

Rilkes Florenz |
Im Welt-Bezug

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

33 | 2016

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 33 (2016)

Rilkes Florenz
Rilke im Welt-Bezug

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Prof. Dr. Jörg Paulus
Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
E-Mail: joerg.paulus@uni-weimar.de

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1941-7

THOMAS MARTINEC

Gecoverte Lyrik im Rilke Projekt

Das *Rilke Projekt* polarisiert: Einem beachtlichen Publikumserfolg steht eine Philologie gegenüber, die das *Projekt* weitgehend ignoriert. *Bis an alle Sterne*, die erste der insgesamt vier *Projekt*-CDs, 2001 bei BMG Ariola Classics erschienen, verkaufte sich über 150.000-mal, und nur ein Jahr später wurde *In meinem wilden Herzen* (BMG Classics/Random House Audio, 2002) als zweiter Teil über 100.000-mal verkauft ebenso wie der dritte Teil *Überfließende Himmel* im Jahr 2004 (BMG Classics/Random House Audio).¹ Auch ohne die Verkaufszahlen zu *Weltenweiter Wanderer* (Sony Music, 2010), dem vierten Teil des *Rilke Projekts*, ist die Bilanz bemerkenswert: drei Goldene Schallplatten für Rilkes Lyrik! Doch damit nicht genug. Die 2004 veranstaltete Deutschland-Tournee *Zwischen Tag und Traum* erreichte in 24 Städten 30.000 Zuschauer und führte 2005 schließlich zu einer DVD² sowie dem *offiziellen Reader*, der immerhin bei Insel erschienen ist.³ Symptomatisch für die Popularität des Projektes ist auch *der Reader zum Rilke-Projekt* mit dem Titel *Rilke reloaded*, der auf knapp 1.300 Seiten Rilkes *Gesammelte Gedichte* vereint, bei Goldmann erschienen ist und mittlerweile in der 3., erweiterten Auflage vorliegt.⁴ Neben zahlreichen wohlwollenden bis euphorischen Rezensionen, von denen eine Auswahl auf der Website des *Projekts* zu finden ist,⁵ erhielten Richard Schönherz und Angelica Fleer 2004 in der Kategorie Hörbuch den Internationalen Buchpreis *Corine*, der jährlich vom Nachrichtenmagazin *Focus* vergeben wird.

Die Rilke-Philologie hat sich von dem hier skizzierten Erfolg auffallend unbeeindruckt gezeigt. Die *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* verzeichnet keinen einzigen Eintrag zum *Rilke Projekt*. Auch die Didaktik zeigt kaum Interesse: In dem *Praxis-Deutsch*-Heft 185 (2004) *Literatur hören und hörbar machen*, herausgegeben von Karla Müller, kommt das *Rilke Projekt* ebenso wenig vor wie in *Der Deutschunterricht* 4 (2004) *Literatur hören*, herausgegeben von Peter Seibert und Katja Hachenberg.⁶ Der »Hörtipp«, den Karla Müller 2004 in *Praxis Deutsch* (187) unter dem Titel »Sprache der Gefühle – Rilke-Gedichte auf CD« abgibt, fällt eher verhalten aus,⁷ und in Müllers 2012 erschienener Monographie *Hörtexte im Deutschunterricht* sucht man das *Rilke Projekt* vergeblich.

1 Alle Angaben dieses Absatzes stammen von https://de.wikipedia.org/wiki/Rilke_Projekt.

2 *Schönherz & Fleer Rilke Projekt – Live – Zwischen Tag und Traum*. DVD. BMG Classics, 2005.

3 *Rilke Projekt. Zwischen Tag und Traum. Der offizielle Reader*. Frankfurt a.M./Leipzig 2005.

4 *Rilke reloaded. Gesammelte Gedichte. Der Reader zum Rilke-Projekt*. 3., erweiterte Aufl. München 2004.

5 Vgl. <http://www.schoenherz-fleer.de/presse>.

6 Das Heft *Zeitschrift Deutsch* 5-10 (3/2005) *Gedichte lesen – interpretieren – gestalten*, in der das *Projekt* behandelt wird, ist vergriffen und in bayerischen Bibliotheken nicht verfügbar.

7 »Von der durchaus erwünschten affektiven Ausrichtung des Unterrichts kann der Weg

Die hier skizzierte Polarisierung der Rezeption ist dem ästhetischen Verfahren zuzuschreiben, das dem *Rilke Projekt* zugrunde liegt. Es bedarf keiner allzu großen philologischen Sensibilität um zu bemerken, dass das *Projekt* immer wieder zentrale Merkmale und Vorstellungen der verwendeten Gedichte außer Kraft setzt. Dies ist allerdings nur die eine Seite der Medaille. Auf der anderen steht der mehrfach erhobene Anspruch, Gedichte von Rainer Maria Rilke aktualisiert zu haben; Umformung und Neugestaltung stellen sich hier in den Dienst des ›alten‹ Textes. Der Erfolg des *Rilke Projekts* lässt sich also nicht einfach auf aktuelle Hörgewohnheiten und Erwartungshaltungen der 2000er Jahre zurückführen, sondern er erscheint als Wirkung eines ästhetischen Verfahrens, das diese Gewohnheiten und Haltungen im Rückgriff auf nahezu 100 Jahre alte Texte bedient.

Einer alten Ästhetik neue Reize abzugewinnen, ist auch das Prinzip des Cover-Verfahrens, das in der Popmusik mit großem Erfolg angewendet wird. Dieses Verfahren funktioniert nur dann, wenn die ursprüngliche Version, die im Cover signifikante Brüche erfährt, bekannt und erkennbar ist. Das Cover beruht also auf einer zweidimensionalen Ästhetik, die sich auch das *Rilke Projekt* zunutze macht: Der literarisch-kanonische Charakter der Texte wird betont, damit er popmusikalisch neuinszeniert werden kann. Dabei wird mit dem Covern nicht nur ein Verfahren der Popmusik angewendet, sondern Rilkes Gedichte werden selbst zu einem popmusikalischen Phänomen: »Lyrik trifft auf Pop: stimmungsvoll, romantisch und sehr cool.«⁸ Hier liegt das ästhetische Zentrum des *Projekts*, das die einen begeistert, andere abstößt: Rilkes Texte werden aus dem Bereich der ästhetischen Herausforderung und Komplexität als neuartige Kunstform in die ästhetische Umgebung der Popmusik, des leicht Konsumier- und gut Fühlbaren transformiert; literarischer Kanon wird publikumswirksam inszeniert.

Streng genommen, dient der Terminus ›Cover‹ in der Popmusik als »Bezeichnung für die mit anderen Musikern nachproduzierte Kopie eines bereits auf Schallplatte vorliegenden Titels, die in der Regel noch in der Popularitätsphase des Originals herausgebracht wird und als rein kommerziell orientierte Praxis nichts mit der eigenständigen Neuinterpretation vorhandener Musiktitel zu tun hat [...]«⁹ Als Beispiel hierfür dienen etwa weiße Cover-Versionen von schwarzen Rhythm & Blues Songs, mit denen man rassistische Vorurteile umgehen und so die Absatzzahlen steigern wollte. Im Musikjournalismus der letzten Jahre hat sich der Cover-Begriff indessen mit einer anders akzentuierten Bedeutung etabliert, die auch auf das *Rilke Projekt* zutrifft. Hier beschreibt ›Cover‹ die Neuproduktion eines Songs, der erst Jahre *nach* der »Popularitätsphase des Originals herausgebracht wird« und dabei durchaus den Ansprüchen einer »eigenständigen Neuinterpretation« verpflichtet ist. Das so verstandene Cover verändert einen älteren Hit durch ein neues Arrangement mit neuer Instrumentierung und neuen Interpreten so, dass die Ausgangsversion einerseits erkennbar bleibt, andererseits aber durch neuartige Akzente

auch wieder zu einer mehr kognitiven Auseinandersetzung mit dem Text führen« (*Praxis Deutsch* 187, 2004, S. 62).

8 *Cosmopolitan* zit. nach: <http://www.schoenherz-fleer.de/presse/329-pressestimmen-ueber-das-schoenherz-fleer-rilke-projekt>.

9 Wieland Ziegenrucker, Peter Wicke: *Sachlexikon Populärmusik*. Mainz 1989.

in das aktuelle ästhetische Umfeld überführt wird. Auf diese Weise entsteht ein faszinierendes Wechselspiel zwischen Erinnerung und Empfinden, das Differenzen nicht nur in Kauf nimmt, sondern gezielt anlegt, indem es mit zentralen Merkmalen der alten Version bricht.

Ein Beispiel aus der Popmusik soll dies illustrieren. Wenn der Hamburger DJ Felix Jaehn im Jahr 2015 mit seiner Cover-Version von *Ain't nobody* auf einen Hit der US-amerikanischen Funkband *Rufus* aus dem Jahr 1989 zurückgreift, so sind die Brüche des »offiziellen Sommerhit[s] 2015«¹⁰ mit zentralen Merkmalen des Originals unüberhörbar. Während das Original mit einem stark rhythmisierten Synthesizer-Intro einsetzt, in dem nach wenigen Takten der straffe Beat von Electro Drums in Richtung Dance Floor drängt, führt Jaehns Cover mit dem Xylophon ein Instrument ein, das in der Original-Funkversion undenkbar wäre: ein klangnatürliches (wenngleich freilich synthetisiertes) Orff-Instrument in Verbindung mit Klavier. Dasselbe gilt für den Gesang: Wo sich im Original die reife Soulstimme der damals 30-jährigen Chaka Khan, »Queen of Funk«, erhebt, schwebt im Cover die zarte, beinahe flüsternde Mädchenstimme der 15-jährigen Jasmine Thompson. In seiner Rezension für das Magazin der *Süddeutschen Zeitung* betont Max Fellmann die Differenz des Covers zum Original, polemisch überspitzt in dem Vorwurf, der Cover-Autor hätte sich ein anderes Original suchen sollen »[...] als diesen alten 0815-Gassenhauer [...]«. Wobei man ihm eines zugute halten muss: Er hat es geschafft, das Lied von seiner 80s-Zickigkeit zu befreien.«¹¹ Auch wenn man die Wertung des Rezensenten nicht teilt, gibt die ihr zugrunde liegende Polarisierung deutlich zu erkennen, dass es gerade der Bruch mit dem Original ist, der das Cover so attraktiv macht.

Im *Rilke Projekt* ist das Cover-Verfahren um einiges komplexer. Während es sich in der Popmusik auf die musikalische Gestaltung beschränkt und damit auf dem ästhetischen Terrain der Ausgangsversion bleibt, äußert es sich im *Rilke Projekt* als mehrdimensionaler Prozess, der die Grenzen des literarischen Terrains überschreitet, um in das Gebiet der Popmusik vorzudringen. Dabei wird die Schrift zu gesprochener, bisweilen auch gesungener Sprache, der Text wird zu einem Text-Ton-Arrangement, das Buch wird zur CD und zur Performance, die Gedichtsammlung wird zu einer Best-of-Kompilation, und ein klassischer Schullektüre-Autor wird in das »private« Kulturerleben eines breiten Publikums überführt. Die Verweisstruktur des Covers jedoch bleibt dieselbe: Ästhetisches aus einem als fern empfundenen Gebiet (literarischer Kanon), einer vergangenen Zeit (klassische Moderne), einem andersartigen Medium (Buch), einer andersartigen Semiotik (Text) und einem öffentlichen Erfahrungsbereich (Schule) wird aufgerufen, um auf all diesen Gebieten herausgefordert zu werden.

Damit dieser Bruch funktioniert, muss er als solcher erkennbar sein. Hierzu wird das Cover immer wieder in seiner Vorlage verankert, indem es den Anspruch er-

10 GfK Entertainment: <https://www.offiziellecharts.de/news/item/95-felix-jaehn-landet-den-offiziellen-sommerhit-2015>.

11 Max Fellmann: »Vokuhilas in Barcelona«. In: *Magazin der SZ*, 20. 5. 2015 (<http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/43144/Vokuhilas-in-Barcelona>).

hebt, Rilkes jeweiligen Text zu aktualisieren. Im Begleitheft zur zweiten CD (2001) wird die Bereitschaft der Künstler hervorgehoben, »Rilkes Lyrik durch ihre persönliche, einfühlsame Interpretation zu neuem Leben zu erwecken [...]«, im Rahmen des vierten und bislang letzten Albums wird mit Blick auf Rilke betont, »[a]uch im Jahr 2010 hat seine poetische Beschreibung philosophischer Denk- und Weltbilder nicht an Aktualität verloren«, und auf der Website des *Projekts* ist zu lesen, »dass es den beiden Schöpfern des ›Rilke Projekts‹ gelingt, den Gedichten Rainer Maria Rilkes ein modernes Gewand zu verleihen.«¹² In Verbindung mit dem Aktualisierungspostulat wird mehrfach auch ein didaktischer Anspruch formuliert. Im Booklet zur ersten CD (2001) erklären die Autoren: »Gedichten mit Hilfe verschiedener Künstler unserer Zeit Aktualität und Lebendigkeit zu verleihen, entsprang unserem Wunsch, Rilkes einzigartige Lyrik Menschen nahezubringen, die bisher vielleicht noch keinen Zugang dazu gefunden hatten.« Im *offiziellen Reader* von 2005 wird dann eine erste Erfolgsbilanz dieser Didaktik vorgestellt: »Zahlreiche begeisterte Mails und Briefe sind bei uns eingetroffen – oft von Menschen, denen Rilke nur als ungeliebte schulische Pflichtlektüre in Erinnerung geblieben ist oder die sich in ihrem Leben aus vielerlei Gründen nicht mit Lyrik beschäftigt haben.«¹³

Auf der Basis seiner mehrfach betonten Bezüge zu Rilke vollzieht das Projekt dann die entscheidenden Brüche mit seiner Vorlage. Das ästhetische, semiotische und mediale Epizentrum liegt dabei in der Verbindung von Rilkes Gedichten mit der Musik von Schönherz und Fleer. Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang, dass die Texte zwar meistens von Musik dominiert, nur selten aber in Musik überführt werden. Nur zwei der aufgenommenen Gedichte sind Lied- bzw. Song-Vertonungen im herkömmlichen Sinn: Xavier Naidoo singt »Du sanftestes Gesetz« (III, 12) und Clueso singt »Mach mich zum Wächter Deiner Weiten« (IV, 13). In allen übrigen Fällen wird der gesprochene Gedichtvortrag mit Musik hinterlegt. Selbst da, wo der musikalische Part durch einen prominenten Interpreten hervorgehoben wird, bleibt er als Begleitung des Textes im Hintergrund. Bei dem Jazz-Trompeter Till Brönner, der Udo Lindenberg's Vortrag von »Einsamkeit« (II, 6) und Veronica Ferres' Vortrag von »So lass uns Abschied nehmen« (II, 15) begleitet, und der Cellistin Sol Gabetta, die im Hintergrund von Katja Flints Lesung von »Wir lächeln leis« (IV, 15) zu hören ist, erscheint dies zwangsläufig, denn es handelt sich in beiden Fällen um Instrumentalisten. Doch auch die Sänger übernehmen kaum Text: Klaus Meine singt nur den Refrain in dem von Zabine gesprochenen Gedicht »Die Liebende« (II, 12) und Xavier Naidoo singt nur ein paar Verse von »Du nur, du«, gelesen von Ben Becker (I, 10), und »Ist es möglich«, vorgetragen von Wolfgang Niedecken (III, 4). Noch auffallender ist das Verhältnis von Text und Gesang bei den Opernsängerinnen, die ausschließlich textlose Koloraturen zu der Lesung eines Gedichts beisteuern, so Montserrat Caballé in »Ich lebe mein Leben«, gelesen von Mario Adorf (I, 17), Stephanie de Kowa in »Vorgefühl«, gelesen von Karlheinz Böhm (II, 16), und Vesselina Kasarova in »Siehe«, gelesen von Jürgen Prochnow (III, 1), sowie »Überfließende Himmel«, gelesen von Hannelore Elsner

12 <http://www.schoenherz-fleer.de/rilke-projekt>.

13 *Rilke Projekt. Der offizielle Reader* (wie Anm. 3), S. 9.

(III, 16).¹⁴ Hier zeigt sich sehr deutlich die semiotische Dimension des Covers: Während bei der Song-Vertonung der Text in das Zeichensystem der Musik überführt und hierdurch eben als Song wahrgenommen wird, bleibt er im *Rilke Projekt* in den allermeisten Fällen als gesprochener Text bestehen, um im Hintergrund von der Musik interpretiert zu werden. Hierdurch bleibt der Text als Text erkennbar, seine Bedeutung wird aber durch die begleitende Musik maßgeblich mitkonstituiert, so dass man letztlich etwas ganz anderes hört als den bekannten Text.

Ebenso deutlich äußert sich das Cover-Verfahren in den zahlreichen Fällen, in denen in die Textgestalt eingegriffen wird. Repräsentativ hierfür ist der Eingangstrack des gesamten *Projekts*, auf dem Nina Hagen »Die Welt die monden ist« (I, 1) vorträgt. Die Lesung der neun Verse dauert ca. eine Minute, auf die insgesamt drei Minuten Musik folgen, in denen zunächst im Flüsterton die Anfangsworte »vergiß, vergiß« mehrfach wiederholt werden, bis das ganze Gedicht nochmals gelesen und schließlich der Endvers »die monden ist« mehrfach im Flüsterton wiederholt wird. Diesem Verfahren folgen zahlreiche Textfassungen des *Projekts*.¹⁵ In allen Fällen bleibt der Text von Rilke erkennbar; er wird aber nicht mehr als konsistentes, in sich stimmiges Gedicht präsentiert, sondern als Sammlung von Textbausteinen, die auf der Grundlage von Musik neu angeordnet werden. Dasselbe gilt im Übrigen auch für Auswahl und Anordnung der Gedichte insgesamt: Sie folgen den persönlichen Vorlieben von Schönherz und Fleer, ohne dass Rilkes Gruppierung auch nur ansatzweise beachtet würde. Auf dem zweiten Projekt-Album *In meinem wilden Herzen* etwa findet man Gedichte aus *Traumgekrönt*, *Neue Gedichte*, *Mir zur Feier*, *Das Buch der Bilder*, sowie Auszüge aus dem *Cornet* und der Achten *Duineser Elegie*. Es liegt auf der Hand, dass ästhetische Vorstellungen, die eine Sammlung konzeptuell konstituieren, hier keine Rolle spielen.

Auch wenn die Textgestalt des einzelnen Gedichts unverändert bleibt, ist das Verfahren der musikalischen Bedeutungskonstitution unverkennbar. Am offenkundigsten zeigt es sich dort, wo es am wenigsten gelingt und die Musik zentralen Aspekten des Textes zuwiderläuft. »Der Tod der Geliebten« (I, 7), gelesen von Christiane Paul, gehört zwar zu den wenigen Tracks, auf denen die Dauer der Musik ungefähr der des Gedichts entspricht, die wichtigste formale Auffälligkeit des Textes aber wird von Musik und Vortrag verdeckt. Es handelt sich hier um ein Sonett, dessen Quartette und Terzette jeweils durch Strophen-Enjambements verbunden sind. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen Leben und Tod durch die lyrische Form aufgehoben. Im musikalisierten Vortrag des *Rilke Projekts* geht diese Spannung von Inhalt und Form indes verloren. Geradezu konterkarierend wirkt die Musik zu »Der Panther« (I, 8), gelesen von Otto Sander, denn auf den berühmten Abschlussvers »und hört im Herzen auf zu sein« folgt ein langes musikalisches Nachspiel, durch das in Vergessenheit gerät, dass zusammen mit dem seltenen Bild im Panter das gesamte Gedicht längst aufgehört hat zu sein. Auch die durchweg

¹⁴ Textloser Gesang auch von Salif Keita in »Weltenweiter Wanderer« (IV, 10), gelesen von Peter Maffay.

¹⁵ Vgl. z.B. »Liebes-Lied« (I, 5), »Die Liebende« (I, 12), »Alles ist eins« (II, 13), XV. Gedicht aus »Traumgekrönt« (IV, 2), »Abend« (IV, 9), »Weißt Du noch« (IV, 17).

zuversichtlichen Klänge, von denen das Gedicht »Herbsttag« (III, 6), gelesen von Gottfried John, begleitet wird, entsprechen kaum dem Ton des Textes: Nachdem die letzte Strophe die bevorstehende Kälte des Alleinseins ausgemalt hat, steigen Akkordeon und Panflöte munter in die Höhe.

Kurze Textpassagen, lange Musikeinspielungen ohne Text, Eingriffe in die Textgestalt durch Wiederholung und Refrain, eine Hintergrundmusik, die kaum melodische Entwicklung, dafür aber viele sphärische Harmonien, minimalistische Strukturen, opernartige Koloraturen und melancholische Jazz-Improvisationen zeigt: Im Ergebnis begegnet dem Zuhörer ein Text, der sich zwar noch als Rilke-Gedicht ausgibt, tatsächlich aber von der Hintergrunddominanz der Musik neu interpretiert wird. Das Gedicht gibt Form und Bedeutung auf, um nunmehr als farbenprächtiges Ornament in einem Soundteppich zu wirken. »Rilkes magisch-spirituelle Sprache schien sich mit unseren Kompositionen zu einer perfekten Symbiose zu verbinden«, liest man im Booklet zur ersten CD. Diese »Symbiose« aber stellt sich einer kritischen Reflexion in erster Linie als Bruch mit dem Text dar. So vermittelt das Cover dem Publikum den Eindruck, Rilke zu hören, wo es doch tatsächlich eine völlig andersartige Ästhetik wahrnimmt.

Neben der Verbindung von Gedichten mit Popmusik bedient sich das *Projekt* einer weiteren Cover-Strategie, um seinen kanonischen Autor in das Gebiet der Popkultur zu überführen: Sämtliche Texte werden von Stars der gehobenen Unterhaltung vorgetragen. Im Rahmen der Cover-Ästhetik bleibt auch dieser Bruch darauf angewiesen, die kanonische Herkunft des Autors im Bewusstsein des Publikums zu halten. Am Anfang aller CD-Booklets steht ebenso wie im Eingang der *Projekt*-Website ein unkommentiertes, aber signiertes Rilke-Zitat, dem eine Porträtfoto des Autors zur Seite gestellt wird.¹⁶ Sowohl im Booklet als auch auf der Website werden dann alle verwendeten Texte zumeist in der Fassung der *Kommentierten Ausgabe* wiedergegeben. Der »seriös-literarische« Ausgangspunkt bleibt also präsent. Die Liste der Interpreten liest sich dann aber wie das Personenregister von *Bunte*, *Hörzu* und *Gala*. Es dominieren die Altmeister der Film- und Fernseh-Unterhaltung, wie z.B. Mario Adorf, Iris Berben, Karl Heinz Böhm und Hannelore Elsner, denen ein paar Vertreter der mittleren und jüngeren Generation zur Seite gestellt werden, z.B. Ben Becker und Veronica Ferres, Hanna Herzsprung und David Kross. Auch das popmusikalische Feld wird von den Altfordern dominiert, die einmal wild waren, längst aber im Familienprogramm von ARD und ZDF angekommen sind, z.B. Nina Hagen und Udo Lindenberg, Klaus Meine, Peter Maffay und Wolfgang Niedecken; verjüngt wird der popmusikalische Mainstream durch Laith Al-Deen, Till Brönner, Clueso und Xavier Naidoo. Aus dem Bereich der klassischen Musik wurden ausschließlich Interpretinnen gewählt, die den Status des Popstars teilen und mit Internationalität anreichern: die spanische Sopranistin Montserrat Cabalè, die argentinische Cellistin Sol Gabetta und die bulgarische Mezzo-Sopranistin Vassilina Kasarova. Im Rahmen des Cover-Verfahrens erfüllt das hier skizzierte Casting eine wichtige Funktion: Es trägt maßgeblich dazu bei, Rilkes Gedichte aus der Ferne des literarischen Kanons, aus der einem breiten

¹⁶ Vgl. <http://www.schoenherz-fleer.de/rilke-projekt>.

Publikum der eisige Wind des Unzugänglichen, Unverständlichen und Elitären entgegen weht, in die anheimelnde Nähe der Unterhaltungskultur zu überführen, wo sie zwar bewundernswert, aber eingängig, faszinierend, aber konsumierbar, ernsthaft, aber unterhaltsam wirken. Die Prominenz der Vortragenden und Musizierenden ist dabei zentral, denn sie vermittelt jene Vertrautheit, die dem Publikum mit Blick auf Rilkes Texte fehlt; das Gedicht bekommt einen Paten, der den Zuhörer vergessen lässt, dass der Text anspruchsvoll und fremd ist.

Zu der Überführung des kanonischen Autors in die Sphären der Popkultur trägt schließlich auch die Betonung des Performativen bei. Hier wird »schulische Pflichtlektüre«¹⁷ lebendig erfahrbar gemacht, indem Rilkes Gedichte aus Klassenzimmer und Bibliothek in das Tonstudio versetzt werden, einen Ort, den das *Projekt* als Topographie des Coolen inszeniert. Die CD-Booklets präsentieren auf den meisten Seiten das vorgetragene Gedicht mit einem Porträtfoto des Interpreten, der nicht selten mit Kopfhörer und vor einem Mikrofon abgebildet wird. Bisweilen wird die Inszenierung von Studioatmosphäre auch in den Track integriert, etwa wenn Udo Lindenberg seinen Vortrag von »Einsamkeit« (II, 6) beendet, indem er seinem musikalischen Begleiter Till Brönner attestiert: »okay, das hast Du gut gemacht ... is ja cool, cooles Ding«. Um den performativen Charakter hervorzuheben, informiert das Tour-Tagebuch des *offiziellen Readers* über Aufführungen, misslungene Proben, Kostüme und Technik, Ausfälle von Tour-Mitgliedern usw. All das hat mit Rilkes Gedichten genauso wenig zu tun wie Udo Lindenburgs »cooles Ding«. Wenn ihm der Reader dennoch so viel Platz einräumt, dann äußert sich darin der Versuch, die tradierte Wahrnehmung kanonischer Texte zu brechen. Gedichte, die in großer Abgeschiedenheit und Ruhe verfasst und bisweilen im kleinen Kreis enger Freunde und Bewunderer vorgetragen wurden, betreten nun eine hochtechnisierte Bühne, um dort zum Musical-Event zu werden. Auf der Seite der Rezeption von kanonischer Literatur erfahren sich Leser und Leserinnen von erzwungener Schullektüre nunmehr als begeistertes Publikum, das Rilke nicht mehr liest, sondern fühlt und erlebt.

Literarische Rezeptionsprozesse zeigen nicht selten ein Moment der Provokation; Rilke selbst war ein Meister auf diesem Gebiet. Im Unterschied zu den Produzenten des *Rilke Projekts* aber ist er nicht mit dem Anspruch aufgetreten, die Interessen des rezipierten Autors zu vertreten oder seinen Text in dessen Sinne auszulegen; die *Sonette an Orpheus* sind kein *Ovid Projekt*. Stattdessen hat sich Rilke mehrfach auf Dialoge mit Texten aus verschiedenen historischen und kulturellen Zusammenhängen eingelassen, in denen er sehr wohl zwischen Vorlage und eigener Gestaltung zu unterscheiden wusste. Dieses Bewusstsein fehlt dem *Rilke Projekt*: In einer sorgfältig inszenierten Begeisterung für die eigenen Ideen ignoriert es essentielle Vorstellungen von Rilke, die sich dem ästhetischen sowie medialen Ansatz des gesamten *Projekts* widersetzen. Hierzu zählen allen voran Rilkes Verhältnis zur Musik sowie seine Haltung gegenüber der Stimmaufzeichnung.

Rilke war unmusikalisch. Bereits im *Florenzer Tagebuch* vermerkt er mit Blick auf die Musik »[i]ch habe ihr noch nie auf irgendeinem Wege mich nahen

¹⁷ *Rilke Projekt. Der offizielle Reader* (wie Anm. 3), S. 9.

dürfen«,¹⁸ und noch am 4. Februar 1914 schreibt er in einem Brief an Magda von Hattingberg: »Wirklich, ich behalte keine Melodie, ja ein Lied, das mir nahe ging, das ich dreißigmal hörte, ich erkenn es wohl wieder, aber ich wüsste auch nicht den mindesten Ton daraus anzusagen, das ist wohl die dichteste Unfähigkeit selber.«¹⁹ Mit Blick auf die Lyrik fordert Rilke eine strikte Trennung zwischen Gedicht und Musik. So verurteilt er schon in seinen frühen ästhetischen Reflexionen die Verbindung der Künste: »Ein Gemälde darf keines Textes, eine Statue keiner Farbe [...] und ein Gedicht keiner Musik brauchen, vielmehr muß in jedem alles enthalten sein.«²⁰ Musikalität findet Rilke im Gedicht selbst, wo sie sich in Rhythmus und Klang der Sprache, nicht aber in einer Begleitmusik äußert. In diesem Sinne notiert er in seinem für Lou Andreas-Salomé geführten *Florenzer Tagebuch*: »Ich lese das wie eine Hymne, Lou. Und ich ersehne den Augenblick, da ich es vor *Dir* lesen werde; da wird es Melodie empfangen.«²¹ Da Rilke die Musik *in* der vorgetragenen Sprache des Gedichts findet, ist es nicht verwunderlich, dass er sich immer wieder gegen die Vertonung seiner Texte zur Wehr setzte.²² Im Kontext der *Neuen Gedichte* sowie *Der neuen Gedichte anderer Teil*, auf die alle vier Teile des *Rilke Projekts* zugreifen,²³ erscheint die Musik geradezu als Anti-Kunst. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. August 1903 bezeichnet Rilke Rodins Kunst als »das Gegentheile von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt und noch weiter entwirklicht zu leichten, gleitenden Scheinen. Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-ver-dichten, diese Versuchung zum Ausfließen, so viel Freunde und Hörer und Hörige hat, so viel Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte [...].«²⁴

Rilkes Interesse an der Musik gilt der pythagoreischen Vorstellung einer kosmischen Ordnung, die sich in der Musik zwar widerspiegelt, dabei aber selbst stumm ist.²⁵ Die Vorstellung, dass die Musik eine sinnliche und eine metaphysische Seite habe, entwickelt Rilke erstmals in seinen Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*, wo man liest:

18 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 55.

19 RMR: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«*. Hg. von Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 2000, S. 34f.

20 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit* (wie Anm. 18), S. 56f.

21 Ebenda, S. 74 (Hervorhebung durch Rilke).

22 Nur in Ausnahmefällen zeigte sich Rilke offen gegenüber Vertonungen seines Werks; vgl. hierzu seinen Brief an Magda von Hattingberg (wie Anm. 19), 29.12.1914, S. 191.

23 »Liebes-Lied« (I, 5), »Der Tod der Geliebten« (I, 7), »Der Panther« (I, 8), »Die Welt steht auf mit euch« (I, 15), »Kindheit« (II, 2), »Bis wohin reicht mein Leben« (II, 11), »Das Karussell« (III, 3), »Ist es möglich« (III, 4), »Schlaflied« (III, 10), »Der Fremde« (IV, 4), »Das Kind« (IV, 16).

24 RMR / Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1975, S. 94.

25 Die herausragende Bedeutung der Musik für Rilkes Gesamtwerk wird eindringlich dargestellt von Antonia Egel: »*Musik ist Schöpfung*«. *Rilkes musikalische Poetik*. Würzburg 2014 (= Klassische Moderne, Bd. 23).

»Es ist zu auffallend, daß man für ›Musik‹ in allen erwähnten Wirkungen immer jenes Andere setzen kann, das *nicht* Musik *ist*, sondern, welches nur durch Musik am reinsten ausgedrückt wird. Der Lyriker bedarf ja *nicht* der *Musik*, um zu schaffen, sondern nur jenes rhythmischen Gefühles, das schon nicht mehr des Gedichtes bedürfte, wenn es sich erst in Musik ausspräche. 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?«²⁶

Die Musik selbst erscheint in diesem Zusammenhang indes als »der Verrat jener Rhythmen, die *erste* Form sie *anzuwenden* [...]«. ²⁷ Die Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie* geben bereits jene Vorstellung zu erkennen, mit deren Hilfe es Rilke später gelingt, seine Absage an die hörbare Musik poetologisch fruchtbar zu machen. Grundlage hierfür ist die Vorstellung, dass die Musik nicht nur über eine (verstörende) performative Seite verfügt, sondern zudem über eine stumme Rückseite, die sich dem sinnlichen Eindruck entzieht.²⁸ Wenn Malte Laurids Brigge, ebenfalls im *Rilke Projekt* vertreten,²⁹ der Musik Beethovens begegnet, dann feiert er in ihr die Kunst eines Tauben: »Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen.«³⁰ Für die sinnlich-performative Seite der Musik hingegen findet Malte drastische Worte, die den Eindruck erwecken, Beethoven habe sich geradezu in die Taubheit gerettet: »Denn wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt?«³¹

1912 findet Rilke seine Auffassung von den zwei Seiten der Musik durch die Lektüre von Antoine Fabre d'Olivets (1768-1825) *La musique* (Paris 1828) bestätigt.³² In einem Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 17. November 1912 skizziert Rilke diejenigen Ideen d'Olivets, die seinen eigenen Vorstellungen von Musik entsprechen: Dabei hebt er die Vorstellungen hervor, »daß das Stumme in der Musik [...] ihre mathematische Rückseite, das durchaus lebensordnende Element [...] war

26 KA IV, S. 171 (Hervorhebung durch Rilke).

27 Ebenda.

28 Silke Pasewalck: »Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk.« In: Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer (Hg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«*. Würzburg 2000, S. 210-229, hier S. 211, attestiert Rilke ein Verständnis von Musik, »das diese nun nicht auf die Klangkunst beschränkt.«

29 »Ich lerne sehen« (IV, 6).

30 KA III, S. 508. Zu Rilkes Interesse an der unhörbaren Seite der Musik vgl. Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen 1961, S. 164f.; Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 28), S. 216.

31 KA III, S. 509.

32 Auf die Bedeutung Fabre d'Olivets für Rilke wurde zuerst hingewiesen von Herbert Deinert: *Rilke und die Musik*. Diss. Yale 1959, Yale 1973, S. 70-76. Vgl. ferner Winfried Eckel: »Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry«. In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf 1999, S. 236-259, hier S. 248-255, und Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 28), S. 212-215; und Egel: *Rilkes musikalische Poetik* (wie Anm. 25), S. 121-127.

[...]« und »daß diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts verführt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmäßigkeit verführe, *zum Gesetz selbst*.«³³ Durch die Verbindung der Musik über die Mathematik mit einer kosmischen Ordnung, die sich in ihr äußert, entwickelt Rilke einen Zugang zur Musik, der ihn zugleich von deren verstörender Wirkung befreit.

Neben Rilkes kritischer Distanz zur Musik steht auch seine Haltung gegenüber der Stimmzeichnung in einem unaufhebbaren Gegensatz zum *Rilke Projekt*. In seinen Überlegungen zum Phonographen, die Rilke Dieter Bassermann, dem Herausgeber der *Schallkiste. Illustrierte Zeitschrift für Hausmusik*, in einem Brief vom 19. April 1926 mitteilt, betont er zwar zunächst den ästhetischen Stellenwert des *Gedichtvortrags* und verweist dabei zugleich auf den potentiellen Nutzen der Stimmzeichnung: »Die Sprechmaschine könnte [...], im Dienste des dichterischen Wortes, dazu mitwirken, daß man zum Lautlesen des Gedichts (über dem allein sein ganzes Dasein sich herausstellt) eine neue geordnete Verpflichtung gewinne.«³⁴ Wenn Rilke dann jedoch fortfährt zu erklären, wie er sich die Rolle der Stimmzeichnung für die performative Realisierung des Gedichts vorstellt, versteht man, weshalb sein Brief an Bassermann in keinem der CD-Booklets zum *Rilke Projekt* zu finden ist:

»Ich stelle mir (nach einigem Widerstreben) einen Lesenden vor, der, mit einem Gedichtbuch in der Hand, mitlesend, eine Sprechmaschine abhört, um von der Existenz des betreffenden Gedichts besser unterrichtet zu sein; das wäre dann gewiß kein ›Kunst-Genuß‹, aber ein sehr eindringlicher Unterricht, etwa wie gewisse Tabellen im Schulzimmer dem Auge ein sonst Unsichtbares in seinen Proportionen vorstellen und auftragen. Voraussetzung für eine solche Übung wäre allerdings, daß die Maschine das Tonbild der Versreihe durch den eigenen Mund des Dichters empfangen hätte und nicht etwa auf dem Umweg über den Schauspieler. Im Gegenteil, dieses Lehrmittel wäre nicht ungeeignet, den Schauspieler als Interpreten von Gedichten (in welcher Anwendung er sich fast immer irrt und vergeht) unschädlich zu machen. Aufbewahrt in den Platten, bestände dann, jeweils aufrufbar, das Gedicht in der vom Dichter gewollten Figur: ein beinahe unvorstellbarer Wert! Aber freilich für unsereinen, der bestimmte Offenbarungen aus ihrer unerhörten Einmaligkeit ihr Unbeschreiblichstes an Größe, Wehmut und Menschlichkeit zu gewinnen scheinen, wäre ein solches mechanisches Überleben der heimlichsten und reichsten Sprachgestalt fast unerträglich. Noch ist es (neben einer Not) auch eine Stärke und ein Stolz unserer Seele, mit dem Einzigen und unwiederbringlich Vergehenden umzugehen.«³⁵

Diese Passage liest sich wie ein Frontalangriff auf die drei zentralen ästhetischen Prinzipien des *Rilke Projekts*: die Überführung des Gedichts in lebenstherapeuti-

33 RMR / Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Zinn, Zürich 1951, Bd. 1, S. 235f. (Hervorhebung durch Rilke).

34 RMR: *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1936, S. 386f.

35 Ebenda, S. 387.

schen Genuss, die Lesung durch Schauspieler und die Speicherung der Lesung auf einem Tonträger. Rilkes Überlegung, dass die Aufzeichnung eines durch den Dichter vorgetragenen Gedichts dem »Unterricht« dienen könne, indem sie »das Gedicht in der vom Dichter gewollten Figur« »aufrufbar« mache, liegt die ästhetische Vorstellung zugrunde, dass die klangliche Gestaltung des Gedichts eine Gesetzmäßigkeit darstelle, die allein vom Autor aufgestellt und realisiert werden könne. Diese Gesetzmäßigkeit hat nichts mit der kreativen, individuellen stimmlichen Gestaltung des Textes durch den Vortragenden zu tun, sondern sie bezeichnet klangliche und rhythmische Proportionen des Textes, die hier deutlich abgesetzt werden gegen den »Kunst-Genuss« als Lust des Zuhörers an dem Gefälligen, Überwältigenden, Emotionalen des poetischen Klangs.

So zentral die performative Qualität des Gedichts für Rilkes Poetik also einerseits ist, so klar muss sie gegen die Vorstellung abgegrenzt werden, dass das Gedicht von der stimmlichen Kreativität des Interpreten abhängt. In der Opposition von »Figur« bzw. Gesetz einerseits und performativ generiertem Genuss andererseits kommt dem Schauspieler die Rolle zu, die klanglich-rhythmische Gesetzmäßigkeit des Textes zu stören, indem er diesen nach eigener Maßgabe, individuellem Geschmack und publikumsbezogener Wirksamkeit vorträgt. Dass Rilke den Schauspieler durch die Sprechmaschine »unschädlich« machen will, zeigt deutlich, wofür er ihn im poetischen Prozess hält: für einen »Schädling«. Rilkes Vorstellung von der performativen Qualität des Gedichts äußert sich schließlich auch darin, dass er dessen transitorischen Charakter betont und damit zugleich dessen »mechanisches Überleben« auf einem Tonträger zumindest als Problem begreift. Bereits in der oben zitierten Passage, in der Rilke den Nutzen der Sprechmaschine für den Zuhörer darin findet, »von der Existenz des betreffenden Gedichts besser unterrichtet zu sein«, entwickelt er seine Vorstellung »nach einigem Widerstreben«.

Rilkes Überlegungen zur Musik und zur Stimmaufzeichnung werden hier kurz angebunden, um jene kritische Distanz zum *Rilke Projekt* zu ermöglichen, die unerlässlich ist, um hinreichend deutlich zwischen Textgrundlage und Adaption unterscheiden zu können. Im *offiziellen Reader* zum *Rilke Projekt* ist über Schönerherz und Fleer zu lesen: »Für ihre kongenialen Kompositionen werden hochkarätige Musiker engagiert, prominente Zeitgenossen begeistern sich für die Idee.«³⁶ Der Blick in Rilkes poetologische Überlegungen zur Musik hat gezeigt, dass dem Autor nichts hätte größeres Unbehagen bereiten können als kongeniale Kompositionen, hochkarätige Musiker und prominente Zeitgenossen. Autorintention und Selbstinszenierung des *Rilke Projekts* stehen hier in einem unauflösbaren Widerspruch zueinander. So sehr Rilke allerdings gegen die philologisch nicht haltbaren Ansprüche des *Projekts* in Schutz zu nehmen ist, so sehr ist das *Rilke Projekt* andererseits gegen die Ansprüche einer historischen Philologie abzugrenzen. Das *Rilke Projekt* ist ein popmusikalisches Phänomen, dessen ästhetische Grundidee darin besteht, seinen Autor als Cover aus dem literarischen Kanon auf das ihm fremde Gebiet der Unterhaltungskultur zu überführen. Genau hierin liegt sein »Reiz«.

36 *Rilke Projekt. Der offizielle Reader* (wie Anm. 3), S. 11.