

Rilkes Paris
1920 • 1925 |
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 30 (2010)

Rilkes Paris 1920 · 1925
Neue Gedichte

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

KARINE WINKELVOSS

Vom Sehen-Lernen zum Herz-Werk.
Paris-Erfahrungen und Weltinnenraum

»das bildet auch für meine Betrachtung und meine Bewunderung die Mitte: diese einzigartigen, im Visuellen wurzelnden, ins Seelische hinübergreifenden Evocationen, zu denen es einer nie dagewesenen höchst besonderen Organisation bedurfte.«

Hugo von Hofmannsthal¹

»Paris ist für mich«, schreibt Rilke 1907, »eine unermeßliche Erziehung, dadurch, daß es meinem Blick und meinem Gefühl, die entlegensten, äußersten, die schon nicht mehr nachweisbaren Thatsachen seelischen Erlebens bis zu beispielloser Sichtbarkeit (ja, Weithinsichtbarkeit) verdichtet, hinhält.«² Diesem in bzw. an Paris erfahrenen Zusammenhang von Blick und Gefühl, Sichtbarkeit und seelischem Erleben, Sehen-Lernen und Innerlichkeit möchte ich hier noch einmal nachgehen. Tatsächlich handelt es sich um eine Dialektik, die sich spätestens seit der ersten Pariser Zeit durch Rilkes gesamtes Werk zieht und in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ausdrücklich als solche beschrieben wird: »je mehr man hinaussah, desto mehr Inneres rührte man in sich auf: Gott weiß, wo es herkam.«³ Dieses Pariser Sehen-Lernen, das ja als Motto der mittleren Werkphase allgemein Rilkes Begegnung mit der bildenden Kunst (insbesondere Cézanne und Rodin) und dem Begriff der Sachlichkeit zugeordnet wird, dieses Sehen-Lernen hängt unmittelbar mit der Entdeckung des »Inneren« zusammen, wie es ganz explizit im Malte heißt: »Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.«⁴ Es bedarf also nicht erst der 1914 formulierten »Wendung« zu einer Innerlichkeit, die das Sehen-Lernen und überhaupt das Visuelle hinter sich gelassen hätte, wie es tatsächlich in der vielzitierten, aber oft verkürzten Formel »Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk«⁵ suggeriert wird. Weiter heißt es nämlich »an den Bildern *in dir*«, und »des Anschauens [...] Grenze« aus demselben Gedicht lädt nicht zum Verzicht auf das Sehen, sondern zu seiner Intensivierung ein: Ziel ist nun eine »geschautere Welt«.⁶ Zwischen dem »Werk des Gesichts« und dem »Herz-Werk«

1 Hugo von Hofmannsthal/RMR: *Briefwechsel 1899-1925*. Hrsg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978, S. 144.

2 Brief vom 21.2.1907 an Karl von der Heydt. In: RMR, *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 114.

3 RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955-1966, Bd. VI, S. 891. Zitiert als SW.

4 SW VI, S. 710-711.

5 SW II, S. 83.

6 SW II, S. 83-84. Hervorhebungen von mir.

herrscht also vielmehr ein dialektisches Verhältnis als jener Gegensatz, der – etwas überspitzt zusammengefaßt – zwischen einem (mittleren) Rilke des Sichtbaren, der Sachlichkeit, des Außen, und einem (späten) Rilke des Unsichtbaren, der Subjektivität, des Innen häufig aufgebaut oder vorausgesetzt wird. Im Rilke-Handbuch (2004) wird der »mittleren Schaffensperiode« eine besonders »klare und eigenständige Werksignatur« zugesprochen, wobei das Verhältnis von Innen und Außen als Alternative, als klares Entweder-Oder dargestellt wird: »Um konkrete, anschauliche ›Dinge‹ geht es nun, statt um ›Vorwände‹; um ›Oberflächen‹, statt um die ›Tiefe‹; um Weltzuwendung, statt um Innenschau; um ›sachliches Sagen‹, statt Gefühlsdichtung«.7 Am »Prozeß des Sehen-Lernens« wird die Vollständigkeit, Selektions- und Voraussetzungslosigkeit hervorgehoben, also der Rilkesche Begriff von »Sachlichkeit« ausgeführt, der mehr oder weniger stillschweigend als Gegenpol zur Subjektivität und Innerlichkeit verstanden wird.8

Mir scheint im Gegenteil das Sehen-Lernen bei allem »Hinausschauen«, bei aller »Weltzuwendung«, bei aller Bemühung um »Sachlichkeit« bei der Wahrnehmung des Sichtbaren und des »Außen« von Anfang an mit dem zusammenzuhängen, was

- 7 Manfred Engel: »Vier Werkphasen«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 175-181; hier S. 178. Zitiert als *Rilke-Handbuch*. Daß auch der späte Rilke das Visuelle nicht ganz preisgibt, hat allerdings schon Herman Meyer gezeigt; die »Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares« gehe mit der »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« einher, das Visuelle werde im Spätwerk verinnerlicht, nicht aber aufgegeben. Vgl. »Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung«. In: Herman Meyer: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963, S. 287-336. Silke Pasewalck stellt in ihrer Studie *Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*. Berlin, New York 2002 ebenfalls das Weiterwirken des Sehens im Spätwerk fest, betont aber die »Umwertung des Visuellen«, die beim späten Rilke »Figuren der Durchlässigkeit, der Überlagerung und Überschreitung poetisch realisiert. Dieses Sehen trennt nicht mehr kategoriell zwischen Leben und Tod, zwischen Schauen und Geschautem, zwischen einem ›Innenraum‹ und einem ›Außenraum‹.« (S. 93) Entgegen der Auffassung Annette Gerok-Reiters, das *Erinnern* löse im Spätwerk die fürs mittlere Werk charakteristische *Wahrnehmung* ab (*Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996), vertritt Pasewalck die These, »daß die Wahrnehmung durch den Als-ob-Modus des Erinnerns geprägt bzw. strukturiert wird« (S. 92). Ich meine ebenfalls, daß das Erinnern konstitutiv für das Wahrnehmen ist, sowie die Imagination für das Sehen – das aber nicht erst im Spätwerk, sondern (spätestens) zur Zeit des »Sehen-Lernens«. Wiederum hauptsächlich auf das Spätwerk bezogen sind neuere Studien zum Problem der Abstraktion, zum Beispiel Claudia Öhlschläger: *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. München 2005, S. 101-117).
- 8 Antje Büsgen: »Bildende Kunst«. In: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 7), S. 130-150, hier S. 134-135. Judith Ryan war viel früher zum entgegengesetzten Schluß gekommen: Sie macht den Zusammenhang von Sehen-Lernen und Einbildung in den *Aufzeichnungen* deutlich und ordnet letztlich das Sehen-Lernen, ganz anders als die meisten Interpreten, dem Subjektiven zu (»Hypothetisches Erzählen«. Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹. In: *Materialien zu Rainer Maria Rilke »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. Hrsg. von Hartmut Engelhardt. Frankfurt a. M. 1974, S. 244-279.)

später unter den Begriff des »Herz-Werks« und des »Inneren« fällt. Daß das »Innere« bzw. die Dialektik von Innen und Außen schon in der mittleren Werkphase grundlegend ist und sich konsequent durch das gesamte Werk hindurch entwickelt, vor allem aber, daß diese Dialektik von Anfang an konstitutiv am Konzept des Sehen-Lernens teilhat, wurde bisher wenig beachtet.⁹ Rilke formuliert selbst, und zwar schon im März 1907, also noch vor der Entdeckung Cézannes, die Dialektik des »Anschauens« mit folgenden Worten: »Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran.«¹⁰ Damit eröffnet das Anschauen genau das, was später in die Formel des »Weltinnenraums« gefaßt wird: »Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.«¹¹

- 9 Zur näheren Bestimmung des Rilkeschen Sehens und zum Verhältnis von »Werk des Gesichts« und »Herz-Werk« vgl. Karine Winkelvoss: *Rilke, la pensée des yeux*. Vorwort von Georges Didi-Huberman. Paris 2004. Im vorliegenden Aufsatz greife ich einige der dort entwickelten Gedanken wieder auf. Einige neuere Arbeiten zum Sehen im mittleren Werk verfolgen einen anderen, eher kulturwissenschaftlichen Ansatz, bei dem es um die Rekonstruktion des wissenschaftlichen Kontexts, nämlich der Theorien des Sehens um 1900 geht. Vgl. Susanne Scharnowski: »Rilkes Poetik des Blicks zwischen Einfühlung und Abstraktion: Die Bildbeschreibungen in den Briefen über Cézanne«. In: *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka u. Fabian Störmer. Würzburg 2000, S. 250-261; Sabine Schneider: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen 2006, besonders S. 59-108 und S. 232-282; Steffen Arndal: »Sehenlernen und Pseudoskopie. Zur visuellen Verarbeitung des Pariserlebnisses in R. M. Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: *Orbis Litterarum* 62.3, 2007, S. 210-229.
- 10 Brief vom 8.3.1907 an Clara Rilke. In: *RMR: Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M., Leipzig 1991. Bd. I: 1896-1919. Bd. II: 1919-1926. Bd. I, S. 247.
- 11 SW II, S. 93. Für eine solche Hypothese eines direkten, inhärenten Zusammenhangs zwischen der Poetik des Anschauens und der Poetik des Weltinnenraums gibt es allerdings Anknüpfungspunkte. Jeremy Adler zum Beispiel weist Vorstufen des Weltinnenraum-Gedankens, den er mit Einsteins Relativitätstheorie in Verbindung bringt, in den *Neuen Gedichten* nach. »Vom Raum zum Weltinnenraum: Rilkes Deutungsgedichte«. In: *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*. Hrsg. von Adrian Stevens und Fred Wagner. München 2000, S. 109-134. Annette Gerok-Reiter stellt eine Parallele zwischen Cézannes Absage an den dreidimensionalen Raum der traditionellen Zentralperspektive und Rilkes »Weltinnenraum« her. Auch für Gottfried Boehm ist die Montagne Sainte-Victoire als »Ansicht wie als Innenbild« zugleich zu verstehen; er bringt Cézannes »kopernikanische Blickwendung« mit Rilkes »Umkehr der Räume« (SW II, 186) in Verbindung. Zitiert in Annette Gerok-Reiter: »Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke«. In: *DVJS* 67.3, 1993, S. 484-520, hier S. 509 und 519. In *Wink und Wandlung* (wie Anm. 7) betont Gerok-Reiter, daß der Begriff des Weltinnenraums nicht mystisch bzw. magisch oder als »Weltflucht« zu verstehen sei, sondern als »Resultat der imaginativen Tätigkeit« (S. 295), die ihrerseits der Erinnerung entspringe: Weltinnenraum sei »ein Raum der in der Gegenwart zündenden Erinnerung« (S. 301).

Allerdings offenbart sich dieser Prozeß zunächst in seiner schmerzhaften Form, wie es in einem Brief an Lou aus dem Jahr 1903 hervorgeht, in dem von der Schwere der Pariser Eindrücke die Rede ist: »Mir ist, was ich wirklich empfangen, fällt zu tief in mich hinein, fällt, fällt jahrelang, und schließlich fehlt mir die Kraft, es aus mir aufzuheben und ich gehe bang mit meinen beladenen Tiefen umher und erreiche sie nicht.« Ein paar Zeilen weiter heißt es: »wie Schmerz ist was ich erfahre und was ich wirklich schaue thut weh. Ich bin nicht der Ergreifer des Eindrucks: mit seinen Spitzen und Schärfen wird er mir in die Hand gedrückt, tief in die Hand hinein und fast gegen meinen Willen.«¹² Zehn Jahre später taucht ein ähnliches Bild in einem Brief aus Paris auf; diesmal ist das Verletzende explizit visueller Natur: »Paris war diesmal genau wie ich mirs versprach; schwer. Und ich komme mir vor wie eine photographische Platte, die zu lange belichtet wird, indem ich immer noch dem hier, diesem heftigen Einfluß, ausgesetzt bleibe.«¹³ Es ist bezeichnend, daß die Fotografie nicht etwa als Metapher für eine objektivierende Fixierung des Sichtbaren, für sein sachlichstes Abbild gebraucht wird, sondern im Gegenteil als Metapher für die überwältigende Intensität des subjektiven Eindrucks.¹⁴

Dieses Bild der Überbelichtung ist gleichsam eine spätere Variante des Blendungsmotivs,¹⁵ das schon im mittleren Werk für die Intensität der Seh-Erfahrung steht. Man denke nur an die Apollo-Gedichte, die die beiden Teile der *Neuen Gedichte* eröffnen. In diesen programmatischen Gedichten geht es nicht um ein »apolinische[s] Sehen begrenzter Einzeldinge«,¹⁶ sondern darum, sich dem, was man sieht, absolut auszusetzen: im »Frühe[n] Apollo« ist »nichts was verhindern könnte, daß der Glanz // aller Gedichte uns fast tödlich träfe«,¹⁷ und im »blenden[den]« »Archaische[n] Torso Apollos« »keine Stelle, die dich nicht sieht«.¹⁸

»Sehen lernen« hieße also nicht«, folgert Georges Didi-Huberman, »Worte suchen, um zu sagen, was man sieht, sondern Worte finden, damit gesagt sei und geschrieben stehe, daß das, was wir sehen, uns anblickt, uns öffnet, uns verwandelt.«¹⁹

12 Brief vom 25.7.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1989, S. 79.

13 Brief vom 21. 10. 1913 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 12), S. 304.

14 Auch bei Proust wird die fotografische Metapher subjektivistisch gebraucht: das tatsächlich Erlebte wird als bloße augenblickliche Belichtung gedeutet, die erst durch den inneren Prozeß des »Entwickelns« in der Camera obscura des psychischen Raums zum Erlebnis wird. Vgl. dazu Irene Albers: »Prousts photographisches Gedächtnis«. In: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 111, 2001, S. 19-56.

15 Zur literarischen und philosophischen Tradition von »Blendung und Epiphanie« als Formen des Seh-Erlebnisses von Baudelaire bis Adorno über Walter Pater, James Joyce, Hofmannsthal und natürlich Rilke vgl. Schneider, *Verheißung der Bilder* (wie Anm. 9), S. 67-74.

16 Uwe Spörl: »Antike«. In: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 7), S. 33-37; hier S. 33. Gerade bei den Apollo-Gedichten trifft diese Beschreibung nicht zu: der Archaische Torso Apollos »[bricht] aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern« (SW I, S. 557).

17 SW I, S. 481.

18 SW I, S. 557.

19 Georges Didi-Huberman: »Sous le regard des mots«. Vorwort zu Karine Winkelvoss: *Rilke, la pensée des yeux* (wie Anm. 9), S. 5-16; hier S. 7. Vgl. auch ders.: *Was wir sehen*

Tatsächlich ist die *Intensität* der Seh-Erfahrung nichts anderes als diese gegenseitige Öffnung des Schauenden und des Angeschauten, des Subjekts und des Objekts, des Innen und des Außen durch den Blick. So eröffnet das Sehen – wenn auch nur einen kurzen Augenblick – jene Einheit von Innen und Außen, die der Begriff »Weltinnenraum« meint. Das wird in einem Brief über Toledo nahelegt, in dem es heißt, daß »das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß, durch die man es hätte darstellen mögen. Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute. Diese, nicht mehr von Menschen aus, sondern im Engel geschaute Welt, ist vielleicht meine wirkliche Aufgabe, wenigstens kämen in ihr alle meine früheren Versuche zusammen.«²⁰

Daß Rilke 1915 im Rückblick »alle [s]eine früheren Versuche« in dieser Aufgabe erkennt, die Erscheinung *als* Vision, das Anschauen *als* Innenschau aufzufassen, gibt zu denken: soll dies heißen, daß das Sehen-Lernen der Pariser Zeit als Herausstellen einer Innenwelt bzw. als Hineinschauen in eine Innerlichkeit zu verstehen ist? Tatsächlich ist das Sehen-Lernen von Anfang an – Beispiele aus allen Werkphasen lassen hier eine erstaunliche gedankliche und strukturelle Kontinuität erkennen – mit dem »Inneren« verbunden. Das zeigt sich zunächst an der zeitlichen Struktur dieses Sehens, dessen Prozeßhaftigkeit und Rhythmus jegliche Unterscheidung von äußerem und innerem Gesicht, »sachlicher« Betrachtung und Imagination als hinfällig erscheinen läßt. Die räumliche Struktur des Rilkeschen Sehens wiederum zielt mit ihrer Kritik am Gegensatz von Oberfläche und Tiefe ebenfalls auf eine Überwindung der Trennung von Innen und Außen.

Zunächst also einige Beobachtungen zur zeitlichen Struktur des rilkeschen Sehens. Im oben zitierten Brief an Clara über die Dialektik des Anschauens, mit dem wir »ganz nach außen gekehrt« seien, während zugleich »in uns Dinge vor sich zu gehen« schienen, heißt es weiter, die Bedeutung dieser Dinge, die wiederum »in dem Gegenstand draußen« heranwachsen, sei »ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter den Zeichen eines *eben noch* fremden und schon *im nächsten Augenblick* aufs neue entfremdeten Dinges begreifend –.«²¹ Das Erkennen des »Geschehnis[ses] in unserem Innern« ist also die Sache eines (betont kurzen) Augenblicks im doppelten Sinn des Wortes. Selbst der *Gegenstand draußen* also, selbst das *Ding*, von dem es ja, jedenfalls in seiner Steigerung als Kunst-Ding, 1903 heißt, es sei »der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, [...]

blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München 1999.

²⁰ Brief vom 27.10.1915 an Ellen Delp. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Frankfurt a. M. 1987, Bd. 2, S. 509–510. Zitiert als *Briefe*.

²¹ Brief vom 8.3.1907 an Clara Rilke. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden* (wie Anm. 11), S. 247. Hervorhebung von mir.

dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit«,²² unterliegt also dem Wahrnehmungsmodus des Augenblicklichen, dem Rhythmus von Erkennen und Nicht-Erkennen, Sehen und Nicht-Sehen, Erscheinen und Verschwinden. Der Brief an Clara stammt aus dem Jahr des Rodin-Vortrags – 1907 – in dem es unter dem Titel *Dinge* heißt: »Alle Bewegung wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum«;²³ und dennoch kann von »Überwindung der Zeitlichkeit«, wie es oft heißt,²⁴ in diesem Sinne keine Rede sein, allein wegen der ausdrücklichen Prozeßhaftigkeit dieses Konturwerdens aus der Bewegung heraus, dieses Sich-Schließens des Raums aus der Zeit heraus – ein Prozeß, den man sich kaum anders denken kann als die Wahrnehmung eines Augenblicks, wie Rilke es selbst in einer Erläuterung an seine dänische Übersetzerin Inga Junghanns erklärt hat.²⁵

Daß das Sehen-Lernen trotz der von Rilke in dieser Zeit häufig gebrauchten Begriffe des »Könnens« und des »Leistens« nicht darin besteht, ein stabiles Sichtbares zu beherrschen oder zu fassen (zu »ergreifen«, wie es 1903 hieß), sondern sich der unbeherrschbaren Dialektik von Sehen und Nicht-Sehen, Sichtbarwerden und Unsichtbarwerden, Erscheinen und Verschwinden auszusetzen, das geht auch aus dem Gedicht *Der Berg* aus den *Neuen Gedichten* hervor. Darin wird ein Maler, in dem man Hokusai, aber vor allem Cézanne erkennen kann, »Sechsendreissig Mal und hundert Mal« »weggerissen, wieder hingetrieben« zu diesem Berg, der »tausendmal aus allen Tagen tauchend«, »jedes Bild im Augenblick verbrauch[t]«, um schließlich »auf einmal wissend, wie Erscheinung, / sich zu heben hinter jedem Spalt.«²⁶ Der Berg – diese an sich recht feste, stabile räumliche Erscheinung – wird dennoch nicht als ein in seiner Sichtbarkeit Dauerndes *gesehen*, sondern als ein immer wieder (sechsendreißig, hundert, tausendmal) Auftauchendes, Sich-Hebendes, das sich nur im Modus des Augenblicks und der Plötzlichkeit (»auf einmal«) offenbart.

Hier ist eine gewisse Ambivalenz bzw. eine Sinnverschiebung im Begriff der »Erscheinung« zu beobachten, nämlich von der Erscheinung als Ding, als Gegenstand, als Phänomen, zur Erscheinung als Vision, als Epiphanie, als Prozeß und Ereignis des Erscheinens. Daß es sich bei der »auf einmal« sich hebenden Erscheinung des Bergs um letztere Form der Erscheinung handelt, bestätigt paradoxerweise auch der Vergleich (»wie Erscheinung«), der diskret darauf hinweist, daß diese Erscheinung ja im eigentlichen Sinne keine Vision ist, sondern ein tatsächlich Daseiendes, ein tatsächlich Sichtbares, das aber gesehen wird, *als ob* es ein inneres Gesicht wäre. Auf diese Weise aber kommt genau das Seh-Erlebnis zustande, das Rilke im oben zitierten Brief über Toledo beschreibt: »Erscheinung und Vision kamen *gleichsam* überall

22 Brief vom 8.8.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 12), S. 94.

23 SW V, S. 208.

24 Vgl. Ulrich von Bülow: »Ein neuer Text von Rilke über Rodin«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 48 (2004), S. 3-15; hier S. 14. »Im Rodin-Buch betrachtete er [RMR] als Hauptaufgabe der Kunst die Überwindung der Zeitlichkeit.«

25 Ebenda S. 13.

26 SW I, S. 638-639.

im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, *als ob* ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute.«²⁷

Diese augenblickliche Engführung von Erscheinung und Vision, innerem und äußerem Gesicht, die vom Spätwerk her vertrauter ist, läßt sich aber noch weiter zurückverfolgen als in die Zeit der Rodin- und Cézanne-Rezeption: als der junge Rilke 1900 seine Gedanken bei der Lektüre der *Geburt der Tragödie* in seinen *Marginalien zu Friedrich Nietzsche* festhielt, notierte er unter anderem folgende Zeilen von Nietzsche:

»Jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, daß sie, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht etwa den unförmlich maskierten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verzückung geborene Visionsgestalt.«²⁸

Das Sehen als Zusammenkommen von Erscheinung und Vision bedarf in diesem Fall also der dionysischen Anregung. Dieser Gedanke mußte Rilke entgegenkommen, der im weiteren Verlauf der *Marginalien* immer weniger zitiert und sich so weit von dem Ausgangstext löst, daß er das apollinisch-dionysische Schema einer grundlegenden Umdeutung unterzieht. Tatsächlich unterscheidet Nietzsche die apollinische, plastische Kunst, die die »Ewigkeit der Erscheinung« verherrliche, von der dionysischen Musik, die »die ewige Flucht der Erscheinungen« feiere.²⁹ Rilke macht aus diesem Gegensatz eine einzige, allen Künsten gemeinsame Dialektik, bzw. legt das dionysische Prinzip auch den bildenden Künsten zugrunde: »Und sollte mit Musik nicht überhaupt jene erste dunkle Ursache der Musik gemeint sein und somit die Ursache aller Kunst? Freie bewegte Kraft, Überfluß Gottes? Auch Malerei und Bildhauerei hat nur den Sinn, jene ›Musik‹ zu interpretieren, an Bildern zu verbrauchen.«³⁰ Auffällig ist die Nähe dieser Formulierung zur späteren des Gedichts *Der Berg* (»jedes Bild im Augenblick verbrauchend«, hieß es dort vom Berg).

Aus dieser Dialektik der (dionysischen) Flucht und der (apollinischen) Ewigkeit der Erscheinung entwickelt sich also Rilkes Ästhetik des Erscheinens, des plötzlichen Sichtbarwerdens (und wieder Verschwindens). Ein besonders anschauliches Beispiel liefert in dieser Hinsicht Rilkes Kommentar zu Picassos »Tod des Harlekin« in einem Brief aus dem Jahr 1915. Die Flucht der Erscheinung ist schon vom Thema her angegeben – dargestellt ist nämlich der Tod dessen (Rilke nennt ihn Pierrot), der in seinem »Leichtsinn« »die Gestalten wörtlich [nimmt]«, »während sie doch hinstürzen, durcheinander und aneinander vorüber und auch der Schauendste

27 Wie Anm. 20. Hervorhebungen von mir.

28 Zitiert in RMR: »Marginalien zu Friedrich Nietzsche« (1900). In: SW VI, S. 1163-1177; hier S. 1166.

29 So zumindest paraphrasiert Rilke die *Geburt der Tragödie*: »In der plastischen Kunst überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, während in der dionysischen geradezu die ewige Flucht der Erscheinungen gefeiert wird« (SW VI, S. 1170).

30 SW VI, S. 1176.

noch als ein immer Gestürzter ins Stürzende sieht«. ³¹ Doch vor allem die Darstellung selbst zeugt vom Verschwinden (Verflüchtigen) der Gestalt, des zu Sehenden überhaupt, wenn es heißt, daß das Bild »mit einem Rest von Farben, die überall ausgehen, ganz dünn und dürrig gemalt ist«. »Damit wäre alles angegeben«, schreibt Rilke weiter, »wenn nicht auf dem rechten Ärmel des Sterbenden vier Farbenflicken vorkämen: ein Rosa, ein Gelb, ein fast-Schwarz und ein Blau, mit mildester Hand angelegt, aber aus dem Vollen, vollkommen deckend, dicht und leicht zugleich, [...] als kämen sie unwillkürlich zu einem Glück zusammen, zu Pierrots Verklärung, zu seiner ewigen Seligkeit. Es ist, als wehte das ganze Bild gleichsam an andere Sinne und schlüge erst an dieser vierfachen Stelle ins rein Sichtbare um«. ³²

Dieser Umschlag ins Sichtbare suggeriert eine gewisse Plötzlichkeit, eine Augenblicklichkeit, jedenfalls eine Prozeßhaftigkeit, die die »ewige Seligkeit« des Pierrot als immer wieder am Bild neu zu sehendem Prozeß der »Verklärung« verstehen läßt, der mit einer apollinischen »Ewigkeit der Erscheinung« nichts zu tun hat.

Was Picasso in Rilkes Augen malt, sind nicht mehr Gestalten (die »hinstürzen«), nicht mehr Inhalte (»der Schmerz und die Freude, die Sehnsucht und die Absage, Pierrot stirbt, die sind vorüber«³³), sondern nur noch das »Flußbett des Lebens«, wie Rilke die Stelle am Ärmel des sterbenden Pierrot nennt. Hier scheint die zeitgenössische lebensphilosophische Dialektik von Leben und Form (hier: Gestalt) durch, die sich teilweise mit der dionysisch-apollinischen Polarität deckt bzw. sie verlängert. Den Begriff des Lebens hatte Rilke allerdings schon 1909 in Paris bei der Lektüre von Bichats *Recherches Physiologiques sur la Vie et la Mort* mit dem Kunstwerk in Verbindung gebracht. Dieses Buch, das, wie er an Lou schreibt, ihm »als Sprungbrett gedient hat zu den wunderlichsten Absprüngen«, ³⁴ veranlaßt Rilke zu folgender Aufzeichnung: »Der fortwährende Verbrauch und Ersatz der Molecule im Organischen: so daß fast nur der Schauplatz da ist: die Stelle wie beim Kunstwerk in dem die Inhalte aus und eingehen. La vie organique de l'œuvre d'art. (Sa vie animale?)«³⁵

Das Kunstwerk als Schauplatz eines fortwährenden »Verbrauchs« (man denkt hier wiederum an den »jedes Bild im Augenblick verbrauchend[en]« Berg), eines organischen Lebens: diese hier so explizit formulierte Vorstellung erlaubt es, die Dialektik des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Erscheinens und Verschwindens mit dem organischen Rhythmus des Herzschlags und besonders des Atmens in Verbindung zu bringen. Dieser Zusammenhang ist umso einleuchtender, als Rilke später selbst eine poetologische Lesart des Atmens nahelegt: »Atmen, du unsichtbares Gedicht!«, ³⁶ heißt es zum Auftakt des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus*. Dieses

³¹ Brief vom 28.7.1915 an Marianne von Goldschmidt-Rothschild. In: RMR: *Über moderne Malerei*. Zusammenstellung und Nachwort von Martina Krießbach-Thomasberger. Frankfurt a. M., Leipzig 2000, S. 82.

³² Ebenda, S. 81 f.

³³ Ebenda, S. 82.

³⁴ Brief vom 12.6.1909 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 12), S. 225.

³⁵ RMR: »Aus den Marginalien zu Bichat«. In: SW VI, S. 1192-1197; hier S. 1193.

³⁶ SW I, S. 751.

Bild des Atmens – dieses rhythmischen Austauschs von »Weltraum« und Raum »innen in mir« – als unsichtbares Gedicht suggeriert umgekehrt, daß das Gedicht ein sichtbares Atmen wäre, ein Atmen des Sichtbaren und des Unsichtbaren, ein Atmen der Erscheinung, wie jener »Atem der Statuen«, als den ein Gedicht aus dem Jahr 1918 die Musik bezeichnet.³⁷

Sehen ist also niemals ein bloßes – noch so sachliches und voraussetzungsloses – Registrieren des Sichtbaren als eines zeitlos Daseienden: Rilke definiert im Gegenteil das Kunstwerk gerade als das, was »nie *da* ist [...] Vielmehr jedesmal in den vom Künstler gesetzten Bedingungen neu hervorgerufen und erfüllt werden muß. [...] Kunstwerk und Zeugung, sind eine Leistung, eine Arbeit und jedesmal ganz neu und ganz zu beginnen ...«. ³⁸ Ohne dieses jedesmal neu zu beginnende Hervorrufen des Sichtbaren kann also selbst das, was vor unseren Augen steht, nicht in Rilkes Sinne *gesehen* werden. Das Werk des Gesichts bedarf immer schon des Herz-Werks. Sehen ist dieses Zusammenspiel zwischen dem, was *vor*, und dem, was *in* dem Betrachter ist. Sehen ist immer auch Vorstellen: das Imaginäre ist nicht ein getrennter Bereich jenseits des Sichtbaren, es ist dem Sichtbaren immanent, es ist das, was gewissermaßen das Sichtbare erst sichtbar macht, die Erscheinung erst zum Erscheinen bringt.

Das Kunstwerk als Schauplatz der Erscheinung: dieser Gedanke, der in den *Marginalien zu Bichat* begrifflich formuliert wird, ist schon im *Malte* gegenwärtig, nämlich (unter anderem) in der Evokation des Theaters von Orange: »Es wurde gespielt«, heißt es dort. »Ein immenses, ein übermenschliches Drama war im Gange, das Drama dieser gewaltigen Szenenwand«³⁹ – eine Szenenwand, die bezeichnenderweise mit der »Ikonwand der russischen Kirchen« gleichgesetzt wird.⁴⁰ Das Drama, das hier gespielt wird, findet also ohne Schauspieler statt, ohne Handlung, ohne Worte: nur durch die Spannung, die diese leere Wand als Projektionsfläche erzeugt:

»Hier, in diesem großen, eingebogenen Sitzkreis herrschte ein wartendes, leeres, saugendes Dasein: alles Geschehen war drüben: Götter und Schicksal. Und von drüben kam (wenn man hoch auf sah) leicht, über den Wandgrat: der ewige Einzug der Himmel.«⁴¹

Diese Betrachtung, die Rilkes Gedanken zum zeitgenössischen Theater einleitet, betrifft nicht nur die Gattung des Dramas: es geht hier auch um das ereignishafte, *spektakuläre* Moment einer jeden Darstellung.⁴² In seiner Anmerkung zu der Zeichnung »Der Zauberer« von Georg Reinhart schreibt Rilke: »Es scheint mir das Erreichteste in dieser Zeichnung, daß die weiß-ausgesparte Platte nicht leer wirkt, sondern spannend erwartungsvoll, wie eine von allen Seiten her gesteigerte Stelle: ein Schauplatz der Winke, der Verwandlungen, der Entwesungen ...«⁴³ Dieses Motiv

37 SW II, S. 111.

38 RMR: »Aus den Marginalien zu Bichat« (wie Anm. 35), S. 1196.

39 SW VI, S. 921.

40 SW VI, S. 922.

41 SW VI, S. 922.

42 Vgl. dazu Hubert Damisch: *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*. Paris 1972.

43 SW VI, S. 1105.

der Leerstelle, des Ausgesparten, das das Sehen erst hervorruft, findet sich übrigens schon viel früher, nämlich in einer Kritik des ganz jungen Rilkes zu Fritz von Uhdes *Christus*. Schon 1897 stellt Rilke fest, daß ein Bild sicherer und gewaltiger eine Erscheinung hervorrufen kann, wenn es darauf verzichtet, dem Betrachter »die Heilandsgestalt [...] [vorzusetzen]«,⁴⁴ wie er schreibt.

»Muß da dieses Wunderbare für andere auch sichtbar sein? *Ist* es nicht, wenn es in so vielen Augen sich spiegelt, wenn so viele Lippen es bekennen und wenn alle Hände ihm nachsehen. Ich will es beschwören, es war etwas vor dieser Menge. Etwas außer der grauen von irren Kohlenstrichen durchkreuzten Leinwand, welche über den prächtig bewegten Menschen sich leer ausdehnte.«⁴⁵

Sehen ist immer schon hineinschauen, und die Leinwand des Malers hat etwas mit der Leinwand zu tun, auf die Bilder projiziert werden – wobei die zu dieser Projektion nötige »innere Imagination«, die »Produktivität der Einfühlung« auf keinen Fall durch einen Apparat ersetzt werden dürfen, wie Rilke 1920 als Antwort auf das Angebot schreibt, sich für einen Vortrag eines Projektionsapparats zu bedienen:

»Der Projektions-Apparat, so vollkommen er auch sei, würde für mich nicht in Betracht stehen; so wenig ich sonst die Eifersucht kenne, gegen eine solche Mitwirkung würde ich, glaub ich, derartige Empfindungen entwickeln. Selbst wo ich von Erscheinungen der bildenden Kunst spreche (ja da erst recht) ginge jedesmal meine Ambition dahin, mein Wort soweit zu steigern, daß es die innere Imagination der Zuhörer zu beweglichen Vorstellungen anhalte: einen aber einmal so bewegten Menschen müßte man nur stören, wollte man ihm (seine Einbildung unterbrechend) Wendung und Anschauung nach außen zumuthen, über welcher Umschaltung sofort die Produktivität der Einfühlung in ein sachliches Corrigiertwerden und bloßes Konstatieren überginge.«⁴⁶

Diese Abneigung gegen den Projektionsapparat, der dem inneren Prozeß des *Sehens* eine störende »Wendung [...] nach außen« gebe, hängt auch mit Rilkes »Feindschaft gegen die Photographie« zusammen:

»Ich lebe in Feindschaft mit der Photographie (die mir nur in ihren altmodischen Anfängen, als sie noch so bescheiden und schüchtern war, wie es einer Maschine zukommt, erträglich ist); seit sie großthut, sich künstlerisch anmaast, auslegt, deutet, dichtet, zeichnet, malt, tuscht ... was weiß ich alles –, konnt ich mich nie mehr entschließen, mich ihrer Willkür zu überlassen [...] Aber, Anita, *saben* Sie mich denn nicht? Damals? – Ist Ihre Erinnerung schon ganz aufgezehrt?«⁴⁷

44 RMR: »Uhde's Christus« (1897). In: SW V, S. 351-357, hier S. 354.

45 Ebenda, S. 352-353.

46 RMR: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart 1919-1926*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1988, S. 58. Zitiert nach Rätus Luck: »Rilkes Rodin-Vortrag in Dresden«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 51-65, hier S. 55-56.

47 Brief vom 12.4.1921 an Anita Forrer. In: RMR / Anita Forrer: *Briefwechsel [1920-1926]*. Hrsg. von Magda Kerényi. Frankfurt a. M. 1982, S. 67 (ich danke Curdin Ebneter für den Hinweis). Rilkes Verhältnis zur Fotografie wäre natürlich ein eigenes Thema: hier geht es nur um diese innere Dimension des Sehens, die von Rilke so emphatisch beschworen und so schroff gegen das mechanische Bild des Fotoapparats gesetzt wird. In diesem Kontext wäre auch Rilkes *Ur-Geräusch* über den Phonographen heranzuziehen, in dem er das »mechanische Überleben« der Stimme ablehnt.

Fotografieren ist gewissermaßen das Gegenteil von Sehen, weil die Maschine eben keine «innere Imagination», keine Einfühlung, keine Erinnerung hat. Ähnlich zitiert Walter Benjamin Baudelaire: »Die Photographie mag sich unbehelligt die vergänglichen Dinge zu eigen machen«, die ein Anrecht »auf einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses« haben, wenn sie dabei nur haltmacht vor dem »Bezirk des Ungreifbaren, Imaginativen«: vor dem der Kunst, in dem nur das eine Stätte hat, »dem der Mensch seine Seele mitgibt«.⁴⁸ Daß Rilke sich übrigens im Gegensatz zu Hofmannsthal oder Musil⁴⁹ zum Thema Film auszuschweigen scheint, ist nicht erstaunlich: wenn schon eine Fotografie die »beweglichen Vorstellungen« des Betrachters unterbricht, dann muß der Film sie vollkommen verdrängen.

Schon im *Malte* wird das Sehen mit dem Vorstellen gleichgesetzt, zum Beispiel in der von Malte so genannten »Szene mit dem Hunde«:

»Wie war sie [Ingeborg]? fragte ich dann. »Blond, ungefähr wie du«, sagten sie und zählten allerhand auf, was sie sonst noch wußten; aber darüber wurde sie wieder ganz ungenau, und ich konnte mir nichts mehr vorstellen. *Sehen* eigentlich konnte ich sie nur, wenn Maman mir die Geschichte erzählte, die ich immer wieder verlangte –.«⁵⁰

Dieses »eigentliche« Sehen ist nun eigentlich ein uneigentliches Sehen, eine Projektion, eine Suggestion, die eine geradezu ansteckende Intensität entfaltet, die wirksamer als jede Beschreibung Ingeborg zum Erscheinen bringt. Kurz nach Ingeborgs Tod, erzählt also die Mutter, sei der Hund plötzlich der Abwesenden in der gewohnten Weise entgegengelauften.

»Ich hab es gesehen, Malte, ich hab es gesehen. Er lief ihr entgegen, obwohl sie nicht kam; für ihn kam sie. Wir begriffen, daß er ihr entgegenlief. [...] Dann raste er auf sie zu, wie immer, Malte, genau wie immer, und erreichte sie; denn er begann rund herum zu springen, Malte, um etwas, was nicht da war, und dann hinauf an ihr, um sie zu lecken, gerade hinauf. Wir hörten ihn winseln vor Freude, und wie er so in die Höhe schnellte, mehrmals rasch hintereinander, hätte man wirklich meinen können, er verdecke sie uns mit seinen Sprüngen.«⁵¹

Es ist bemerkenswert, daß gerade der Hund, der ja in den *Briefen über Cézanne* für die Sachlichkeit und Intensionslosigkeit des Anschauens, die »demütige[] Objektivität« steht, für die »sachlich interessierte[] Teilnahme eines Hundes, der sich im Spiegel sieht und denkt: da ist noch ein Hund«,⁵² daß also gerade der Hund hier eine Vision verkörpert, die nicht auf die überwältigende Präsenz der Dinge abzielt, sondern aus der Intensität ihrer Abwesenheit entsteht, aus der Intensität einer Sehnsucht, die die Erzählung immer wieder hervorzurufen vermag.

48 Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* I, 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1990, S. 644-645.

49 Cf. Schneider: *Verheißung der Bilder* (wie Anm. 9), S. 308-322.

50 SW VI, S. 786.

51 SW VI, S. 791.

52 Brief vom 23.10.1907 an Clara Rilke. In: *Briefe über Cézanne*. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M., Leipzig 1996, Bd. 4, S. 594-636; hier S. 632-633.

Sehen hat also immer unmittelbar mit Imagination zu tun, »Werk des Gesichts« mit »Herz-Werk«. So werden auch die räumlichen Kategorien von Innen und Außen, Tiefe und Oberfläche, Nähe und Ferne im Sehen durcheinandergebracht. Das wird in der Aufzeichnung über die verbliebene Mauer des abgerissenen Hauses im *Malte* besonders deutlich:

»es waren Häuser, die nicht mehr da waren. Häuser, die man abgebrochen hatte von oben bis unten. [...] Man sah ihre Innenseite.⁵³ [...] Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.«⁵⁴

In zweifacher Hinsicht öffnet das Sehen hier das Innere: weil die »Innenseite« sich dem Blick offenbart, und weil diese Innenseite des Gesehenen ihrerseits das Innere des Betrachters offenlegt. Das sichtbar dort stehende Haus ist zugleich »zu Hause in mir«, und nur deshalb ist es auch eigentlich zu »erkennen«.

Dieses Erblicken (dieses augenblickliche Erkennen) der Innenseite scheint mir paradigmatisch für Rilkes Sehen. In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erscheint dieses Motiv mehrfach, zum Beispiel gleich im 5. Abschnitt, eingeleitet durch die Worte »Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen«. Eine Frau an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs »erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. [...] Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen«.⁵⁵ Dieses Bild ist umso bezeichnender, als der Doppelsinn des Wortes »Gesicht« hier wie sonst bei Rilke mitschwingt. Das konnotierte »innere Gesicht« ist auch in der Aufzeichnung über den blinden Zeitungsverkäufer gegenwärtig: es ist die Rede von dem »Entsetzen, mit dem die Innenseite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien.«⁵⁶ Auch in den *Neuen Gedichten* findet sich dieses Motiv an der exponierten, programmatischen Figur des Dichters: »O sein Gesicht war diese ganze Weite, / die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt; / und seine Maske, die nun bang verstirbt, / ist zart und offen wie die Innenseite / von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.«⁵⁷ Ein Bild, das wiederum viel später noch einmal auftaucht, allerdings bezogen auf Cézanne. Rilke schreibt zu den Bildern Cézannes: »ihre Oberfläche ist wirklich wie das Fleisch einer eben aufgebrochenen Frucht«.⁵⁸

Dieses letzte Bild macht jeden Gegensatz zwischen Oberfläche und Tiefe hinfällig – und unterläuft damit auch den Gegensatz zwischen Außen und Innen. Die Oberfläche – bezeichnenderweise besonders die Bildoberfläche – wird nicht etwa der Tiefe entgegengesetzt, sondern geht unmittelbar aus ihr hervor, beziehungsweise ist das augenblickliche Erscheinen, Sichtbarwerden eines Inneren – das Fleisch einer eben aufgebrochenen Frucht, die schon im nächsten Augenblick, wie die Maske des toten Dichters, »an der Luft verdirbt«. An diesem Beispiel wird der Zu-

53 SW VI, S. 749.

54 SW VI, S. 751.

55 SW VI, S. 712.

56 SW VI, S. 902.

57 SW I, S. 496.

58 Brief vom 24.12.1921 an Robert Heinz Heygrodt. In: Briefe 2 (wie Anm. 20), S. 711-712.

sammenhang zwischen der zeitlichen Struktur des Rilkeschen Sehens (d. h. dem Rhythmus von Erscheinen und Verschwinden, der Augenblicklichkeit) und seiner räumlichen Struktur (die in diesem kurzen Augenblick Oberfläche und Tiefe und damit Außen- und Innensicht kurzschließt) deutlich. Auch in den *Aufzeichnungen aus Neapel und Capri* (1907) läßt sich dieser Kurzschluß beobachten – dort erscheint das Sehen als eine kurze Illumination, ein Aufscheinen des Inneren im kürzesten Augenblick: »Wo der zweite Streifen in den nächsten hineinfällt entsteht in jeder Welle ein lichtgrüner unbeschreiblich heller durchscheinender Sturz, durch den man das Innere der Woge sieht, eine Sekunde lang, ehe sie im Schaum ihres eigenen Niederfalls verloren geht.«⁵⁹

Es scheint, daß Rilke immer versucht hat, den Begriff der Oberfläche jedem Dualismus von Oberfläche und Tiefe zu entziehen. Den Kubisten wirft er vor, »daß sie nicht die Erfinder einer neuen Bildoberfläche sind, vielmehr die Bildstruktur gewissermaßen bloßlegen, das (sagt man so?) subcutane Netz unter der Bildhaut an's Licht schälen«, also diese duale Struktur nur bestätigen.⁶⁰

Erfinder einer neuen Oberfläche sind in diesem Sinne für Rilke Cézanne aber natürlich auch Rodin: Erfinder einer Oberfläche, die nicht gegen die Tiefe ausgespielt wird wie das Äußere gegen das Innere. »Können wir Inneres anders wahrnehmen als dadurch daß es Oberfläche wird?«⁶¹ Wo Rilke im Rodin-Vortrag 1907 zum Schluß kommt: »Es giebt nur eine einzige, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche«,⁶² bedeutet dies keine Reduktion auf das Äußere, Sichtbare unter Verzicht auf die innere Dimension, sondern radikale Immanenz, in dem Sinne, daß alles, »was wir Geist und Seele und Liebe nennen«,⁶³ an der Oberfläche sichtbar wird und in ihr enthalten ist.

Diese Erfindung einer immanenten, die Tiefe in sich aufhebenden Oberfläche ist die vorläufige Antwort Rilkes auf eine Fragestellung, die ihn schon früh beschäftigt hat und noch im Spätwerk weiterwirkt. Schon im *Stundenbuch* hatte der Maler-Mönch das Problem der Ambivalenz der (Bild-)Oberfläche auf den Punkt gebracht – die Bilder, die ihn Gott näher bringen sollten, können zugleich trennende Wände sein: »Nur eine schmale Wand ist zwischen uns [...] Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.«⁶⁴ Viel später, 1925, taucht ein ganz ähnliches Bild auf: »Ach, nicht getrennt sein, / nicht durch so wenig Wandung / ausgeschlossen vom Sternemaß.«⁶⁵ In der Zehnten Elegie ist es das Wirkliche, das unmittelbar hinter einer anderen »Wandung« vermutet wird: »gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists *wirklich*.«⁶⁶ Was Rilke oft »die andere Seite« nennt, ist nicht ein getrennter, transzendenter Bereich, sondern jene Intensität des Erlebnisses, in der die Grenzen

59 SW VI, S. 987-988.

60 Brief vom 8.8.1917 an Elisabeth Taubmann. In: *Über moderne Malerei* (wie Anm. 31), S. 86.

61 SW V, S. 264.

62 SW V, S. 213.

63 SW V, S. 212.

64 SW I, S. 255-256.

65 SW II, S. 184.

66 SW I, S. 722.

zwischen Innen und Außen, Diesseits und Jenseits, aufgehoben sind. Daß das Trennende so dünn ist (schmale Wand, so wenig Wandung, gleich dahinter usw.), daß das, was sich entzieht, so nah ist, stellt eine Intensität her, die die ersehnte Präsenz schon spürbar macht, wie übrigens das zeitliche Pendant dieses Bildes, nämlich daß das Ersehnte unmittelbar bevorsteht. Beide Aspekte fließen im folgenden Gedicht zusammen: »Jetzt wär es Zeit, daß Götter träten aus / bewohnten Dingen ... / Und daß sie jede Wand in meinem Haus / umschlügen. Neue Seite. Nur der Wind, / den solches Blatt im Wenden würfe, reichte hin, / die Luft, wie eine Scholle, umzuschaukeln: / ein neues Atemfeld.«⁶⁷ In den ersten Versen gilt noch den Gegensatz von Außen und Innen, obwohl dieser Gegensatz durch seine Umkehrbarkeit unterlaufen wird: denn im Bild des Umschlagens und Wendens erscheinen Innen und Außen nur mehr als Vorder- und Rückseite. Durch das Bild des Umschaukelns der Luft aber wird selbst diese – im eigentlichen Sinne oberflächliche – Unterscheidung von Vorder- und Rückseite hinfällig: die Luft erscheint als Medium der Einheit bzw. der Dialektik von Innen und Außen.

Dieses Bild des Umschaukelns der Luft und des neuen Atemfeldes, das schon an Celan denken läßt, scheint bereits in der Pariser Rodin-Monographie von 1902 vorbereitet zu sein, wo von der »Teilnahme der Luft« in Rodins Kunst die Rede ist. Durch das »Medium der Luft«, schreibt Rilke, sei »auch die dazwischen [zwischen den Formen] gelagerte Luft kein Abgrund [], der trennt, vielmehr eine Leitung, ein leise abgestufter Übergang«.⁶⁸ Schon Rodins »Dinge« schaukeln also in Rilkes Augen die Luft um: der Abgrund wird Leitung, der Raum um das Kunstwerk wird ihm gleichsam einverleibt, das Außen wird zum Innen, bzw. das Innen zum Außen – denn in dieser Dialektik ist das Verhältnis immer auch umkehrbar: »Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft.«⁶⁹ Auch diese Vorstellung läßt sich weiter zurückverfolgen, zum Beispiel bis in diese Aufzeichnung aus dem Jahr 1900 (schon zu Rodin):

»Es giebt Bildwerke, welche die Umgebung, in der sie gedacht sind, oder aus welcher sie gehoben werden, in sich tragen, aufgesogen haben und ausstrahlen. [...] Für den, der sie richtig sieht, ist immer das Ihre, ihre Heimat um sie, nicht der zufällige Raum, darin sie aufgestellt sind, und nicht die leere Wand, von der sie sich abheben.«⁷⁰

Diese Beobachtungen lassen sich leicht in die Terminologie des Toledo-Briefs übersetzen: »es war in jedem [Gegenstand] eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute.« Und man darf auch schon an den späten Brief an die Schweizer Malerin Sophy Giauque denken, in dem Rilke sie dafür lobt,

67 SW II, S. 185.

68 SW V, S. 193.

69 SW V, S. 198.

70 SW V, S. 252.

»diese Details in einen ganz inneren, imaginären Raum gestellt zu haben, ohne irgendeine Anleihe bei dem realen Raum zu machen [...] (wie sehr, zum Beispiel, macht es uns leiden, zwischen die Töne eines Musikwerkes manchmal ein Stück wahres Schweigen, ein profanes Schweigen, eingefügt zu finden, eine zu ›wirkliche‹ Leere, wie die einer Schublade oder eines Portemonnaies ...). Und in der Poesie: wieviel wirklicher Raum überall, zwischen den Wörtern, zwischen den Strophen, rings um ein Gedicht; diese seltene und herrliche Leistung, die darin besteht, ein imaginäres Ding in einen ihm gemäßen, das heißt genauso inneren, Raum hineinzustellen, wie Sie sie vollbringen, läßt mich an die Haikais denken [...].«⁷¹

Aus all dem geht hervor, daß Rilke das Kunstwerk gerade dadurch definiert, daß es den Raum zum Innenraum macht: das Kunstwerk ist für ihn das, was die Luft umschaufelt. Im eigentlichen *Sehen* wird für einen Augenblick das Außen als Innen, das Innen als Außen gesehen. Nichts anderes sagt das Gedicht »An die Musik«. Dort sind wohl zugleich der »Atem der Statuen« und die »Stille der Bilder« mit angesprochen, wenn es heißt: »Du uns entwachsener / Herzraum. Innigstes unser / das, uns übersteigend, hinausdrängt, – / heiliger Abschied: / da uns das Innre umsteht / als geübteste Ferne, als andre / Seite der Luft: / rein, / riesig, / nicht mehr bewohnbar.«⁷²

71 Brief vom 26.11.1925 an Sophy Giauque. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*, (wie Anm. 10), S. 383 (»d'avoir pu placer ces détails dans un espace tout intérieur et imaginaire sans faire aucun emprunt auprès de l'espace réel [...] [combien, par exemple, ca fait souffrir de voir parfois intercalé entre les tons d'une œuvre musicale un morceau de silence véritable, de silence profane, un vide trop ›vrai‹, comme le vide d'un tiroir ou d'un porte-monnaie ... Et dans la poésie: combien d'espace réel partout, entre les mots, entre les strophes, tout autour d'un poème; cette réussite rare et exquise qui consiste à placer une chose imaginaire dans un espace approprié, c'est-à-dire tout aussi intérieur, me fait penser aux Hai-Kai [...].«, ebenda S. 380). In diesem Zusammenhang kann auch die »Vorlesung aus eigenen Werken« aus dem Jahr 1919 zitiert werden, in der Rilke erklärt, es gehe ihm darum, im Gedicht »Das Tier, / Die Pflanze, / jeden Vorgang; – *ein Ding* / in seinem eigentümlichen Gefühls-Raum darzustellen.« (SW VI, 1097-1098)

72 SW II, S. 111.