

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

HANNAH KLIMA

»Einer, der sich selbst zum Bild macht«

Intermediale Verflechtungen in Klaus Modicks
Worpswede-Roman *Konzert ohne Dichter*

Klaus Modicks im Februar 2015 erschienener Worpswede-Roman *Konzert ohne Dichter* wurde vom Feuilleton begeistert aufgenommen, in der Rilke-Philologie sorgte er hingegen für hitzige Diskussionen. Doch neben einer recht oberflächlich ausagierten Häme gegen den im Titel ausgeschlossenen Dichter entwickelt der Roman eine komplexe Verflechtung von Bildern der bildenden Kunst und Bildern im Sinne von Images. Der folgende Beitrag führt Modicks biografischen Zugang in diesem höchst unterschiedlich rezipierten Text mit einem ekphrastischen Sonett Rilkes eng, das ebenso ein bestimmtes Image transportieren will.

I.

Auf den ersten Blick stellt *Konzert ohne Dichter* im engeren Sinne eine intertextuelle Rilke-Rezeption dar, da es sich um einen Roman handelt, der verschiedene Rilke-Texte adaptiert und Fakten und Fiktion überblendet. Dem ist jedoch entgegenzusetzen, dass der gesamte Roman ohne große interpretatorische Anstrengung (das legt schon der Abdruck eines Gemäldes im Mantel des Buches in doppelter Ausführung nahe) als Ekphrasis, also als ein Schreiben von Bildern oder ein geschriebenes Bild, zu lesen ist.

Bei der Ekphrasis handelt es sich um die Urform von Intermedialität, in der die beiden Medien korrespondieren oder konkurrieren. Sie wird seit der Antike betrieben und besitzt bis heute Innovationspotenzial, weil mit der Kraft von Texten quasivisuelle Bilder geschaffen und so Abwesendes vor dem Auge des Zuschauers gezeigt werden kann. Es handelt sich bei Ekphrasen um Repräsentationen zweiten Grades, die neben der deskriptiven Ebene auch eine reflexive besitzen und so beispielsweise die Grenzen des eigenen Mediums ausloten und problematisieren können. Die Bandbreite reicht dabei von der relativ objektiven Deskription bis hin zu einer kritischen Autopsie des beschriebenen Kunstwerks.

Konzert ohne Dichter beschäftigt sich mit Heinrich Vogelers Gemälde »Das Konzert«, das dieser 1905 vollendete und das als Krönung seiner ersten Schaffensperiode gilt. Das formatgrößte von Vogelers Werken, das auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung 1905, wo sein Urheber mit der Großen Medaille für Kunst und Wissenschaft prämiert wurde, präsentiert wurde, zeigt ein Konzert auf der Terrasse des Barkenhoffs in Worpswede und fokussiert als zentrale Person Vogelers Frau Martha auf der Treppe, die in die Ferne blickt. Fast alle Personen der Barkenhoff-Familie sind dort versammelt. Auf der rechten Bildseite Vogeler selbst, sein Bruder Franz sowie der Schwager Martin Schröder. Auf der linken Bildseite ist Paula

Modersohn-Becker zu sehen, neben ihr Agnes Wulff, Clara Rilke-Westhoff und im Hintergrund Otto Modersohn.

Zwischen den Frauen hätte laut vorangehenden Skizzen Rilke sitzen sollen, bezeichnenderweise fehlt er auf dem fertiggestellten Gemälde. Der Roman erklärt seine Abwesenheit, indem er in einer Reihe von Retrospektiven die komplexe Figurenkonstellation der Worpsweder Künstlergemeinschaft in den Blick nimmt und die Entstehung des Werkes nachvollzieht.

Die oben angesprochene Dreiteiligkeit des Gemäldes rekonstruiert der Roman formal in der Gliederung in drei Teile. Eine metaphernreiche, suggestive Sprache und geradezu malerische Arrangements der Szenen bilden auch auf stilistischer Ebene die Annäherung der unterschiedlichen Medien Literatur und Kunst ab.

Die Rahmenhandlung umfasst drei Tage im Juni 1905, in denen der Protagonist von Worpswede über Bremen nach Oldenburg zur Verleihung der Goldenen Medaille für »Das Konzert« reist. Zu Beginn des Romans trifft Vogeler kurz vor seiner Abreise auf Rilke. Die Begegnung macht ihre Entfremdung evident und ist Anlass für eine Reihe von Rückblenden. Der Wechsel zwischen gegenwärtigen Ereignissen und der retrospektiven, anachronischen Aufarbeitung der Freundschaft zwischen Vogeler und Rilke ist strukturbestimmend für den Text.

Der Leser erfährt sehr schnell, dass sich Vogeler mit dem Bild nicht mehr identifizieren kann, das als sein Meisterwerk gefeiert werden soll. Die Figur Rilke dagegen tritt als selbstsicherer und unbequemer Künstlerprophet auf, der sich zur künstlerischen Arbeit selbstversklavt hat und seine Kunst als »erbarmungslosen Ernst«¹ betrachtet, dem alles untergeordnet werden muss. Er verachtet Vogeler, der dem kommerziellen Erfolg nachgegeben hat und konfrontiert ihn mit der Unzulänglichkeit seiner letzten Werke, die eine »heile Welt« inszenieren und als »Zufall spielerischer Erfindung«² anzusehen sind, was Vogelers Zweifel an seinem künstlerischen Selbstverständnis in Gang setzt. Im Zuge dessen sagt dieser im Roman über sich selbst, »als Kunstfigur ha[be] er sich gleich mit in den Kauf gegeben«.³

Der gleichmäßige Wechsel von Gegenwart und Vergangenheit wird zugunsten einer längeren Erinnerungspassage im zweiten Teil aufgegeben, die die Erklärung für den Titel des Romans liefert: Darin wird die Extinktion Rilkes aus dem Gemälde erklärt, indem die Dreiecksbeziehung zwischen Rilke, Clara und Paula aufgedeckt wird. Fiktionsintern möglich gemacht wird dies durch eine schlaflose Nacht, die Vogeler vor dem Tag der Preisverleihung verbringt. So wird die kulturkritische Lebens- und Arbeitsgemeinschaft Worpswede, die in anderen Texten eher als utopisches Idyll dargestellt wird, quasi defragmentiert und aufgrund der komplexen zwischenmenschlichen Verhältnisse sowie der Selbstzweifel der Künstler von innen aufgesprengt.

Der Roman endet damit, dass der ratlose Vogeler, der außerdem beginnt an einer Augenkrankheit zu leiden, nach der Preisverleihung nach Ceylon abreist: »Das Ziel spielt keine Rolle. Nur weg von hier [...], heraus aus dem goldenen Käfig«.⁴

1 Klaus Modick: *Konzert ohne Dichter*. Köln 2015, S. 19.

2 Ebenda, S. 16; 22.

3 Ebenda, S. 13.

4 Ebenda, S. 229.

Modicks Roman verblendet Elemente der Kunstgeschichte, aus den Künstlerbiografien sowie der Landschaftsmalerei. Als Quellen dienen ihm Briefe, fiktive und nicht-fiktive Texte Rilkes sowie die Erinnerungen Vogelers, die zu Collagen montiert werden. Dabei handelt es sich um eine legitime Methode, die vor allem in der klassischen Moderne zur Anwendung kam, wenn man beispielsweise an Musils Prinzip denkt, eine Figur beziehungsweise einen »Menschen ganz aus Zitaten zusammensetzen«. ⁵ In der Bearbeitung Modicks erhalten sie eine Anordnung oder Perspektivierung, die die Lesersympathien gezielt von der Figur Rilke hin zu Heinrich Vogeler lenken.

Verfahrenstechnisch wird dies mittels der personalen Erzählhaltung und der Perspektive des intradiegetischen Erzählers, was immer das Moment des Unzuverlässigen beinhaltet, realisiert. Darüber hinaus werden die Dialoge zwischen dem Protagonisten und Rilke durchgehend von der Bewusstseinswiedergabe Vogelers, die in erlebter Rede erfolgt, als eine Art subversiver Kommentar grundriert. So werden Diskrepanzen zwischen der Selbstdarstellung beziehungsweise Inszenierung Rilkes und der Wirklichkeit aufgedeckt, aber eben perspektivisch gebrochen durch die permanente Innensicht der Hauptfigur.

Im Roman werden beide Figuren instrumentalisiert, um verschiedene Künstlerbilder zur Diskussion zu stellen. Der »erbarmungslose Ernst« Rilkes wird gegen das »Spiel, [die] beiläufige Improvisation« ⁶ des Kunsthandwerkers oder Kunstdesigners Vogeler ausgespielt. Biografische Bruchstücke werden so zusammengesetzt, dass Rilke als ein Egozentriker demaskiert wird, der verantwortlich für die Zerrüttung der Worpsweder Gemeinschaft ist, weil er einen rücksichtslosen Umgang mit den Mitmenschen und ebenso der eigenen Familie pflegt. Aus seinen »Zaubersprüchen«, die die Worpsweder Künstler zunächst mit der Wirkungsmacht des anderen Mediums beeindrucken, das der Dichter repräsentiert, werden »Bannflüche«. ⁷ Mit Ende des Romans und seiner Abreise bricht Vogeler als Gegenfigur jedoch zusammen, er verlässt seine Familie und gleicht sich somit unfreiwillig dem von ihm dafür so scharf kritisierten Dichter an. Die Lenkung der Lesersympathien geschieht also alleatorisch, vor allem, wenn man bedenkt, welche Wege der »faktuale« Vogeler nach der im Roman thematisierten Worpsweder Zeit einschlägt.

Neben den unterschiedlichen Künstlerbildern werden im Roman auch die Mechanismen des Kunstbetriebs inklusive der Vermarktungsstrategien und der Mäzenatenakquise thematisiert. So werden vor allem Rilkes Self-fashioning-Strategien ridikülisiert, wenn Modick ihn beispielsweise im russischen Folklore Kostüm vor Roselius auftreten lässt.

Der »faktuale« Rilke hat – ebenso wie andere Autoren – massiv auktoriale Selbstbilder fiktionsintern und -extern gestaltet. So ist hinter die Zeile »wo ich schaffe bin ich wahr« ⁸ aus einem Brief an Lou Andreas-Salomé im Sommer 1903 ein Fragezeichen zu setzen. Durch sein spezifisches Self-fashioning wurden Darstellungen

⁵ Robert Musil: *Tagebücher*. Hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1976, Bd. I, S. 356.

⁶ Modick (wie Anm. 1), S. 19.

⁷ Ebenda, S. 164.

⁸ Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. August 1903. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, Band I, S. 153.

wie die Modicks möglich, denn die selbstsakralisierenden Tendenzen, die Rilke gerade gegen Ende der frühen Werkphase stark macht und die vom zeitgenössischem Publikum als ästhetischer Gegenentwurf zur Wirklichkeit und deren Sinn-Vakuum sehr positiv aufgenommen wurden, eignen sich hervorragend zu einer Ironisierung, wie sie Modick hier betreibt, weil sich in ihnen von einer breiten Rezeptionsgemeinschaft schwer Aktualität herstellen lässt.

2.

Das Sonett *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* aus der Sammlung *Neue Gedichte* veranschaulicht, wie der Dichter in einem fiktiven Text mit Bildern und Bildnissen spielt, die in die von Modick anzitierte Werkphase Rilkes fallen:

Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.

Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammengefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.⁹

Vorlage für das ekphrastische Gedicht ist Paula Modersohn-Beckers »Bildnis Rainer Maria Rilke«, das den Autor zu einer »lyrischen Erwiderung«¹⁰ angeregt hat. Mit seinem eigentümlichen Format, das »dem Gesicht des Dichters kaum Platz lässt«¹¹ und keinesfalls einem im klassischen Sinne repräsentativen Portrait entspricht, hat das Bildnis »Generationen von Betrachtern«¹² irritiert. Rilke selbst hat sich brieflich nicht zu ihm geäußert, was bei seiner umfangreichen Korrespondenz einer Ablehnung gleichkommt. So wirkt das Sonett als Antwort auf das Bild beinahe wie eine Exegese und macht dem Leser Deutungsangebote. Dem trägt auch Rechnung, dass

9 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig, S. 483-484.

10 Rainer Stamm: »*Ein kurzes intensives Fest*«. *Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie*. Stuttgart 2007, S. 178.

11 Ebenda, S. 198.

12 Ebenda, S. 199.

mit dem ersten Vers, »Des alten adligen Geschlechtes«, eine fiktive Genealogie adliger Herkunft gestiftet wird, in die sich der Dichter einreicht. Der Adel ist Garant für eine ihm »innewohnenden Kontinuität«,¹³ die sich in der Physiognomie des Dichters veräußert. Über das Aufrufen des »Geschlechtes« wird außerdem eine zeitliche Dimension in das Gedicht gebracht. Das Selbstbildnis stellt also nicht nur das zum Zeitpunkt der Portraitierung Gegenwärtige dar, sondern es speist sich auch aus der Vergangenheit. In diesem Aspekt ist die Literatur der Malerei überlegen, die keinen historischen Zugriff leisten kann. Rilke macht sich hier die Implikationen der Ekphrasis zunutze, indem er ebenso die Grenzen des Mediums, in welchem sein Modell vorliegt, in den Blick nimmt und es gewissermaßen gegen das eigene ausspielt.

Als »Strukturprinzip des ganzen Gedichts«¹⁴ fungiert ein negatives Sprechen, das »bestimmte mögliche Charakteristika«¹⁵ des Dichters (zum Beispiel »Nicht eines Knechtes«; Herv. HK) ausscheidet und die »dem Dichter eigenen«¹⁶ hervorhebt.

Einzig der sechste Vers »Der Mund als Mund gemacht« unterstreicht Paula Modersohn-Beckers wenig ästhetisierende Darstellung des Mundes, der die Einfachheit und Geradlinigkeit ihrer Art zu malen ausdrückt. Mit ihrem Ausdruck scheint Rilke jedoch nicht ganz einverstanden zu sein, zumindest wenn dieser ihn selbst betrifft. In seinem Selbstbildnis macht das lyrische Ich im siebten Vers genaue Angaben, wie es diesen großen Mund verstanden wissen will, nämlich keinesfalls »überredend«, wie man intuitiv aus dessen überdimensionalen Größe schließen könnte, sondern »ein Gerechtes Aussagendes«.¹⁷ Damit kommt das gesteigerte Selbstbewusstsein des Dichters zum Ausdruck, das Modicks Tür und Tor zu seiner ironisierenden Darstellung öffnet.¹⁸ Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man den darauf folgenden Satz miteinbezieht: »Die Stirne ohne Schlechtes / und gern im Schatten stiller Niederschau«.

Nachdem in der ersten Strophe des Sonetts nun »alle grundlegenden Wesenszüge des Dichters«¹⁹ beschworen wurden, die die »Voraussetzungen künstlerischen Schaffens«²⁰ darstellen, geht die zweite Strophe auf den Zusammenhang dieser Einzelheiten ein, was der zehnte Vers »Das, als Zusammenhang erst nur geahnt« in Aussicht stellt. Das »nicht [...] doch« der ersten Strophe wird jetzt zu einem »noch nie« abgewandelt, das auf eine mögliche Zukunft und gleichsam auf das poetologische Programm der *Neuen Gedichte* weist, die mit »zerstreuten Dingen / [...] ein Ernstes, Wirkliches« planen.

13 Brigitte Bradley: *RMRs »Neue Gedichte«. Ihr zyklisches Gefüge*. Bern u.a. 1967, S. 113.

14 Wolfgang Müller: *RMRs »Neue Gedichte«. Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim 1971, S. 34.

15 Ebenda, S. 35.

16 Ebenda.

17 Hans Berendt: *RMRs »Neue Gedichte«. Versuch einer Deutung*. Bonn 1957, S. 144.

18 In eine ähnliche Richtung geht auch Cees Nooteboom in seinem Sonett *Rilke, gemalt von Paula Modersohn-Becker, 1906*, siehe Ders.: *So könnte es sein. Gedichte*. Niederländisch und deutsch. Übertragen von Ard Posthuma. Frankfurt a.M. 2001, S. 53.

19 Berendt (wie Anm. 17), S. 144.

20 Bradley (wie Anm. 13), S. 114.

Das *Selbstbildnis* wird insgesamt zum Rahmen für Reflektionen sowohl über den Dichter als auch über dessen Schaffen, dabei geht das Sonett über die bloße Beschreibung der Vorlage hinaus, indem die Gegenstandserfahrungen des Betrachters bei der Wahrnehmung des Bildes miteinbezogen und entschieden gelenkt werden, was das irritierende Portrait in seiner Deutungsvielfalt erheblich einschränkt.

3.

Modick generiert aus einer durch Texten vermittelten Wirklichkeit in *Konzert ohne Dichter* eine künstliche Romanwelt – dieser fiktionale und zudem mehrfach vermittelte Zugang kann zum Forschungsstand der Rilke-Philologie nichts hinzufügen, was dem Anspruch eines Romans auch gar nicht entspricht. Die Häme gegen Rilke funktioniert als literarisches Verfahren, das dazu dient, ein bestimmtes Bild des Dichters abzustrafen, das einem Autor aus der Generation Modicks möglicherweise wenig zu sagen hat oder sich in dessen politisierten Jugendzeit nicht utilisieren ließ.

Konzert ohne Dichter kann jedoch plausibel als ekphrastischer Text gelesen werden, der umso spannender wird, wenn man ihn mit Rilkes Selbstinszenierungen, einem Rilke Bildnis sowie dessen Exegese in Verbindung bringt. Es ergeben sich unterschiedliche Formen der Portraitierung, die bemerkenswerte intermediale Verflechtungen und ein intensives Spannungsverhältnis zwischen den Künsten eröffnen.