
Manfred Koch
Pantomimen der Großstadt
Rilkes Umschrift von Rodins Baudelaire

I.

Am 28. August 1902 trifft Rainer Maria Rilke in Paris ein. Anlass der Reise war der Auftrag des Kunsthistorikers Richard Muther, eine Monographie über Auguste Rodin, den bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart, zu schreiben. Am 1. September ist Rilke nach einer zweitägigen *tour de force* durch die wichtigsten Pariser Museen und Kirchen zum ersten Mal bei Rodin. Regelmäßige Besuche in Meudon und in Rodins Stadtatelier bestimmen von da an das ganze erste Jahr, das Rilke in Paris verbringt.

In der ihm eigenen pathetischen Selbststilisierung hat Rilke sogleich begonnen, die Begegnung mit Rodin als eine einzige anhaltende religiöse Erweckung zu beschreiben. Rodin ist, wie die Briefe verkünden, der Kunst-Gott der Zeit, seine »Hände« sind die Schöpfer-Hände der biblischen *Genesis*, und der junge deutsche Dichter will sein »Apostel« werden, der das »Evangelium« dieser Kunst von Paris aus nach Osten tragen wird. Die Umkehr nach der Erleuchtung soll, wie es sich für einen Apostel gehört, ein totaler Neubeginn sein: »Ich will jeden Rückweg gehen bis zu jenem Anfang hin und alles, was ich gemacht habe, soll nichts gewesen sein, geringer denn das Fegen einer Schwelle, zu der der nächste Gast wieder die Spur des Weges trägt.«¹

Wer sich die Mühe macht, Rilkes Schriften zwischen 1898 und 1903 im Zusammenhang zu lesen, wird bald erkennen, dass der Einschnitt so gravierend nicht war. Gerade angesichts der furchtbaren Verwirrung, in die ihn das Großstadtleben stürzte, scheint Rilke Halt in der mythischen Bedeutsamkeit des Konversionsmusters gesucht zu haben. Die psychische Verstörung der ersten Pariser Monate, von Rilke in zahlreichen Briefen als förmliche Zertrümmerung seiner Innenwelt beschrieben, wird positiviert zur religiösen Sinnfigur. Rodin erscheint – gleichsam aus einer *de-profundis*-Perspektive – als das Rettende im Augenblick höchster Gefahr. Für diese Konstruktion musste Rilke aber genau jene Kontinuitäten ausblenden, die es ihm gleichzeitig ermöglichten, Rodins Kunst mit verblüffender Souveränität gegenüberzutreten. Denn so devot Rilkes Briefe an seinen »grand maitre« sind, so mythoman die Auslassungen über den

Welt-Bildner Rodin in der Monographie klingen, so präzise und erhellend sind auf der anderen Seite die Passagen, die von konkreten Kunstwerken und den technischen Verfahrensweisen des Bildhauers und Zeichners handeln. Rilke, einst ein verbummelter Student der Kunstgeschichte, zeigt sich in der Rodin-Monographie auf dem Stand der avanciertesten Kunstkritik seiner Zeit. Rodins Innovationen werden mit sicherem Zugriff benannt und ausführlich beschrieben: 1. Die neue Modellierung der skulpturalen Oberfläche – jene typisch Rodin'schen Reliefs aus »Buckeln« und »Höhlungen« also, die ein Licht- und Schattenspiel in Gang setzen, das wie ein bewegtes Kraftfeld um die Büsten und Statuen wirkt. 2. Der Verzicht auf eine wertende Hauptansicht, was den Betrachter zwingt, die Figuren zu umkreisen. 3. Die Fragmentierung des Körpers, entweder in Form von Torsi, die von vornherein auf eine eigene Signifikanz des Rumpfs und der Bruchstellen hin entworfen sind, oder in Form der bewussten Zerstückelung vorhandener Figuren und ihrer Neukombination zu teils bizarren Gruppierungen (»assemblages«).

Noch einlässlicher befasst sich Rilke mit Rodins Arbeitsweise. Was er hier, ausgehend von Beobachtungen in der Werkstatt des Bildhauers, vorbringt, gehört zum Aufschlussreichsten, was um 1900 überhaupt auf dem Gebiet der Ästhetik formuliert wurde. Rilke handelt von einer besonderen, für die gewöhnliche Lebenspraxis radikal dysfunktionalen Form von »Aisthesis« als Grundlage des kreativen Prozesses. Seine Ausführungen sind in vielem verwandt mit Konrad Fiedlers Theorie des »reinen Sehens«², lassen sich über den Bereich der Bildenden Kunst hinaus aber auch philosophiegeschichtlich verorten in der Entwicklung hin zu einer Ästhetik des Erscheinens im Anschluss an Nietzsches *Geburt der Tragödie*.³ Denn bei Rilke wird konkret-handwerklich fassbar, was das Novum von Nietzsches eher abstrakter und teilweise noch metaphysisch befrachteter Kunsttheorie ausmachte: die ästhetische Wahrnehmung als sublimen Überführung von »Bedeutungen« in ein »asemantisches Erscheinen«.⁴

Zentral in Rilkes Rodin-Monographie sind zwei negative Bestimmungen: »absichtslos« und »namenlos«. Rilke portraitiert Rodin als Künstler, der, um den eingespielten Mustern mimischen und gestischen Ausdrucks zu entkommen, sich bewusst in ein sinnfreies Anschauen und Formen hineinbegibt. Die Arbeit des Bildhauers, so Rilke, darf in keinem Stadium unter das Diktat einer leitenden Konzeption, eines bestimmten Ausdruckswillens gestellt werden. Kein Gedanke an etwas, was »dargestellt«, was damit »gemeint« sein soll, darf in die Produktion einfließen. Auf Absichtslosigkeit sind bereits die Modelle zu trainieren. Der Zeichner Rodin verhält sie in steter Bewegung, um zu verhindern, dass sie in Posen verfallen. Was entborgen werden soll, sind gerade jene kleinen

Hemmungen, Zögerungen, Zuckungen, Entspannungen, Drehungen oder Gliederspreizungen, die dem auf Bedeutung geeichten Blick gewöhnlich entgehen. Dazu bedarf es beim beobachtenden Künstler einer eigentümlich anonymen Notationstechnik. Das Auge des Zeichners muss zum reinen, intentionslosen Medium für die Hand werden, die impulsiv die Bewegungen des Modells nicht zusammengefasst aufs Papier überträgt, sondern – selbst zitternd, schwankend und gelöst – mitvollzieht. Durch dieses mimetische Mitschreiben erarbeitet Rodin sich ein gewaltiges Archiv bis dato unfixierten körperlichen Ausdrucks:

Indem er das Modell nicht aus dem Auge verlor und seiner erfahrenen und raschen Hand ganz das Papier überließ, zeichnete er eine Unmenge niegesehener, immer versäumter Gebärden auf, und es ergab sich, daß die Kraft des Ausdrucks, die von ihnen ausging, ungeheuer war.⁵

Denselben Gesetzen wie dieses seismographische Zeichnen untersteht auch die Arbeit des Skulpteurs. Auch das Modellieren in Ton muss, wie Rilke ausführt, irreflexiv, »absichtslos« (SW V, 221), »namenlos« (SW V, 141 et passim) von-statten gehen. Die Hand soll formen, »ohne zu wissen, was gerade lentstehtl, wie der Wurm, der seinen Gang macht im Dunkel von Stelle zu Stelle« (SW V, 217). Rodins Skulptur entsteht demzufolge aus einem wahrhaft hand-werklichen Modellieren von »Flächen« (SW V, 150), die in unterschiedlich geneigten Ebenen, jeweils konvex oder konkav überformt, angelegt werden. Erst aus dem internen, spannungsreichen Zusammenspiel dieser Flächen geht so etwas wie der Umriss, die Gestalt einer Figur hervor. Nicht auf einen bestimmten Ausdruck des Ganzen hin wird die Skulptur entworfen; die Unzahl der gesehenen und in Zeichnungen festgehaltenen Körperbewegungen soll vielmehr unwillkürlich aus der Erinnerung des Künstlers (genauer: dem Reservoir seiner nie zu deutlicher Bewusstheit gebrachten Wahrnehmungen) in die modellierende Hand einfließen, die – von »Stelle zu Stelle« sich fortastend – schließlich den Gesamtkörper hervorbringt. Rodins Plastiken figurieren damit nicht etwas, was ihnen vorausläge und letztlich als eigentlicher, »ursprünglicher« Sinn hinter dem Äußeren sich hervorholen ließe. Sie sind vielmehr nichts als das Geschehen auf dieser Oberfläche. Oder noch deutlicher gesagt: sie *sind das Ereignis dieser tausendfach gegliederten Oberfläche*, die sich als ein Zerstreungs-geschehen dennoch zu einer signifikanten Figur zusammenballt. Rodins eigentliche Entdeckung, so Rilke, ist die Freisetzung der Fläche und die Gestaltung von Skulptur als Interaktion von Flächen:

In diesem Augenblick hatte Rodin das Grundelement seiner Kunst entdeckt, gleichsam die Zelle seiner Welt. Das war die Fläche, diese verschieden große, verschieden

betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden mußte. Von da ab war sie der Stoff seiner Kunst, das worum er sich mühte, wofür er wachte und litt. Seine Kunst baute sich nicht auf eine große Idee auf, sondern auf eine kleine, gewissenhafte Verwirklichung l...l. Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition. Es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen. (SW V, 150)

Wiederholt haben Interpreten darauf hingewiesen, dass Rilke hier zwar einen wichtigen Zug an Rodins plastischen Arbeiten aufgedeckt hat, ihn aber wohl moderner deutete, als der Bildhauer sich selbst verstand. Rilkes Rodin steht auf dem Weg zur Abstraktion gleichsam nur noch einen kleinen Schritt vor der kristallinen Aufsplitterung der Figur, wie sie sich später bei den Kubisten vollzog. Diese Art von autonomer Plastik kann für Rodin nach Ansicht vieler Kunsthistoriker aber wohl noch nicht in Anschlag gebracht werden. »Anders als Rilke es will, kann bei Rodin von einer Verabschiedung ikonographischer Standards oder dem Aufgeben der Motiv- und Stilgeschichte nicht die Rede sein.«⁶ Wir stehen damit vor dem erstaunlichen Phänomen einer modernistischen Überbietung des epochemachenden Bildhauers durch einen Dichter, der sich als sein frischbekehrter Novize ausgibt.

Spätestens hier wird definitiv deutlich, dass Rilke kein Anfänger war. Und er war in Wahrheit auch nicht willens, alles zu vergessen, was er bis dahin gemacht hatte. Ein Blick auf die Frühschriften zeigt vielmehr, dass er mit einer weitgehend ausformulierten *Theorie ästhetischer Kontemplation* nach Paris kam: einer Konzeption »absichtslosen Schauens« und Gestaltens, in die Rodin letztlich nur eingepasst wird. Bereits die Worpstedter Maler, die er ein Jahr zuvor portraitiert hatte, sind bei Rilke selbst- und weltvergessen Schauende vor der Natur. Der Anfang 1902 entstandene Aufsatz *Von der Landschaft* präsentiert einen idealtypischen Maler, der nur zu malen versucht, was *er sieht* – unter geradezu angestrengtem Absehen von allem, was er dabei denken, fühlen oder imaginieren könnte. Rilke warnt den Künstler davor, sich der Landschaft in »plumper Vertraulichkeit« zu nähern und sie »aufzufassen auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß« (SW V, 521). Einzig im losgelassenen und dennoch aufmerksamen Gewahren von Erscheinungen, die aus den Rastern unserer normalen Ordnungs- und Relevanzsetzungen herausgetreten sind, kann jener andere, überpersönliche Sinn aufgehen, den Kunst zu vermitteln hat. Die Forderung, »sich in die große Ruhe der Dinge zu versetzen« (SW V, 522), meint ein von allen Zweckbestimmungen, von persönlichen Interessen und Affekten gleichermaßen freies Wahrnehmen des reinen Erscheinens von Dingen (also eine Objektwahrnehmung, die sich gerade nicht auf den Objektcharakter des Wahrgenommenen richtet, sondern den Gegenstand als bloßes Spiel von Erscheinungen hervortreten lässt). Kunst gründet in einem universellen Fremdwerden:

des alltäglichen Ich wie der vertrauten Außenwelt. Man muss, sagt Rilke, sich sowohl der Welt wie der eigenen Person »entwöhnen« (SW V, 521), um einen Artikulationsprozess in Gang zu bringen, in dem es weder darum geht, Inneres durch Äußeres »auszudrücken«, noch Äußeres durch Inneres »wiederzugeben«. Künstlerische Produktion ist vielmehr die Interaktion eines »namenlosen« Subjektiven mit einem »namenlosen« Objektiven, in der eine neue Erscheinungskonfiguration entsteht. Worauf Rilke hinauswill, lässt sich vielleicht am besten mit einem Satz aus Merleau-Pontys Essay über Cézanne andeuten: »Der Sinn dessen, was der Künstler sagen wird, ist nirgendwo, weder in den Dingen, die noch keinen Sinn haben, noch in ihm selbst, in seinem unentfalteten Leben.«⁷ Der Künstler ist, solange er arbeitet, ein Niemand im Unbeschriebenen.

II.

Ist dieses Modell ästhetischer Kontemplation für Rilke tatsächlich etwa ab 1900 gültig, dann stellt sich die Frage, worin das Novum der Pariser Ästhetik besteht. Die Antwort lautet: Im zerstörerischen Betrieb der Großstadt erfährt Rilke *gewaltsam* jene Vakanz von Sinn, die sein mitgebrachter Begriff deutungslosen Schauens in sehr viel milderer Form intendiert hatte. Das kontemplativ hingeebene Auge der Frühschriften wird zum ungesicherten, erschütterten *Auge und Leib* der Pariser Texte. Die zentrale Formel, mit der Rilke nun das produktive Moment einer Welt, von der aller herkömmliche Sinn abgefallen ist, belegt, heißt: »Dinge machen aus Angst« (LAS, 75). Rilke findet mit diesem Konzept endgültig Anschluss an eine Poetik der Moderne, die das Gedicht als Signatur von Schockerfahrungen im infernalischen Leben der Metropolen begreift.

Erschütterte, haltlose Körper sieht Rilke in Rodins Werk überall gegeben. Die auffällige neue Bewegtheit der Skulpturen untersucht er dabei auf zwei Ebenen. Zum einen führen Rodins Oberflächen zur Erzeugung einer Art permanentem Lichtwirbel um die Figuren. Sie wirken, so formuliert es Rilke im zweiten Teil des *Rodin*-Buchs, als stünden sie »unter dem Einfluß rotierender Kräfte« (SW V, 220), als mache ein »fortwährender Fall in alle Glieder« (SW V, 175) sich bemerkbar. Dieser Drehbewegung der Körper im Raum korrespondieren – gleichsam als Pendant von innen – die sublimen, kaum merklichen Irritationen, die man in der Gestik der Statuen findet. Sie vor allem umkreist Rilke mit dem zweiten Zentralbegriff des *Rodin*-Buchs: der »Gebärde«. Rodin ist für Rilke der erste Plastiker der modernen Körpersprache. Er habe, so heißt es, die Gebärden einer Menschheit, die »ihren Sinn nicht finden kann«, erstmals ins Bild gestellt: Gebärden, die »ungeduldiger, [...] nervöser, rascher und hasti-

ger« geworden seien, zugleich aber »auch wieder zögernder« (SWV, 170). Rodin gewann diese Körperbilder, wie gezeigt, nicht einfach nur als Beobachter der Großstadt; er trainierte sich vielmehr auf ihre Fixierung ein in jenem Zeichnen, das wie eine *écriture automatique* die Bewegungsimpulse der Modelle ungefiltert aufs Papier überträgt.

Rilke nennt jedoch noch eine weitere Quelle: Charles Baudelaire. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Studie des Dichters über den Bildhauer auch eine literaturtheoretische Schrift ist und darüber hinaus eine Betrachtung über die Differenz und Verflechtung der Künste. Wobei es hier entscheidend darauf ankommt, dass Rilke sich zwar vordergründig allein auf den *Lyriker* Baudelaire bezieht, de facto aber auch den *Kunstkritiker* Baudelaire über eine minimale Verweisung ins Spiel bringt. Das zweite Motto des Rodin-Buchs stammt von Ralph Waldo Emerson, es heißt: »The hero is he who is immovably centered.« (SWV, 140) Dieser Satz spielt eine zentrale Rolle in Baudelaires Essay über Eugene Delacroix; aus ihm hat ihn Rilke auch übernommen. Baudelaires Reflexionen über den Künstler als »Heros des modernen Lebens« sind so im *Rodin*-Buch von Beginn an aufgerufen. Vor diesem Hintergrund erscheint auch Rilkes Darstellung Rodins als eines »peintre de la vie moderne« in einem anderen Licht. Wo Rilke den ruhelosen Stift Rodins beschreibt, der sensomotorisch noch die unmerklichsten Drehungen, die kleinsten Geschmeidigkeiten und Ungelenkheiten der Modelle festhält, ist unübersehbar jener Constantin Guys mitaufgerufen, den Baudelaires gleichnamiger Aufsatz zum exemplarischen Protokollanten der nervösen Ausschläge des Großstadtlebens gemacht hatte.⁸ Das Beispiel zeigt, wie verwickelt die Hin-und-Herbewegungen zwischen Text und Bild zu denken sind, die Rilkes *Rodin*-Buch eher andeutet als ausführt. Die Kunst hat die neuen Gebärden der Großstadt in einem osmotischen Prozess artikuliert, in dem Literatur, literarische Kunstkritik, Zeichnung, Malerei, Plastik und – wie man ergänzen müsste – Photographie und Tanz beständig aufeinander eingewirkt und einander wechselseitig formiert haben.

Wie nimmt sich dieser Prozess in der *Rodin*-Monographie aus? Rilke geht ausführlich ein auf die vier Autoren, die Rodins Werk maßgeblich beeinflusst haben – Dante, Victor Hugo, Balzac und Baudelaire –, schreibt Baudelaire jedoch den bedeutsamsten gestalterischen Impuls zu. Baudelaires Lyrik gebe Rodin leibliche Bewegungsfiguren vor, die eine Transformation ins Plastische geradezu gebieterisch verlangten:

In diesen Versen gab es Stellen, die heraustraten aus der Schrift, die nicht geschrieben, sondern geformt schienen [...]. Er [Rodin] fühlte dunkel, daß diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stieß, und daß sie sich nach dieser

anderen geseht hatte; er fühlte in Baudelaire einen, der ihm vorangegangen war, einen, der sich nicht von den Gesichtern hatte beirren lassen und der nach den Leibern suchte, in denen das Leben größer war, grausamer und ruheloser. (SW V, 152)

Was Rilke hier vor Augen hat, lässt sich exemplarisch an einem berühmten Baudelaire-Gedicht wie *A une passante* illustrieren. Das Gedicht beginnt mit dem Bild einer Frau in modisch-pompöser Trauerkleidung, die dem lyrischen Ich in der anonymen Menge einer Großstadtstraße begegnet. Festgehalten wird die Passantin in jenem kurzen Augenblick, in dem sie im Gehen mit einer raschen Handbewegung den Saum ihres Kleides rafft, so dass ein Teil des Beins entblößt wird. Diese Gebärde fixiert das Gedicht ausdrücklich als statuarisches Innehalten: »avec sa jambe de statue« (SW V, 5). Die Verse öffnen sich zur Skulptur hin, als »sehnten« sie sich, wie Rilke sagt, nach dem anderen Medium, der anderen Kunst.

Das Erscheinungsbild der Passantin bei Baudelaire ist, wie Karlheinz Stierle gezeigt hat,⁹ zutiefst ambivalent. Die Frau ist »longue«, »mince«, was in diesem Kontext wohl eher mit »lang« und »dünn« wiederzugeben wäre als mit »hoch« und »schlank«, wie es die meisten deutschen Übersetzer (einschließlich Walter Benjamin) tun. Ihre Handbewegung ist »fastueuse«, was sicher »prachtvoll« impliziert, aber immer auch einen Zug ins Übertriebene, Exaltierte nahelegt. Die »modische Überdetermination«¹⁰ ihres schwarzen Trauerstaats, das – jedenfalls nach klassischen Maßstäben – eigentlich Unschöne des hochaufgeschossenen, mageren Körpers und das abrupt Herrische ihrer seltsam koketten Greifbewegung suggerieren, dass der »majestätische Schmerz«¹¹ von einer Gestalt ausgeht, die – wenn nicht entstellt – so doch versehrt, gezeichnet ist von den Beschädigungen der städtischen Existenz. Der zweite Teil des Gedichts legt dann offen, in welchem Maß erst der Blick des von einer Art spastischem Schock gepackten Beobachters der Gestalt der Frau diese Signatur aufträgt. Es ist der Blick eines Flaneurs, dessen Sensorium für solche Erscheinungen gerade auch durch die moderne Kunst der Großstadtzeichner und -karikaturisten geschärft wurde.

III.

Die Rilke-Forschung ist sich heute weitgehend einig darüber, dass Rilke wohl erst in Paris unter dem Einfluss Rodins zum intensiven Baudelaire-Leser wurde.¹² Baudelaire-Lektüre, Rodin-Beschreibungen und Aufzeichnungen aus den Straßen und Museen der Stadt bilden denn auch den Schwerpunkt in Rilkes Tagebüchern und Briefen der Jahre 1902/03. In ihnen lässt sich fast Schritt für Schritt verfolgen, wie Rilke die an Baudelaire und Rodin gewonnenen

Blick- und Artikulationsmuster in der eigenen Beschreibung von Szenen des Pariser Lebens erprobt. Diese Experimentierphase kulminiert in einer Sequenz poetisch äußerst dichter Briefe an Lou Andreas-Salomé, die im Sommer 1903 – teilweise schon wieder in Deutschland – entstehen. Im Brief vom 18. Juli 1903 findet sich die berühmte Beschreibung eines Veitstänzers, den Rilke durch mehrere Straßen verfolgt, gebannt durch den Anblick des scheiternden Versuchs, einen aufkommenden Anfall willentlich zu unterdrücken (*LAS*, 70–74). Der Berichterstatter schildert zum einen aus kühler Distanz: der Name der Krankheit wird nicht genannt, von Mitleid kann bei der Darstellung der Hüpfen und Zuckungen, der grotesken Verrenkungen, mit denen der Mann seinen desertierenden Körper wieder in Reih und Glied bringen will, nicht die Rede sein. Rilkes Passant ist ohne Zweifel eine komische Figur, und das Lachen der Umstehenden wird in seiner Beschreibung durchaus verständlich. Zugleich vollzieht dieser Beobachter jedoch in zwanghafter Identifikation die nervlichen und motorischen Entgleisungen des Kranken mit. Wie ein Medium verbleibt er ungeschützt im Bannkreis des Unheimlichen und macht den eigenen Körper zum Resonanzraum der Auflösungsgewalt, die in dem anderen wütet. Aus diesem wahrhaft mit-gehenden Aufzeichnen, das gibt der Text zu verstehen, entspringt erst jene Relevanzfigur, die die zufällig begegnende Krankheit zur Pathologie einer Epoche überhöht. Der Anfall wird zur Pantomime der Metropole Paris. Rilkes Text präsentiert den zuletzt in kreiselndem Taumel zerstiebenden Leib des Veitstänzers als grandiose Ausdrucksgebärde der großstädtischen Raserei. Wie bei Baudelaire und Rodin gewinnt das Bild eines verdrehten, verzerrten Körpers, das ans Lächerliche grenzt, die monumentale Qualität eines Sinnbilds mit anthropologischem Anspruch: ein Sinnbild für die nervöse Zerstörung des menschlichen Körpers, des aufrechten Gangs. Rilke hat diese Szene mit geringfügigen Änderungen in seinen *Malte*-Roman übernommen; sie bildet wenn nicht *die*, so doch eine Keimzelle des 1910 veröffentlichten Texts. Seinen Ruf als erster auch formal überzeugender deutscher Großstadtroman verdankt der *Malte* nicht zuletzt den ungeheuren Pariser Pantomimen in seinem ersten Teil (der blinde Gemüsehändler, der »chou-fleur« schreit; die Schwangere, die sich an der Mauer des Krankenhauses entlangtastet; die Frau mit dem Bleistift usw.). Die Stadt hat sie dem Autor Rilke offeriert, Baudelaire und Rodin aber haben sie ihn erst »sehen« gelehrt und ihm die Möglichkeit eröffnet, sie in einer radikal neuen Sprache zu gestalten.

Als Pantomimen, freilich in einem erweiterten Sinn, lassen sich auch die »Dinge« der parallel entstandenen *Neuen Gedichte* verstehen. Rilke präsentiert in ihnen (in den Titeln) ein breites Spektrum von Gegenständen – Gebäude,

Kunstwerke, Pflanzen, Tiere, Menschen –, die durch extrem dynamische Wahrnehmungs- und Versprachlichungsprozesse zu *Bewegungsfiguren* werden.¹³ Das Gedicht *Römische Campagna* (SW I, 599 f.) ist fast eine Eins-zu-eins-Übersetzung der Veitstänzer-Szene ins ›Dingliche‹: ein Weg führt, unerbittlich beobachtet von den ›Fenstern‹ der letzten römischen Stadthäuser, hinaus in die Gräberlandschaft der Campagna, wo er mit wachsender Entfernung sich immer konvulsivischer windet und schließlich am Horizont im unendlichen Raum untergeht, sprich: kollabiert. Wie beim Veitstänzer ist dieser Zusammenbruch auch als ekstatische Vereinigung mit Urkräften der Natur lesbar (dazu gleich). In der ganzen Gedichtsammlung werden ›Dinge‹ durch kühne Vergleiche, metaphorische Prädikationen, Assonanzen, Alliterationen und rhythmische Intensivierungen in furiose Dreh-, Aufstiegs- oder auch Absturzbewegungen versetzt und dadurch zu Sinnfiguren transformiert. Die *Treppe der Orangerie* (SW I, 527), um ein weiteres Beispiel zu nennen, vollzieht ebenfalls den Übergang in einen Raum der Entgrenzung – sie bewegt sich »auf den Himmel zu und nirgends hin« (SW I, 527, V. 8) –, wird also zu einer Art Figuration am Firmament und läßt sich in dieser Übersteigerung ins Kosmische mit einer höheren ›Befehls‹-Gewalt (vgl. ebd., V. 9) auf. Das Treppen-Ding wird im Gedicht zum Akteur, der rituell ›schreitend‹ (vgl. ebd., V. 1) die Wohlgefügtheit der alteuropäischen Sozialordnung vorführt, in der die höheren Mächte noch jedem einzelnen seinen unverrückbaren Platz anwiesen. Viele der *Neuen Gedichte* sind auf diese Weise dingpantomimische Einreden gegen Fehlentwicklungen der modernen Gesellschaft: ihren Rationalismus, der die archaischen, dionysischen Lebensgewalten nicht mehr spüren lässt (*Archaischer Torso Apollos*), ihre Verdrängung des Todes (*Der Schwan*), ihre Anästhesierung der Sinnesorgane, die den Zugang zum Reichtum der Erscheinungswelt verstellt (*Blaue Hortensie; Rosa Hortensie*).

IV.

»Dann brach er los wie ein Brand. [...] Und es begann ein Tanz.« (LAS, 74) So beschreibt Rilke im Brief an Lou den Zusammenbruch des Veitstänzers. Im *Malte* wird die Szene in einem einzigen langen Satz geschildert, der über eine Sequenz von »und«-Konjunktionen die finale Steigerung bis hin zur explosiven Entladung des Nervengewitters auch rhythmisch vergegenwärtigt: »Der Stock war fort, er spannte die Arme aus, als ob er auffliegen wollte, und es brach aus ihm aus wie eine Naturkraft und bog ihn vor und zurück und ließ ihn nicken und neigen und schleuderte Tanzkraft aus ihm heraus unter die Menge.« (SW VI, 774) Dass der Paroxysmus in dieser Darstellung zur Tanzfigur wird,

wirkt zunächst zynisch. Freilich ist die Ästhetisierung der – wie die Mediziner sagen – ›hyperkinetischen Anfälle‹ ja vorgegeben durch den volkstümlichen wie den wissenschaftlichen Namen der Erbkrankheit: Veitstanz bzw. *Chorea Huntington*. Aber Rilke greift nicht einfach zurück auf die mittelalterlichen Vorstellungen dämonischer ›Tanzwut‹. Sehr viel unmittelbarer vollzieht sich hier für ihn tatsächlich ein Schreckliches, das die Dimension des Schönen in sich birgt. Was ihn (bzw. seine Romanfigur Malte) an den leidenden Passanten auf dem Boulevard St. Michel fesselt, ist ein Sensorium, dem er eine wahrhaft ungeheure Erweiterung seiner künstlerischen Kreativität verdankt.

Der Umschlag von ›Elend‹ in ›Seligkeit‹ (SW VI, 756), von Entsetzen in Offenbarung, steht im Zentrum vieler Erläuterungen, mit denen Rilke in den Jahren 1910–1913 Brieffreunden (und wohl auch sich selbst) seinen *Malte-Roman* verständlich zu machen versuchte. Vielleicht am aufschlussreichsten im Blick auf den Übergang zum Spätwerk ist der Brief an Artur Hospelt vom 11. Februar 1912, in dem es heißt: ›die Kräfte, die in ihm [Malte] an den Tag kommen, sind durchaus nicht destruktiv, wenn sie auch gelegentlich zur Zerstörung führen; das ist die Rückseite jeder großen Kraft, was das Alte Testament so ausdrückt, daß es im Grunde nicht angeht, einen Engel zu sehen, ohne an ihm zu sterben.«¹⁴ Maltes Identifikation mit dem Veitstänzer, die ihn dessen Zuckungen und psychische Aufwallungen in eins mit den vergeblichen Kontrollbemühungen distanzlos mitvollziehen lässt, ist die Erfahrung einer solchen ›großen Kraft‹: einer unheimlichen, im Raum der Großstadt flottierenden Energie, die den fremden Mann ergreift, um auf ihn, Malte, gleichsam überzuspringen, seine Eigenpersönlichkeit auszulöschen und ihn zum bloßen Resonanzkörper der furchtbaren Vorgänge im Inneren des Kranken zu machen. Solche – für Malte noch verheerende – Partizipation an übermächtigen Gewalten, wie sie momenthaft an Menschen wie an Naturdingen in Erscheinung treten können, umkreist Rilke in den Jahren nach dem Abschluss des Romans unter den Leitbegriffen ›Beteiligung‹ oder ›Teilnehmen‹. Plausibel ist der Vorschlag von Peter Bürger, in Anlehnung an Benjamin und Adorno von Rilkes ›mimetischem Erleben‹¹⁵ zu sprechen. Unter dem Eindruck der Reisen nach Ägypten (1911) und Spanien (1912/13) entwirft Rilke das Konzept eines umfassenden kosmischen ›Raums‹, der voller mimetischer Impulse ist, die von unserem auf die Subjekt/Objekt-Entgegensetzung geeichten Bewusstsein aber gewöhnlich nicht wahrgenommen werden. Die dichterische Aufgabe ist nun, sich ›hinzuhalten‹, bis der willentlich nicht verfügbare Prozess mimetischer Partizipation in Gang kommt. Im Rückblick auf die Veitstänzer-Szene könnte man sagen, dass es in Rilkes Spätwerk um einen Mit-Vollzug aller nur vorstellbaren Ausdrucksgebärden der Natur geht: ihrer Innervationen, ihrer Zuckun-

gen, ihrer heftigen wie ihrer kaum merklichen Bewegungen, vom Sternenfall im fernen Weltall bis hin zum Aufgehen einer Blume im Nachbarsgarten. All dies spricht uns an, will nicht, wie wir es gewöhnlich tun, *als etwas* gesehen, als Tatsache festgehalten und begrifflich fixiert werden. Vielmehr soll es für Rilke – in Fortsetzung und zugleich Überbietung seines alten Kontemplationsprogramms – zu einer Umpolung der Aufmerksamkeit auf die Fähigkeit zum sympathetischen Erleben kommen: »Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen« (SW II, 92). Da das Wahrgenommene darin als expressive Anmutung erfahren wird, handelt es sich um eine Ausrichtung auf »Unsichtbares«. ¹⁶ Dennoch ist das Ziel keine amorphe Verschmelzung mit dem übermächtigen Geschehen; dieses ergreift das Subjekt vielmehr von vornherein über eine konkrete Bewegungsfigur. Der Flug eines Vogels durch den Abendhimmel und das energische Auffragen eines Baumes sind – repräsentativ für die tierische und die pflanzliche Natur – die Ereignisse, an denen Rilke bevorzugt mimetisches Erleben demonstriert. Aber auch die anorganische Natur kann solche Teilhabe ermöglichen, so wenn die sichtbare »Neigung« (SW II, 139) eines Bergkamms hinab zu einer Wiese vom betrachtenden Subjekt zugleich als liebende Zuwendung, Zu-Neigung, und damit als Gefühlsvorgang agiert wird. Der Kosmos des späten Rilke ist ein Raum voller Gesten, expressiver Bewegungen, ja Tanzfiguren der Natur, denen sich der Mensch (der Dichter) in einer Art innerlicher Pantomime anverwandelt. Ein animistisches Weltbild, wie die Ethnologie des frühen 20. Jahrhunderts es genannt hätte. Das Gelingen dieser Dichtung zeigt jedoch, wie fragwürdig der Begriff des Animismus ist, der die rigide Subjekt/Objekt-Trennung des okzidental Rationalismus als das Normale unterstellt und jede Form von intersubjektivem Umgang mit Natur in den Bereich des Aberglaubens verweist. ¹⁷ Rilkes Werk ist ein einziges Aufbegehren gegen den modernen Objektivierungszwang, der nicht zuletzt ja auch als Diktat einer Grammatik erscheint, die nur die Entgegensetzung von Schauendem und Geschautem erlaubt. Um die Erfahrung des Hineinversetzens zu vermitteln, bedarf es deshalb des poetischen Muts zur absurden Aussage: »Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum« (SW II, 92).

Anmerkungen

- 1 Rainer Maria Rilke, Lou Andreas Salomé, *Briefwechsel*, hg. von Ernst Pfeifer, Frankfurt/Main 1989, 97 f. Nachweise im Folgenden unter der Sigle *LAS* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 2 Vgl. Gottfried Boehm, *Die Logik des Auges. Konrad Fiedler nach einhundert Jahren*, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im*

- Kontext*, München 1997, 27–40. Zu Rilkes Ästhesiologie vgl. Silke Pasewalck, ›Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin–New York 2002.
- 3 Vgl. zur Ästhetik des Erscheinens allgemein und speziell zu ihrer Geschichte im 19. Jahrhundert Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München–Wien 2000; hier v.a. 15–42.
 - 4 Ebd., 28.
 - 5 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hg. von Ernst Zinn, Wiesbaden 1955–66. Nachweise im Folgenden unter der Sigle *SW* mit Bandangabe und Seitenzahl direkt im Fließtext.
 - 6 Michaela Kopp, *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Frankfurt/Main u.a. 1999, 197. Mit der Hinwendung zu Cézanne und dessen Seh-Arbeit – der Verwandlung realer Sujets in »sensations colorantes« als Voraussetzung eines Malprozesses, der einer Logik der Farben folgt – nimmt Rilke dann retrospektiv seine Einstufung Rodins als Gründervater der bildkünstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts zurück. Jetzt klagt er, die »Deutung und Deutbarkeit« der Rodin-Zeichnungen störe und beschränke ihn. (Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hg. von Clara Rilke, Frankfurt/Main–Leipzig 1983, 42 [Brief vom 15. Oktober 1907]).
 - 7 Maurice Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 39–59, hier 57.
 - 8 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* [1863], in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1976, Bd. 2, 683–686.
 - 9 Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1998, 789–811.
 - 10 Ebd., 793.
 - 11 Baudelaire, *A une passante*, V. 2: »Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse« (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, 92).
 - 12 Vgl. Anthony Stephens, *Rilke als Leser Baudelaires*, in: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf–Zürich 1999, 85–106.
 - 13 Zu Rilkes »Poetik der Bewegung« vgl. die ausgezeichnete Studie von Jana Schuster, *Umkehr der Räume. Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg 2011.
 - 14 Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, hg. von Ruth Sieber-Rilke u.a., Leipzig 1933, 196.
 - 15 Peter Bürger, ›Heillos nach außen gekehrt‹. *Rilkes mimetisches Erleben*, in: *Sinn und Form*, 65(2013)3, 362–370.
 - 16 Diese Anmutung zu vernehmen, in den »Schwungs«-Raum der Natur einzutreten und diesen Vorgang im Gedicht zu vermitteln – das ist die Aufgabe, die Rilke in dem programmatischen Gedichte *Wendung* mit dem Begriff »Herz-Werk« umschreibt (*SW* II, 83).
 - 17 Zu neueren Ansätzen einer Rehabilitierung des Animismus-Konzepts, bei der die westliche Subjekt/Objekt-Dichotomie nicht vorausgesetzt, sondern gerade auch im Blick auf die Folgeschäden kulturgeschichtlich reflektiert wird, vgl. den Sammelband Irene Albers u.a. (Hg.), *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich 2012.