysan de Paris*) und Savinio (*Tragedia dell'infanzia*) herausgearbeitet, wobei der Umgang mit gemeinsamen Motiven (Bögen, Wellen, Teppich, Sirenen)

auch grundlegende Differenzen zu erkennen gibt: Während die Musik bei Rilke meist imaginativ, stumm und distanziert erscheint, überwältigt sie bei Aragon und Savinio das Subjekt durch ihre mächtige Performanz; und während Rilke versucht, Musik durch die literarische Form zu zügeln, lassen die Surrealisten der musikalischen Überwältigung des Ichs in der *écriture automatique* freien Lauf.

Die hier versammelten Beiträge gehen auf eine Tagung zurück, die, vorbereitet im Rahmen einer Übung, 2017 am Institut für Germanistik der Universität Regensburg stattfand. Ich danke Ursula Regener für ihre ausdauernde Unterstützung, Laura Klauer für ihre zuverlässige Mitarbeit und der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige Förderung der Tagung sowie des vorliegenden Bandes.

Rilkes Werke werden in dem gesamten Band nach folgenden Ausgaben mit den Siglen SW und KA zitiert:

- SW Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955–1966.
- KA Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M., Leipzig 1996. Der Supplementband zu dieser Ausgabe wird mit der Sigle KA V angegeben: Rainer Maria Rilke: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen. Hg. v. Manfred Engel, Dorothea Lauterbach. Übertragungen v. Rätus Luck. Frankfurt a. M., Leipzig 2003.

Thomas Martinec

Im Klang der Verwandlung. Rilkes Fragen nach dem Wesen der Musik¹

Musik eignet etwas beglückend Verstörendes: Preis ihres Erklings ist ihr Verklingen. Sie lebt in und durch ihre Aufführung, gewinnt in digitalisiertem Zustand relative Dauer, kann selbst unsichtbar Räume beschallen oder Räume evozieren, oft verbunden mit Lichteffekten; Phänomene, die sich etwa das resonanzreiche multimediale *Rilke-Projekt* zu Nutze gemacht hat. Eichendorff ging noch davon aus, das dichterische »Zauberwort« könne das in allen Dingen schlafende Lied wecken und damit die Welt zum Singen bringen. Die digital ermöglichte Allgegenwart der Musik lässt einen zuweilen das Umgekehrte hoffen: dass ein poetisches Wort den Rückzug der Musik in die Dinge bewirke, um dort in Stille sich von ihrem eigenen Dauererklingen zu erholen. Rilkes latent intensives, zeitlebens gespanntes, insgesamt gesehen entschieden dissonantes Verhältnis zur Musik schien zwischen diesen beiden Extremen zu pendeln: einerseits dem Wunsch, den Dingen auf lyrische Weise das ihnen Eigene abzu-
lauschen und zu entlocken, ihre »Melodie« zu verstehen, wie er in einer frühen Essayskizze aus dem Jahre 1898 bekundete; andererseits durch die Musik hindurchzuhören und dann wie sein Orpheus durch die Leier zu gehen – zu einer noch unerhörten Stille hin, die sich im Gedicht aufhebt. Sie blieb Rilkes Utopie, jene Vorstellung »einmal die große Melodie, in der Dinge und Düfte, Gefühle und Vergangenheiten, Dämmerungen und Sehnsüchte mitwirken«, als Dichter »vollenden« zu können, wie er sich dies als Lebensprogramm in den Reflexionen *Zur Melodie der Dinge* selbst vorgeschrieben hatte.² Völlig zurecht sehen etwa Antonia Egel und Rolf J. Goebel das Werk Rilkes als Beispiel für einen literarischen Modernismus, der die »acoustic imagination« von der »hegemony of the visual« zu befreien suchte.³ Dazu gehörte für Rilke »das Singen einer Lampe«

1 Dieser Beitrag ist zuerst erschienen in: Verf.: Schreibrhythmen – Musikk-literarische Fragestellungen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, S. 63–78.

2 SW V, S. 418.

3 Rolf J. Goebel: Auditory Desires, Auditory Fears: The Sounds of German Literary Modernism. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 66, H. 4 (2016), S. 417–437, hier S. 425; Antonia

oder die »Stimme des Sturms«⁴ und die Stille dazwischen, in der sich die Sprache regeneriert. Diesen Denk- und Deutungsansatz übernahm übrigens Rudolf Kassner an unvermuteter Stelle, nämlich in seinem Essay über Percy Bysshe Shelley, der seine Sammlung *Englische Dichter* eröffnete. Kassner betont die synästhetische Disposition Shelleys, die ihm durch seine Nähe zu Rilke gegenwärtig war: »Die Dinge werden ihm [Shelley; R. G.] zu Tönen, die sich den großen Harmonien einfügen. Die Metaphern haben Farbe für das Auge, Ton für das Ohr, sie besitzen Geruch und Geschmack.« Dem folgt Kassners These, die wie unmittelbar aus Rilkes Ansatz abgeleitet klingt: »Ein Ding verstehen, heißt Ohr für dessen Musik haben.«⁵

Im *Buch der Bilder* artikulierte Rilke als poetisches Ich das Bedürfnis, den Dingen am Rande des Alltags und den Benachteiligten am Rande der Existenz eine Stimme zu verleihen.⁶ Im vorspannhaften *Titelblatt* des Zyklus im Zyklus *Die Stimmen* kommt dieses Anliegen programmatisch zum Ausdruck: Bettler, Blinde, Trinker, Selbstmörder und andere gesellschaftliche Randfiguren sollen – musikalisch – zu Wort kommen, »[...] weil alle sonst, wie an Dingen, / an ihnen vorbeigehn, müssen sie singen.« Und wenn sie erst singen, dann »hört man noch guten Gesang.« Damit verbindet das poetische Subjekt seine Kritik an den herkömmlichen Hörgewohnheiten, was sich später im *Malte Laurids Brigge* noch erheblich verstärken wird: »Freilich die Menschen sind seltsam; sie hören / lieber Kastraten in Knabenchören.«⁷

Dass eine »gewisse musikalische Gemütsstimmung« der »poetischen Idee« und ihrer Umsetzung in Produktion vorausgehen müsse, hatte Friedrich Schiller in einem Brief an Goethe vom 18. März 1796 bekannt. Damit benannte er gerade auch im Vorgriff auf moderne Diskurse über eine Ästhetik der Stimmungen⁸ ein schaffenspsychologisches Prinzip, das zwar betont individuell erscheint, aber doch einem Grundprinzip des Schöpferischen zumindest nahekommt: das Musikalische als Katalysator im künstlerischen Verwandlungsprozess. Der frühe

Egel: »Musik ist Schöpfung«. Rilkes musikalische Poetik. Würzburg 2014 (Klassische Moderne, Bd. 23).

4 Notizen zur Melodie der Dinge. In: SW V, S. 418.

5 Rudolf Kassner: Percy Bysshe Shelley. In: Ders.: Englische Dichter. Leipzig 1920, S. 5–60, hier S. 26f.

6 Vgl. Verf.: Parabelhafte Vokalität. Rainer Maria Rilke: Die Stimme. In: Ders.: Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik. Die Salzburger Vorlesungen II. Freiburg i.Br. 2014, S. 99–111.

7 SW I, S. 448.

8 Vgl. dazu u.a.: David Wellbery: Stimmung. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart 2003, S. 703–733; Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie. München 2011; Burkhard Meyer-Sickendieck, Friederike Reents (Hg.): Stimmung und Methode. Tübingen 2013. Die Schwerpunkte dieser Arbeiten liegen auf der Dichtung und bildenden Kunst, überraschender Weise weniger auf der Musik.

Rilke hatte explizit eine gegenteilige Auffassung vertreten, und zwar in seinen mit *Marginalien zu Nietzsche* später betitelten, im Jahre 1900 entstandenen Aufzeichnungen zu dessen *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Hier befindet Rilke: »Der Lyriker bedarf ja *nicht* der *Musik*, um zu schaffen, sondern nur jenes rythmischen [sic!] Gefühles, das schon nichtmehr des Gedichts bedürfte, wenn es sich erst in Musik ausspräche.«⁹ »Musik« verstand er dabei als »erste dunkle *Ursache der Musik*«, als Ursache und Urgrund »aller Kunst«, als »freie bewegte Kraft«, gar als »Überfluß Gottes.«¹⁰

In einem Gedicht Rainer Maria Rilkes vom Mai 1913, das zum Umkreis erster Entwürfe zu den *Duineser Elegien* gehört, versucht das poetische Ich inmitten einer Schaffenskrise eine solche Stimmung geradezu herbeizuzwingen. Mit imperativischer Geste glaubt es, der Musik gebieten zu können: »Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen!«¹¹ Wohlgemerkt, es fordert eine konkrete »Musik«, nicht das eher unverbindlich wirkende *Musikalische*; es will mehr als eine bloße Stimmung, will die Konfrontation, ja Überwältigung durch die Musik als einer wesenhaften Kraft.¹²

Ein weiteres Fragment aus jener Zeit greift dieses Motiv bereits abgemildert auf: »Ich bins, Nachtigall, ich, den du singst, / hier, mir im Herzen, wird diese Stimme Gewalt, / nicht länger vermeidlich.«¹³ In diesen Versen deutet alles auf ein Wechselverhältnis hin: Das Ich wähnt sich als Inhalt des Naturgesangs der Nachtigall, und dieser Gesang wiederum wirkt zurück ins Empfindungszentrum des Ichs und wird darin zur unwiderstehlichen stimmlich gewaltigen Kraft, der ihrerseits Verwandlungen zuzutrauen wären.

Musik begriff Rilke zeitlebens als das ganz Andere¹⁴ und doch Verwandte, das an ihm rührte und ihn irritierte, eine strömende Kunst, die in der Architektur, wie Schopenhauer sagte, erstarrt sei. Wohl gerade deswegen schien Rilke Musik eine Zeitlang nur in Kathedralen erträglich: »Sturm in der Säule«, wie er im späten *Gong*-Gedicht dichten wird.¹⁵ Dort erst geschieht die Umkehrung des herkömmlichen Verhältnisses von Hörer zum Gehörten: nunmehr wird der Gong zum »tieferen Ohr«; nicht wir hören ihn, *er hört uns*, die wir nur scheinbar zu hören im Stande sind.

9 SW VI, S. 1176, Hervorhebung durch RMR.

10 Ebd., Hervorhebung durch RMR.

11 SW II, S. 60.

12 Vgl. dazu auch den Befund von Karine Winkelvoss: *Le Deuil Originel. Poésie et musicalité selon Rilke*. In: Marko Pajevic (Hg.): *Poésie et Musicalité. Liens, croisements, mutations*. Paris 2007, S. 89–102, hier S. 91: »[...] Rilke verra bientôt dans cette conception »musicale« des choses une négligence coupable à leur égard: les écouter de loin, ce serait en réalité ne pas faire l'effort de les regarder de trop près.«

13 SW II, S. 61.

14 Vgl. Goebel: *Auditory Desires*, S. 427.

15 SW II, S. 186.