

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.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 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

ALEXANDER HONOLD

Ur-Geräusch und Felsenkessel. Die Schweiz als Klangkörper

I

Zu dem Erzähltyp der Schulzeit-Erinnerungen, die sich als ungerufene Reminiszenzen aus der eigenen Ferne oftmals an markanten biographischen Zäsuren zu melden pflegen, trägt Rilkes im Spätsommer 1919 hoch zu Soglio im Bergell entstandene Prosastudie *Ur-Geräusch* (in der Notation mit einem Bindestrich zwischen beiden Wortbestandteilen) eine bemerkenswert technisch gehaltene Skizze bei, in deren Mittelpunkt die eindrucksvolle Demonstration des seinerzeit neuartigen Abspielgerätes des Phonographen vor einer staunenden Schulklasse steht, welcher auch der junge René Maria angehörte (es war wohl die Militärunterrealschule von St. Pölten in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre). Der vom Lehrer zu didaktischen Zwecken mit primitiven Mitteln nachgebaute Apparat, bei dem ein Stück Pappe, trichterförmig gebogen, an der Öffnung mit einer Membran verklebt und in der spitz zulaufenden Mitte mit der Borste aus einer Kleiderbürste bestückt worden war, konnte sodann gegen eine mit Kerzenwachs bezogene Walze gerichtet werden und, den Schalldruck der erzitternden Membran aufnehmend und weitergebend, in das noch halbweiche Wachs rund um die sich drehende Walze bleibende Linien einkerben, um auf diese Weise tatsächlich Phonographie zu treiben, mithin nichts anderes als das Aufschreiben der erklangenen Stimme.

Es erstaunt nicht, daß die weit zurückliegende Vorführung der »geheimnisvollen Maschine«, die als »Annehmer und Weitergeber« von eigens hierfür produzierten Schallereignissen offenkundig durchaus tauglich war, nicht nur die Schulklasse hochgradig in Bann gezogen, sondern auch in Rilkes Gedächtnis eine bleibende, wieder aufrufbare Spur hinterlassen hat. »Sprach oder sang jemand in den Schalltrichter hinein«, so erinnert sich Rilke in seiner Studie lebhaft, und glückte soweit auch die Übertragung vom erzitternden Stift auf die sich drehende Walze und ihren Wachsbelag, dann konnte hernach dem sogleich in höchste Spannung versetzten Publikum der das Wunder erst komplettierende Effekt demonstriert werden, daß die Maschine den menschlichen Anruf zurückspiegelte und wie auf magische Weise erwiderte. Dabei »zitterte, schwankte aus der papiernen Tüte der eben noch unsrige Klang«, staunt Rilke noch Jahrzehnte danach, »unsicher zwar, unbeschreiblich leise und zaghafte und stellenweise versagend, auf uns zurück. Die Wirkung war jedesmal die vollkommenste.«¹

Ein so amorphes, flüchtiges und von hoher innerlicher Beteiligung begleitetes Klangereignis wie die Hervorbringungen einer menschlichen Stimme war mit simpelsten technischen Behelfen eingefangen und reproduziert worden. Trotz der gänz-

1 RMR: *Ur-Geräusch*. In: *Werke*. Kommentierte Ausgabe (KA), hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. IV: *Schriften*, hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 699-704, hier S. 699 f., zitiert als: *Ur-Geräusch*.

lich transparenten Kompositionsweise der schlichten Vorrichtung haftete diesem Übergang der Stimme in die Domäne der Maschine etwas Unerklärliches und diffus Erregendes an. »Damals und durch die Jahre hin meinte ich, es sollte mir gerade dieser selbständige, von uns abgezogene und draußen aufbewahrte Klang unvergeßlich bleiben.« Doch nicht in seinem akustischen Eindruck selbst wird das einstige Ereignis für den Dichter zur dauerhaften Gedächtnisspur, sondern (wie auch nicht) erst auf dem Umweg der medientechnischen Transposition in eine lineare graphische Einkerbung, die, was der Autor zu tun vermeidet, »Schrift« genannt werden kann. »Nicht er, nicht der Ton aus dem Trichter, überwog, wie sich zeigen sollte, in meiner Erinnerung, sondern jene der Walze eingeritzten Zeichen waren mir um vieles eigentümlicher geblieben.«²

Rilke evoziert den lang zurückliegenden schulischen Demonstrationsakt, um über die kleine Brücke einer weiteren erinnerten Szene – die vom jungen angehenden Dichter anfangs des Jahrhunderts besuchten Anatomie-Vorlesungen in der Pariser Ecole des Beaux-Arts –, an den aus mehrfacher Perspektive beleuchteten Vorgang der medienästhetischen Übertragungswege zwischen Klangkörper und Schriftzeichen eine kühne Spekulation anzuschließen. Die Anatomiestudien seinerzeit hatten ihm die Form des menschlichen Schädels und die Feingliederung der Schädeldecke besonders merkwürdig erscheinen lassen. Wieder bedarf es des aneignenden Selbststudiums, in diesem Falle der Anschaffung eines Schädels, um die im »auffordernden Licht der Kerze« erst »auffallend sichtbar« gewordene »Kronen-Naht« eines genaueren Blickes zu würdigen: »und schon wußte ich auch, woran sie mich erinnerte: an eine jener unvergessenen Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleine Wachsrolle eingeritzt worden waren.«³

An der »damals unvermittelt wahrgenommenen Ähnlichkeit« beider graphischen Formen entzündet sich Rilkes Imaginationstätigkeit, nimmt hiervon »den Absprung« zu einer »ganzen Reihe von unerhörten Versuchen«. Welchen Beitrag Rilkes Dichtung hierbei spielen konnte (oder möglicherweise schon zu spielen im Begriff stand), läßt der Autor in dieser kleinen Abhandlung offen. Hingegen wird eine bestimmte Richtung des medientechnischen Denkexperimentes von Rilkes weiteren Ausführungen besonders nahegelegt.

Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammten, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z. B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik ...⁴

Dieses also wäre (und ist) das Ur-Geräusch; aus einer Abtastbewegung hervorgehend, die eine dem Menschen hinterrücks, durch den im Zeitraffer durchlaufenen

² *Ur-Geräusch* (wie Anm. 1), S. 700.

³ *Ur-Geräusch* (wie Anm. 1), S. 701; das folgende Zitat ebenda.

⁴ *Ur-Geräusch* (wie Anm. 1), S. 702.

Evolutionsprozeß des eigenen Schädelwachstums, äußerlich an sein denkerisches Gehäuse eingezeichnete Schrift erfaßt und für ein allererstes Mal zum Ertönen bringt.⁵ Wie nahe kommt der Text *Ur-Geräusch* selber dem Gemeinten? Von Rilkes Schulzeit heraufgeholt, rührt diese Spur nunmehr an tiefe Geheimnisse nicht allein dieser Biographie und ihrer frühen Prägungen, sondern an die innerste, die kranio-logische Verfaßtheit des Menschen selbst; mit dem Phonographen-Erlebnis und der anatomischen Schau der Schädelnaht verspannt Rilke Bestrebungen der ontogenetischen mit solchen der phylogenetischen Rekonstruktion. Der verrückte Einfall, die Abtastnadel eines – leicht anachronistisch gesprochen – Plattenspielers über die nackt freigelegte Kronennaht einer Schädeldecke laufen zu lassen, um deren Kerblinie in mechanische Schallschwingungen zu transformieren, ergibt ein ästhetisches Experiment von surrealem Provokationspotential. Und wird entsprechend bejubelt von dem an Lacans psychoanalytischem Strukturalismus geschulten Medienhistoriker Friedrich Kittler: »Niemand vor Rilke hat je vorgeschlagen, eine Bahnung zu decodieren, die nichts und niemand encodierte.« Rilke, so Kittler, habe die medien-geschichtliche Revolution der neuen, technischen Aufschreibesysteme als Herausforderung einer Literatur nach dem Subjekt ergriffen. »Seitdem es Phonographen gibt, gibt es Schriften ohne Subjekt. Seitdem ist es nicht mehr nötig, jeder Spur einen Autor zu unterstellen, und hieße er Gott.«⁶

Bemerkenswert ist nicht allein, daß Rilke in dem Bergort Soglio und im ersten Nachkriegsjahr eine sinnesästhetische Verkoppelung von anthropologischer Beschaffenheit und kulturellen Artefakten vornimmt, bemerkenswert ist auch, wie er von dieser Ort- und Zeitstelle aus seine erregend weitreichenden Spekulationen selbst mit der graphischen Signatur zahlreicher Nahtstellen versieht. Der Bindestrich des *Ur-Geräusches* wiederholt sich in jenem der Kronen-Naht, und die für den Prosaduktus dieses Autors ungewöhnlich häufigen Parenthesen, Stockungen, Einflechtungen, die gerade den für das Gedankenexperiment entscheidenden Sätzen eingezogen werden, tun ein Übriges, um den Lauf der Rede selbst mehrfach über Krümmungen, Schwellen und Nahtstellen hinwegzuführen. Als wollte der Schreibende das Ungenügen der schriftlichen Notation eines lebendigen, sich wiederholt ins Wort fallenden Denk- und Redevorganges in betonter Ruppigkeit des Schriftaktes ausdrücklich mit zur Darstellung bringen. Auch in der virtuellen Gegenrichtung des Übertragungsganges, bei der Entzifferung also und der vergegenwärtigenden Anverwandlung des Rilkeschen Gedankenganges, die von der notierten Graphie zurück zum diskursiven Laufweg des sich entwickelnden Arguments führt, gerät die Lektüre an den Bindestrichen und Parenthesen zu notwendigen Stockungen. Im Gedankenexperiment des *Ur-Geräusch*-Textes hat Rilke einer frühen Hofmannsthal'schen Devise, nämlich der von Walter Benjamin so luzide ausgelegten Formel: »Was nie geschrieben wurde, lesen«,⁷ zu besonderer stilistischer Evidenz verholfen.

5 Vgl. Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*. Freiburg i.Br. 2011, S. 63-66.

6 Friedrich A. Kittler: *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986, S. 71.

7 In Hofmannsthals frühem Drama *Der Tor und der Tod* von 1893 nimmt diese Wendung eine exponierte Position ein; sie gehört zu den Schlußworten der abtretenden Figur des

Lesen, im Raume selbst: Liegt nicht ein solcher Antrieb als Sehnsucht dem unentwegten Sondieren Rilkes zugrunde, seiner »Kronen-Naht« kreuz und quer durch Europa? Den scheinbaren Zufallslinien der durch die Bewegungen des Schreibenden im Raume erzeugten topographischen Spuren auf einem kartographischen oder reliefbildlichen Modell nachfolgend, ließen sich die vielen und weiten Reisen dieses Schriftstellerlebens als Hervorbringungen eines biographischen Urgeräusches abtasten. Die Reisen und Aufenthaltsorte Rainer Maria Rilkes umfassen ein bemerkenswert weitgespanntes und vielfältiges Spektrum von Städten und Regionen Europas.⁸ Die Schweiz, der sich Rilke erst in der Nachkriegszeit zuwendet, dann aber um so intensiver, spielt zweifellos in diesem europäischen Konzert der Traditionen und Situationen, die in Rilkes Dichtung zur Entfaltung kommen, schon aufgrund ihrer Vielstimmigkeit eine besondere Rolle.⁹

An die Stelle der Reisen bis in die entferntesten Winkel und Frontlinien des Kontinents tritt ab Sommer 1919 die Situation einer veritablen kulturgeographischen Nahtstelle. Rilkes Reise in die Schweiz im Juni 1919 bedeutet, wie Rätus Luck, der profilierteste Kenner und Darsteller dieser Lebensphase und des in ihr entstandenen epistolarischen Werkes, herausgearbeitet hat, eine weit über den aktuellen Anlaß (schon für November 1918 war eine Einladung durch den Zürcher Lesezirkel Hottingen ausgesprochen worden)¹⁰ hinausreichende Lebensentscheidung. Wenn Rilke sich nun, auch ohne weite Reisen unternehmen zu müssen, in einem kosmopolitischen Gefüge bewegen konnte, wenn er im Wallis die landschaftlichen Elementareindrücke der Provence und des spanischen Südens wieder aufleben sah,¹¹

und damit des Stückes überhaupt (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod. Gesammelte Werke*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. *Dramen I*, Frankfurt a.M. 1979, S. 279-298, hier S. 298). Die Anwendung und Bedeutung der Hofmannsthalschen Formulierung in den Schriften Walter Benjamins haben die Herausgeber eines gleichnamigen Sammelbandes in ihrem erhellenden Vorwort anhand der einschlägigen (drei) Textbelege dokumentiert und knapp erläutert: Lorenz Jäger, Thomas Regehly (Hrsg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. *Frankfurter Benjamin-Vorträge*. Bielefeld 1992, S. 7f.

8 Zu Rilkes weitgespannter Reisetätigkeit und ihren Zeugnissen vgl. Otto Betz: *Jetzt, da ich sehen lerne ... Rilke auf Reisen*. [o. O.] 2009, zitiert als: *Rilke auf Reisen*.

9 Vgl. zur Vielsprachigkeit als Indiz eines spezifischen Schweizer Klangprofils Joseph Jurt: »Die politische, konfessionelle, sprachliche und kulturelle Vielfalt der Schweiz«. In: Ottmar Ette, Joseph Jurt, Yvette Sánchez (Hrsg.): *Die Schweiz ist Klang*. Basel 2007, S. 15-26, bes. S. 17-19.

10 Der diesbezügliche Briefkontakt zu dem Mitbegründer und Vorsitzenden des Lesezirkels Hottingen, Dr. Hans Bodmer, ist dokumentiert in RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Erweiterte und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Rätus Luck unter Mitwirkung von Hugo Sarbach. Frankfurt a.M. 1994, S. 9-27, zitiert als: *Briefe an Schweizer Freunde*.

11 Vgl. etwa die Briefe an Fürstin Marie von Thurn und Taxis vom 25.7.1921: »Der Umstand, daß in der hiesigen landschaftlichen Erscheinung Spanien und die Provence so seltsam ineinander wirken, hat mich [...] geradezu ergriffen: denn beide Landschaften haben in den letzten Jahren vor dem Krieg stärker und bestimmender zu mir gesprochen als alles übrige; und nun ihre Stimmen vereint zu finden in einem ausgebreiteten Bergthal der Schweiz!« (RMR: *Briefe*. 3 Bde., hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar. Frankfurt a.M. 1987 [zitiert als: *Briefe*] II, S. 677); an Nora Purtscher-Wydenbruch vom 17.8.1921: »dieses wunderbare Rhônetal, das mich zu zwei vorläufig verlorenen Landschaften hinzieht: Spanien und die

dann kristallisiert sich aus solchen Eindrücken eine Gedankenfigur heraus, derzufolge sich in diesem Lande auf engstem Raum die für Rilkes Europa wesentlichen Kultureinflüsse zusammenfügen, ergänzt durch eine verdichtete Raumsituation, die mit landschaftlichen und klimatischen Extremen und dem rasch möglichen Wechsel zwischen ihnen aufwarten kann.

Wieviel Schweiz, und vor allem: was für eine, klingt mit in dem Ur-Geräusch der Rilkeschen Nahtstellen? Der folgende Beitrag nimmt die Spur eines bestimmten ästhetischen Aspekts der Schweizer Jahre Rilkes auf und geht dabei dem Zusammenhang nach, der zwischen dem gewählten Aufenthaltsort, oder der jeweils durchlebten Reiseerfahrung, und der davon inspirierten Dichtung besteht. Leitend für diese Überlegungen ist die These, daß die Schweiz für den Dichter die Bedeutung eines Klangkörpers annimmt, eines natürlichen und kulturellen Resonanzraumes, den Rilke sich für die Ausarbeitung einiger charakteristischer Züge seines poetischen Spätwerks zunutze macht. Die Schweizer Jahre, so zeigt sich, sind eine Zeit der Ernte, einer Spätlese, die aus der Landschaft und Kultur eine klingende Quintessenz dichterischen Sprechens zu ziehen versucht.

II

In Rilkes Werk verbindet sich ein feines Sensorium für die Zeichen des tiefgreifenden kulturellen Wandels schon im Vorkriegsjahrzehnt mit der Idee, daß sich der Dichtkunst und ihren kreativen Reserven, vor diese Herausforderung gestellt, statt einer rein defensiven, kulturpessimistischen Haltung auch eine genuin ästhetische Antwort auf die neue Zeit abgewinnen lasse. Es scheint, daß in Rilkes Schaffen schon während der letzten Vorkriegsjahre, besonders plastisch durch den Auftakt der *Duineser Elegien* und durch die während des Spaniaufenthalts entstandenen Gedichte ausgeformt, ein Umbruch zu registrieren ist, der noch stärker als zuvor auf eine grundlegende Revision der etablierten Formen und Medien von Geist und Kunst abzielt. Der Tendenz nach ist, obgleich hier verallgemeinernde Linien schwierig zu ziehen sind, im dichterischen Werk der 1910er-Jahre eine wachsende Kritik des Augensinnes, des bildnerisch Sichtbaren auszumachen, eine paradigmatische Wendung *weg* vom Kunstideal der repräsentierten Gestalt und *hin* zu einer neuen Auffassung des *entstaltenden*, das heißt: ins innere Werden zurückgebrachten Geschehens.

Dieser Wechsel geht einher mit einer merklichen Verschiebung der Gewichte auf der Achse des Außen-Innen-Gegensatzes. Die künstlerische Umschmelzung der »gedeuteten Welt« setzte für Rilke bereits mit Cézanne und Rodin ein. Später,

Provence –, die für mich – einst, vor 1914, – vom größten Einfluß waren und an die ich mich durch die hiesigen Umgebungen auf das seltsamste erinnert und wiederangeschlossen glaube« (*Briefe* II, S. 688); an Gertrud Ouckama Knoop vom 26. 11. 1921: er, Rilke, habe das Wallis verglichen »mit dem Bedeutendsten meiner Erinnerungen, mit Spanien, mit der Provence (der es ja in der Tat, durch den Rhône, blutsverwandt ist« (*Briefe* II, S. 700); und schließlich an Xaver von Moos vom 2. 3. 1922, ein Brief, der im weiteren Verlauf dieser Darlegungen noch herangezogen wird.

in einem ausführlichen erläuternden Schreiben über die *Duineser Elegien*, beklagt Rilke »das immer raschere Hinschwinden von so viel Sichtbarem, das nicht mehr ersetzt werden wird.«¹² Die Auflösung des Bildlichen, Gestalthaften wird von beiden Seiten zugleich betrieben, von den defigurierenden Tendenzen der Zeit und von denjenigen ihrer Kunst. Eine solche Umschmelzung im primär handwerklichen, darstellungstechnischen Sinne, bei der (beispielhaft in den Skulpturen Rodins) aus einer konventionalisierten Bildordnung ein nicht mehr referentiell orientiertes Spiel der Formen und Bewegungen hervorgeht, zeigt sich dann rückblickend als ein erster, auf ikonischem Gebiet selbst greifender Vorgang, der in die Richtung einer schwingungsdynamisch sensibilisierten Ästhetik weist. Führte bereits die moderne Abstraktion auf visuellem Gebiet insgesamt in Richtung Geometrie, ornamentaler Zeichenhaftigkeit und Schrift, so nimmt Rilke mit seiner Aufmerksamkeit für die akustische Sphäre eine nochmalige Sinnes- und Medienschwelle als Herausforderung des lyrischen Dichtungsverständnisses auf.

Die als stilistische und thematische Veränderungen ins Auge fallenden Umstellungen in Rilkes Poetik der 1910er-Jahre lassen sich vor dem Hintergrund der skizzierten Außen-Innen-Gewichtungen einerseits und des zunehmenden Auftretens akustischer und musikalischer Motive andererseits als eine tiefgreifende Transformation des Dichtungsverständnisses in seinen sinnlichen Grundlagen und seiner medialen Darbietungsweise auffassen. Hier greift eine neue paradigmatische Modellierung des Poetischen, mit der die Dichtung nicht mehr als eine programmatische Aussageform definiert ist (sei es durch die metaphysische Autorität des *poeta vates* oder durch die existentielle Intensität der gnomischen Botschaften), sondern physikalisch: indem ein Tontechniker ihren Raum umzirkelt. Sinnliche und mediale Grundlage der Dichtung ist, so die aus dem mythischen Vorbild des Orpheus zu ziehende Lehre, nicht der sangliche Ausdruck selbst, sondern sein Klangkörper und sein Trägermedium. Dichtung ist an ihr lebendiges Sich-Ereignen gebunden, an einen schwingenden Innenraum. Den Raum der Dichtung hat man demzufolge als einen akustisch durchwirkten, schwingungserfüllten Raum zu verstehen, als *Sonosphäre* – um den Begriff Peter Sloterdijks aufzunehmen (wenngleich nicht in allen bei Sloterdijk mitlaufenden kulturgeschichtlichen Prämissen und esoterischen Implikationen).¹³ Die

¹² An Witold Hulewicz, 13. 11. 1925, in: *Briefe* (wie Anm. 11) II, S. 602.

¹³ Die Grundlagen des *Sonosphären*-Konzepts bei Sloterdijk sind (obwohl es auch ästhetische und architektonische Konturen aufweist) anthropologisch und psychohistorisch bestimmt. Im zugleich phylo- und ontogenetisch verstandenen dualen Lebensverbund von Mutter und Fötus sieht Sloterdijk das prägende Muster einer innenweltlichen »sonographischen Allianz« etabliert, deren elementare und unvergeßliche Paarbindung sich in mythischen Urszenen wie der konditionierten Vorbeifahrt des Odysseus bei den Sirenen auf verschobene Weise widerspiegelt (Peter Sloterdijk: »Das Sirenen-Stadium. Von der ersten sonographischen Allianz«. In: Ders.: *Sphären*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1998-2004; Bd. I, S. 487-531). Sloterdijks Fazit: »Beim Sich-Einhören in den klingenden Raum, der später den Namen Mutter annehmen wird, entwickelt das menschliche Fötalgehör die entscheidenden Ansätze zur motorisch-musikalischen Subjektivität. [...] Daher ist vom Menschen zu sagen, daß sein Weltaufenthalt wie bei keinem anderen Lebewesen bestimmt ist von der Notwendigkeit, sich in einem psychoakustischen – allgemeiner: in einem semiosphärischen – Kontinuum zu halten und zu entfalten« (*Sphären* I, S. 530).

Sonosphäre ist ein Raumbelhältnis, welches nicht durch die begrenzenden Wände, nicht durch eine bestimmte Form oder das erreichbare Füllvolumen bestimmt ist, sondern sich soweit erstreckt, wie die Schallwellen, die in ihm erzeugt oder aufgenommen und weitergetragen werden. Ein Raum, der reicht, soweit er tönt, oder vielmehr: soweit ›es‹ tönt in ihm. Ein Raum, der zusammengehalten wird durch das Klangereignis selbst. Die Sonosphäre ist insofern ein abstraktes Konzept – obwohl zum Zwecke der optimalen Anreicherung und Ausbreitung des Klangs idealtypisch an durchaus konkrete und primär organische Formen zu denken ist, an die spiralig gewundene Wölbung der Muschel, an das bauchige Halbrund anderer Tierkörper, von alters her Musikinstrumenten zur Schallverstärkung eingesetzt, an das menschliche Ohr – und schließlich an die diversen architektonischen Raum-Schemata, die sich mimetisch an die genannten organischen Formen anlehnen.

Jedes Leere, jeder Zwischenraum
dunkler Stunden wird zum hohlen Krüge,
wird zur Muschel, dran die Fuge
dröhnen wird. [...] ¹⁴

Krug und Muschel sind Hohlräume, die als Gefäße Flüssigkeiten aufzunehmen bereit sind, oder auch Schallwellen. Aus dem Wasser kommend, oder für das Wasser gemacht, taugen diese Gefäße zur Aufnahme und Verstärkung von Klangereignissen, ohne diese doch im eigentlichen Sinne zu transportieren. So wie das strömende Wasser die Tendenz hat, in Hohlräume einzudringen, so fungiert jeder leere Raum notwendig als ein luftgefüllter potentieller Resonator. Das Tönen oder Dröhnen wiederum stellt ein in sich selbst zurücklaufendes, im eigenen Ausbreitungsradius mehrfach interferierendes Schwingungsgeschehen dar. Die Gefäße werden von ihm affiziert und ins Mitschwingen gebracht, ohne von der jeweiligen Schallquelle unbedingt als Ziel gemeint sein zu müssen. An ein solches Modell akustischer Empfindlichkeit denkt Rilke, wenn er sich um 1912 über die dichterische Tätigkeit im Verhältnis zur Außenwelt Rechenschaft zu geben versucht.

Warum muß einer dastehn wie ein Hirt,
so ausgesetzt dem Übermaß von Einfluß,
beteiligt so an diesem Raum voll Vorgang [...]
[...] Ihm dringt, was ändern
gerne gehört, unwirtlich wie Musik
und blind ins Blut und wandelt sich vorüber. ¹⁵

Bei den in Ronda entstandenen Gedichten (wie hier dem zweiten Teil der später so genannten *Spanischen Trilogie*) ist das Verhältnis zwischen dem sensorisch ex-

¹⁴ RMR: *Wer verzichtet, jenen Gram zu kennen*. In: *Werke*. Kommentierte Ausgabe (KA), hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. II: Gedichte 1910 bis 1926, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 (zitiert als: KA II), S. 52 (April 1913).

¹⁵ KA II (wie Anm. 14), S. 43.

ponierten Subjekt (»dastehn wie ein Hirt«, das heißt: allein auf weiter Flur, frei und empfänglich) und dem ihn umgebenden Raum durch den traditionellen Begriff »Einfluß« charakterisiert. Das registrierende Medium hat auf Empfang geschaltet, denn seine Aufgabe ist es, kurz gesagt, »aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn, / das Ding zu machen« (*Die spanische Trilogie*, I, v. 20 f.).

Als »genauer Einfluß« ist für den Dichter auch der Funkenflug fernster Sternkörper, sofern er sich der Erde nähert und hienieden vernehmlich wird, zu klassifizieren. Ein komplementärer Begriff, der im Kontext dieses Einfluß-Modells fast schlagartig, möchte man sagen, an Rekurrenz und Bedeutung gewinnt, ist derjenige des Weltraums bzw. des Weltalls. Aus dem Weltraum »etwas« zu empfangen, das lange durch Welten- und auch Zeitenferne gereist sein mußte, um ins Hier und Jetzt zu gelangen, ist ein astronomisch gefaßtes Bild für das Wunder dichterischer Inspiration.

O die Kurven meiner Sehnsucht durch das Weltall,
 und auf jedem Streifen: meines Wesens
 hingeschleudert. Manches nicht vor tausend
 Jahren auf der wehn Ellipse seines
 Schwunges wiederkommend und vorüber.
 Eilend durch die einst gewesne Zukunft,
 sich erkennend in den Jahreszeiten
 oder luftig, als genauer Einfluß
 beinah sternisch in den überwachen
 Apparaten eine Weile bebend.¹⁶

Worauf Rilke abzielt, wenn es um dichterische Empfänglichkeit geht, das entspricht im technischen Sinne der Funktion einer Antenne. Die kosmischen Daten zu registrieren, ist eine Angelegenheit des »Bebens« in »überwachten Apparaten« geworden, welche gerade darum einen vorzüglicher Bildspender abgeben für das neue, sich während der Wochen in Ronda formierende Dichtungsverständnis des seine Antennen auf den Raum als solchen ausrichtenden Dichters. Der Raum selbst und in seinem elementarsten Sinne: der uranische und der meteorologische Himmel, die aufragenden Bergeshöhen und eingekerbten Flußtäler, all das ist, gemäß den in Toledo und vor allem in Ronda angestellten poetologischen Betrachtungen Rilkes, das vorzügliche Ausgangsmaterial, das in Beziehung zur Subjektivität des lyrischen Ich gesetzt werden und dadurch zu einem dichterischen Gegenstand gestaltet werden kann. Das Sprachspiel um die falsche Nähe des Hörens und Gehörens weist eigens darauf hin, daß dieser Dichter akustischen Typs (der Klangdichter) nichts Bleibendes, keinen Besitz in der Hand hat, sondern seinerseits nur als Transistor und Modulator fungiert, ein Zwischengefaß jener Wellen, die weiter sich »vorüber wandeln«.

In dem so populären wie wundersamen Gedicht über das Werfen und Fangen: »Solang du Selbstgeworfnes fängst«¹⁷ (und hier sind wir dann, mit einem Sprung

¹⁶ KA II (wie Anm. 14), S. 40.

¹⁷ KA II (wie Anm. 14), S. 195 f.

von fast genau zehn Jahren, bereits bei der dichterisch intensivsten Schaffenszeit der Schweizer Jahre) faßt Rilke die medientechnische Problematik des Aussendens und Empfangens von Schwingungen in eine ballistische Metaphorik. Das Gedicht fungiert in der Schaffensphase des Februars 1922 als ein die lyrische Geschmeidigkeit trainierendes »Auftaktgedicht«¹⁸ zur wiederaufgenommenen Arbeit an den *Duineser Elegien* und an dem neuen Zyklus der *Sonette an Orpheus*. Ist die Welt als solche: *ein Wurf*, so kann vom Fangen innerhalb dieses physikalischen Bezugssystems kaum mehr in logisch konsistenter Weise die Rede sein, allenfalls eben vom *Empfangen*. Eine *Metaphysik der Immanenz*, denn der größte aller Räume, den auch die Meteore nicht bis an sein Ende zu queren vermögen, kennt nur ein Innen: die Welt, den Wurf.

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum.¹⁹

Die Topik des Rilkeschen Weltraum-Begriffs, eines erst im Spätwerk auftretenden, dort nun aber vielfach genannten Schlüsselwortes, ist einerseits durch die lebhaften astronomischen Interessen und erstaunlichen Kenntnisse des Dichters motiviert,²⁰ andererseits auch aus gewissen poetologisch-ästhetischen Erfordernissen zu erklären, die sich mit der Hinwendung zum Paradigma akustischer Empfänglichkeit und Resonanzfähigkeit ergeben hatten. Denn das abstrakte Konzept eines durch Schwingungen ausgefüllten Raumes, der allein als tönende oder ins Tönen versetzbare Sphäre bestimmt ist und ansonsten keine weiteren spezifischen Merkmale aufweist, ist in seiner entrückten Unbestimmtheit einer Versinnlichung oder auch Plausibilisierung bedürftig. Da mag es naheliegen, gleich beim entrücktesten aller Räume Anleihen zu nehmen, beim kosmischen Raum des Weltalls. Zu den vom Dichter umgedeuteten oder neu gebildeten Konzepten von Räumlichkeit gehört auch das Schlüsselwort vom »Weltinnenraum«, Rilkes wohl bekanntester Neologismus. Wie nun aber, wenn besagter Weltinnenraum in erster Linie auf eine Montage der dabei angesprochenen Konzepte in ihrer semantischen Verschiedenheit abzielte? Die Kombination der Begriffe von *Welt*, *Innen* und *Raum* stellt eine Anweisung auf das noch erforderliche Zusammenfügen ihrer semantischen Merkmale dar. Es geht demzufolge um einen innenräumlichen, das heißt aus der Innenperspektive wahrgenommenen Bereich von ästhetischer Erfahrung, der als so erfüllt, vollständig und ausgestaltet zu denken ist, daß er verdient, eine Welt genannt zu werden.²¹ So ist »Weltinnenraum« nicht als unscharfe Befindlichkeitsmetapher zu lesen, sondern als recht präzise gefaßte Umschreibung für die Erfahrung eines akustisch durchwirkten Raumes, den ertönende Schwingungsereignisse *von innen her zur Welt* zusammenfügen.

18 Kommentar der Hrsg. in: KA II (wie Anm. 14), S. 610.

19 RMR: *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*, v. 13 f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 113.

20 Vgl. *Der Dichter und sein Astronom. Der Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Erwein von Aretin*. Hrsg. von Otmar von Aretin und Martina King. Frankfurt a. M. und Leipzig 2005.

21 Vgl. die Formulierung bei Engel/Fülleborn von der »Innenweite der Erfahrungswelt« (KA II [wie Anm. 14], S. 613).

III

Eine sinnliche Evidenz erhalten Rilkes konzeptionelle Überlegungen und Entwürfe zur Welt als Raum und zur Innenräumlichkeit als Bedingung menschlicher Erfahrungswelt mit der zunehmenden Aufmerksamkeit für akustische Phänomene. Die Thematisierung von Klangphänomenen und ihrer Ausbreitungssphäre wiederum beginnt mit dem Inwendigwerden des Weltbezuges, wie er sich in einem ersten Schub in der skizzierten Reihe von Gedichten beobachten läßt, die vom Südpatrien-Aufenthalt des Winters 1912/13 bis zum Sommer 1914 und dem Einschnitt des Krieges reicht. Auch der im Winter 1911 und Anfang 1912 auf Schloß Duino begonnene Zyklus von Elegien gehört in diesen zeitlichen, aber mehr noch sachlichen Zusammenhang, dessen fast schon in physikalischer Stringenz mit immer wieder ähnlich lautenden Formulierungen entworfene denkerische Grundlage in dem Modell des durch Schwingungen erfüllten Raumes besteht.

So lesen wir, auf die nämliche Wendung zur innerräumlichen Klangsphäre zielend, in der ersten der *Elegien* vom Schicksal des in jugendlichem Alter getöteten Halbgottes Linos (II, 629), der durch sein Ende und die Klage der ihm Nachtrauernden auf wundersame Weise den von ihm verlassenen Raum in eine tönende, musikerfüllte Sphäre verwandelt habe:

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.²²

Innenwelt und klangerfüllter Raum, räumliche und resonierende Sphäre sind hier in eins gesetzt, und sie fungieren damit als Gegenkonzept zu den distinktiven Gestaltgebungen der bildenden Kunst²³ und ihrer vorbildhaften Stellung. Der Einspruch hiergegen gründet auf der die Sphäre des Menschen insgesamt (und gegen die anderen Welten des Tiers und des Engels) abgrenzenden Beobachtung, »daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt.«²⁴ Das deutend-identifizierende Denken weicht also, von der akustischen Aisthesis her gedacht, einem umfassenderen Verständnis entgrenzter, entstaltender Schwingungsverhältnisse: »Weißt du's *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen.«²⁵ Jede positive semantische Bestimmung wäre vorläufig und beschränkt gegenüber diesem Aufschwung der Leere selbst; denn dieser leere Raum (eine physikalisch haltlose Idealisierung freilich) ist mit seiner Weite unendlich auffordernd, ein neuer und unversiegliger Quell der Inspiration.

22 RMR: *Die erste Elegie*, v. 91-95, in: KA II (wie Anm. 14), S. 203 f.

23 »Aber Lebendige machen alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden« (RMR: *Die erste Elegie*, v. 80f., in: KA II [wie Anm. 14], S. 103).

24 RMR: *Die erste Elegie*, v. 12 f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 201.

25 Ebenda.

Die Leere des Raumes ist denn auch nicht im substantiellen bzw. materiellen Sinne zu nehmen, sondern als ästhetische Signatur einer aus markanten Grenzlinien und perspektivisch anzupfeilenden Eckpunkten sich erzeugenden Spannung. Schloß Duino, wo im Winter 1911/12 die ersten *Elegien* entstehen und eine beträchtliche Zahl von Skizzen, Entwürfen, Teilstücken einiger weiterer, befindet sich an einer exponierten Stelle der adriatischen Küste, und diese auch auf der rückwärtigen Seite, dort vom kargen Karstgebirge, schroff markierte Situation hat Rilke in einem Brief an Fürstin Marie von Thurn und Taxis in erdenklicher Dramatik geschildert. Wie ein »Vorgebirge menschlichen Daseins« sehe das Schloß »mit manchen seiner Fenster [...] in den offenen Meerraum hinaus[...]«, so schwärmt Rilke, »unmittelbar ins All möchte man sagen und in seine generösen, über alle hinausgehenden Schauspiele [...]«. Und etwas nüchterner fährt die Schilderung fort:

Dahinter aber, wenn man aus allen den sichtbaren Toren austritt, hebt sich, nicht weniger unwegsam denn das Meer, der leere Karst, und das so von allem Kleineren ausgeräumte Auge faßt eine besondere Rührung zu dem kleinen Burggarten, der dort, wo das Schloß nicht ganz den Abhang bildet, wie die Brandung sich hinunterversucht.²⁶

Von der durchaus umkämpften, angefochtenen Stellung des Schlosses Duino im Raume ist hier die Rede, die sich Land und Meer, Bergeshöhe und Abgrundtiefe, befestigtes Gemäuer und freiheitsstrebende Natur in vehementem Kräfteressen streitig machen. Die mehrfach betonte Offenheit und Leere des Raumes ist ein Energiepotential, das sowohl die Elementarmacht des Meeres wie jene des Karstgebirges für sich in Anspruch nehmen können. Und wie beiläufig, aber mit folgenreichem Unterton wird angedeutet, daß der Begriff Raum vom »Ausräumen« kommt. Dem Auge muß der Bildgrund erst ausgeräumt werden, damit es den Raum als solchen zu sehen vermag. Für das Ohr hingegen ist Raum überall dort schon bildlos sinnfällig, wo Klänge und Schwingungen walten.

Schloß, Anwesen und Küste von Duino bilden eine erste Ausprägung jenes Raumtyps, in dem Rilke den für seine Zwecke gedeihlichsten Schreibort erkannte. Einen Raum in exponierter und zugleich befestigter Lage, wo auf befristete Zeit ein dichterisch empfängliches Dasein nach Art der »Antennen«-Situation zu führen war: mit erhöhtem Sensorium, Tag und Nacht nahezu jederzeit auf Empfang gestellt, den »Einfluß« der Welt aus ihren kosmischen Dimensionen bündelnd und aufnehmend. Um die unsichtbaren Raumschwingungen in sich aufzunehmen, sie in veränderter, literarisch codierter Gestalt aufzufassen und Dichtung werden zu lassen, dazu bedarf es eines abgelegenen und doch herausragenden Ortes der Stille. Indem Rilke in den ersten Schweizer Jahren bald schon mit dem Unterfangen beginnt, einen neuen idealen Schreibort zu suchen, der ihm ein zweites Duino, die Fortsetzung und Vollendung des *Elegienwerks* ermöglichen würde,²⁷ rückt aufs Neue auch das Verhältnis von aufnehmend-schaffendem Dichter und topographi-

²⁶ KA II (wie Anm. 14), S. 607.

²⁷ »Vor Jahren, im Winter 1912, hatt ich das einmal, Stille, Einsamkeit, wirkliche, vier, fünf Monate lang, es war unerhört. Und gerade jetzt sehn ich mich nur nach dem Einen, die damals begonnenen großen Arbeiten [...] wieder aufzunehmen; dazu brauchts aber die Ununterbrochenheit und Innerlichkeit, die das Gestein hat im Innern der Berge, wenn's

scher Situation als ein für das schöpferische Gelingen mitentscheidender Produktionsfaktor in den Blick.

Die größeren Städte und die geselligen Anlässe, so merkt der von den Lese-Einladungen zwar erfreute, aber rasch auch abgeschreckte Dichter alsbald, sind »doch nicht das, was ich jetzt nöthig hätte«. ²⁸ Und noch vor seiner großen Herbst-Tournee durch das Mittelland entschließt er sich, von Zürich aus nach Soglio zu reisen, in die Abgelegenheit des Bergell. Im Sommer 1920 intensiviert Rilke die Suche nach einem Elegienort, angespornt durch die Begegnung mit so manchem noblen Landsitz in herausgehobener Lage. Ein sonntäglicher Spaziergang während des Berner Aufenthaltes »auf Schloß Holligen zu« entlockt ihm die an Nanny Wunderly-Volkart gerichtete (und vielleicht etwas anmaßende und undankbar formulierte) Bemerkung:

[...] eine solche Allee, ein solches Haus ein Jahr lang, und ich wäre gerettet. Mir war, hätt ich dort hinauf und in ein hohes stilles Arbeitszimmer können, das mich erwartete: ich arbeitete noch diesen Abend! (Ists eine Ausrede? Ich traue mirs zu, daß ich mich täusche, auch dann noch Mängel fände, Hemmungen, Unterbrechungen, Schwierigkeiten ...). ²⁹

Rilke legt es förmlich darauf an, so kann man derlei ostentativ vorgetragene Tagträume vom idealen Schreibort wohl auffassen; er geht etliche Male bis an die Grenze der Indezenz (wenn nicht darüber), um mit seiner urgierenden Vision von einem eigenen Dichter-Gehäuse bei seiner großzügigen Verehrerin oder auch bei weiteren warmherzigen Gönnern und Gönnerinnen Initiativen zu seiner Rettung, zur Konsolidierung seiner zwar nicht prekären, aber doch gefährdeten Existenz zu mobilisieren.

Die einzige Zuflucht angesichts solcher spürbaren Bedrängnisse wäre (und war tatsächlich) die Wiederaufnahme jenes in großem Atem begonnenen Vorkriegswerks, der *Elegien*. Die Sommermonate in Soglio, von Ende Juli bis zum 21. September 1919, hatten Rilke zwar einen wunderbaren Aufenthalt in herausragender Lage beschert. Wo sonst als hier hätte das am Steilhang notierte *Ur-Geräusch*, als Emblem des phonographisch Erhabenen, dem Standortfaktor sinnfälliger Tribut zollen können? Freilich waren die Wochen in der Hotellerie des Palazzo zu Salis eben doch nur ein allzu limitiertes Provisorium gewesen, um in der nötigen Unbeschwertheit an eine längere Arbeit zu gehen. Ähnliches galt für die ersten Aufenthalte am Genfer See, für den Tessiner Winter von 1919 auf 1920 und die Frühjahrsmonate auf dem Burckhardtschen Landgut (Theodora Von der Mühlh, genannt Dory, war die Schwester Carl Jacob Burckhardts) in Schönenberg bei Basel, etwas oberhalb des Hochrheintals. Im Sommer 1920 ermöglichte die Ausstellung eines Reisepasses (mit nun tschechoslowakischer Staatsbürger-

sich zum Kristall zusammennimmt.« (An Dory [Theodora] Von der Mühlh, 24. 12. 1919, in: *Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 40).

²⁸ An Putzi Cassani, 17. 7. 1919, in: *Rilke auf Reisen* (wie Anm. 8), S. 195.

²⁹ RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. 2 Bde., Frankfurt a.M. 1977 (zitiert als: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*), Brief Nr. 113, vom 22. 8. 1920 aus Bern, Bd. 1, S. 311.

schaft)³⁰ Rilke erstmals eine von der Schweiz aus unternommene Auslandsreise, die ihn nach Venedig führte, ehe dann im Spätherbst 1920 ein neues, auf die Vermittlung von Frau Wunderly-Volkart ihm zur Verfügung gestelltes Domizil in Schloß Berg am Irchel den Dichter aufnahm. Soglio, Schloß Berg und dann, endlich, der im Sommer 1921 in Siders gefundene Dichterturm von Muzot; dies sind die drei wohl wichtigsten unter noch mehreren Anläufen Rilkes, um sich herum ein dichterisches Gehäuse zu bilden, und zugleich drei eindruckliche Stationen auf dem Wege zum Spätwerk. Die Orts-Erkundungen gleichen einer Versuchsreihe, die das eigene Befinden einer je veränderten landschaftlich-topographischen Positionierung aussetzt und sich in einer Reihe von experimentell zu nennenden Texten niederschlägt; schier unzähligen Briefen, einer halb schalltechnischen, halb spekulativen Abhandlung und schließlich im Werkzusammenhang der späten Dichtungen.

Es überrascht nicht, daß dem enormen Stellenwert topographischer Inspiration durch den jeweiligen *genius loci* hinsichtlich Duinos, aber auch mit Bezug auf die Schweizer Reiseerfahrungen und Stationen Rilkes schon häufiger nachgegangen worden ist, in den verschiedensten Zusammenhängen und mit Bezug auf etliche Einzelwerke und Werkgruppen. Mit gutem Grund ist die Psychomotorik des Ortswechsels und die bedachtvolle Wahl eines für die dichterische Muße geeigneten Aufenthaltsortes als eine wichtige, phasenübergreifend wirksame Determinante des Rilkeschen Schreibens beschrieben worden. Mit welcher Sorgfalt und mit welchem Aufwand an sozialer Positionierung der Dichter seine jeweiligen Standorte und Reisewege plante, ist bemerkenswert und hebt ihn von vielen anderen Autoren ab – selbst für ein Zeitalter, in dem die Kultur des Reisens und des gediegenen Wohnens einen vergleichsweise hohen Stellenwert einnahm. Rilkes Dichtung stellt ihre Produktivität immer wieder auf diese eine Ressource ab, auf die Erfahrung (und die Erfahrbarkeit) des Raumes; und zwar sowohl des elementaren, mit den Nahesinnen erlebten Leibraumes wie des geographischen Landschaftsraumes und der zivilisatorischen Ordnungen des Hauses, der Siedlung, des sprachlich je unterschiedlich markierten Kulturraums.

Die fragile Ausbalancierung dieser Faktoren war eine Angelegenheit langwieriger Suche und aufwendiger Eingewöhnung, ihre Störanfälligkeit hingegen oft nur eine Frage weniger, nadelstichtartiger Momente. Ein flagrantes Beispiel für beide Phasen eines solchen Einwohnungsvorganges bietet Rilkes Aufenthalt in Schloß Berg im Zürcher Weinland, zwischen Schaffhausen und Winterthur. Von November 1920 bis in den Mai des Folgejahres hält sich Rilke in den ihm von seiner Gastgeberin Lily Ziegler dort zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten auf. Schon in den ersten Tagen öffnet er sich mit Freude und begeisterter Zuversicht der Landschaft, dem Park, dem Gebäude und seinen Zimmern. Der Dichter bekennt, »daß nicht einmal viel Begabung dazu gehört, diese vollkommene und stillende Umgebung zusagend zu finden«; hinzu komme in seinem Falle freilich »in den letzten sechs Jahren die Unsicherheit jeden Bodens«, die ihm ein solches Anwesen zusätzlich wertvoll mache. Und er fährt fort zu loben, wie sich Schloß Berg in besonderer Weise nun auch

³⁰ Zu den Überlegungen bei der Beantragung des tschechoslowakischen Reisepasses vgl. *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 10), S. 71 ff.

schon um gerade ihn bemüht und ihm »mehr als nur das nächste und anfänglichste Anvertrauen seiner Mauern zugewendet« habe, so daß bereits von erwideter Neigung die Rede sein könne.³¹

Wie sehr der Dichter darauf aus ist, die gesamte räumliche Situation und ihre Komponenten in Bestandteile des eigenen sensorischen und seelischen Gefüges zu verwandeln, zeigt seine Musterung der verschiedenen Geräuschquellen des Anwesens. »Vertraut wie die Stille, sind mir die Geräusche, die sie eintheilen, ohne sie einzuschränken; das Ticken der Pendule und draußen der Schlag der Flur-Uhr, deren Stimme eine gewissermaßen geräumige Zeit zu berichten weiß.« Sich einzurichten in den neuen Gemächern, ist für Rilke zuvörderst eine Frage der akustischen Orientierung und Eingewöhnung; das räumliche Sensorium konstituiert sich über die Nähe und Ferne, An- und Abwesenheit bestimmter Geräusche. Dies gilt besonders für die von draußen ans Ohr herandringende Klangkulisse, in der sich »Gartenstille« mit dem Rauschen einer Fontäne paart. Es ist dieses periodisch sich durch verschiedene Klangarten hindurch modulierende Geräusch des springenden Brunnens, das sogleich, in offenbar anregender Weise, Rilkes Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag. Das Ohr des Dichters – und der Fortgang seiner ausführlichen Beschreibung – folgen dem Tun des Wasserspiels getreulich

in allen seinen Veränderungen: wie spannend jedesmal ist der Augenblick, wenn ein Eingriff der Luft den stürzenden Strahl von der einen Teichseite nach der anderen hinüberzieht, durch seinen eigenen Aufstieg durch, so daß er den Bruchteil einer zögernden Minute unhörbar in sich selber fällt; und wie dann, über jeder Veränderung, sein Niederfall anders aufklang, das war von so reicher Abwandlung, daß ich neidisch wurde auf mein Gehör und noch obendrein hinaussah.

Diese Briefpassage, aus einem nach den ersten Tagen an die Gastgeberin gerichteten Dankesgruß, erfüllt mit der kunstvoll und geistreich ausgeführten Ekphrasis des akustischen Fontänenspiels gleich mehrere Aufgaben. Der Gast revanchiert sich für das ihm erwiesene Geschenk des Wohnrechts in noblem Ambiente mit der besonderen Aufmerksamkeit, die er dem Besitztum und seinen luxuriösen Besonderheiten entgegenbringt. Rilke spielt mit dem Wasserspiel, indem er es sprachlich in seiner Lebendigkeit nachzuformen versucht, und dabei die kurze, labile Phase ins Zentrum der Darstellung rückt, in welcher steigender und fallender Strahl sich während eines durch den Einfluß der Umgebungsluft herbeigeführten Richtungswechsels begegnen. Wenn das druckvoll in die Höhe geschossene Wasser in derselben Vertikalachse niederfällt, mit welcher es aufstieg, anstatt einen Bogen auswärts in dem von der Rundform vorgesehenen Radius auszuführen, dann geraten zwei gewissermaßen gegeneinander gerichtete Strömungsvektoren miteinander in Kollision. Das ist, Rilkes Ekphrasis zufolge, ein Moment höchster Stille, wo für den Bruchteil einer Minute die ganze, weiterhin arbeitende Wasseranlage »unhörbar« wird. Wellen, deren Ausbreitungswege gegenläufig zur Deckung gelangen, heben sich in ihren Amplituden auf; wie für hydro-mechanische, so gilt dies auch für akustische Schwingungen, was Rilkes Brunnenbeschreibung aufs schönste belegt.

³¹ An Lily Ziegler, 14. 11. 1921, in: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 10), S. 126f.; die folgenden Zitate ebd., S. 127.

Von einer Ekphrasis ist hierbei in jenem spezifischen gattungsgeschichtlichen Verständnis zu sprechen, wonach der beschriebene Gegenstand den Blicken der Adressaten nicht verfügbar ist und ihnen aus der Abwesenheit heraus mit Worten so lebhaft vor Augen gestellt werden soll, als läge er gegenwärtig vor ihnen. Das Objekt der Beschreibung ist indes auch für den Berichterstatter selbst in gewissem Sinne abwesend, denn es bietet sich ihm nicht visuell, sondern allein in seinem akustischen Ablauf dar. Das gibt Gelegenheit, wie nebenbei auch noch an die Tradition des Paragone zu erinnern und eine Prise Eifersucht zwischen Augen- und Ohrensinn ins Spiel zu bringen. Der Lauschende vermag so präzise aus dem gehörten klanglichen Ablauf die Bewegungskurve des Wasserstrahls zu ermitteln, daß er, als Augenschmied, der er ebenfalls und vielleicht sogar vor allem ist, ganz »neidisch« auf das eigene Gehör wird. Zuletzt aber ist das sprachliche Phonogramm des Wasserspiels auch eine Art Gleichnis für die Dichtkunst selbst, zu deren Wesen es gehört, sich mit ihrer tönenden Selbstbewegung in deren reinsten Augenblicken quasi gegenstandslos zum Verschwinden zu bringen. Den Gegenwartspunkt der zugleich steigenden *und* fallenden Säule kann eine sukzessive, zur linearen Abfolge genötigte Schilderung dabei letztlich gar nicht erhaschen; unerklärlich, und doch grundplausibel, warum in die so lebendige Nachzeichnung des sich periodisch wandelnden Fontänenklangs ab einem gewissen Moment die Verbformen des Imperfekt anstelle derjenigen des Präsens Einzug halten.

Rilke, der Schloß Berg und die in Monaten erlangten Raumerfahrungen dortselbst metonymisch fast vollständig auf dieses Fontänenspiel festlegen wird (und in nahezu gleichlautenden Briefen verschiedensten Freunden davon in obstinater Repetition berichtet),³² ist von der Artifizialität dieser eigentümlich spätfudal anmutenden Geräuschkulisse wohl schon zu Beginn weniger entzückt, als sein leicht outriert wirkender Dankesbrief es beteuert. So läßt sich im Lichte einer symptomalen Ausdeutung der betrachteten Briefpassage ihr schließlich auch noch die prognostische Wahrheit entnehmen, daß das akribische Protokoll der nimmermüden Geräuschkulisse eine weit stärkere Nervenprobe des empfindsamen Autors bekundet, als er in seiner Anfangsbegeisterung und Entschlossenheit, einen glücklichen Schreibort in Besitz zu nehmen, selbst wahrhaben möchte.

³² An Dory Von der Mühl, 17. 11. 1920: »Die Stille ist unbeschreiblich, [...] auch draußen im Garten, wo die Fontäne mit ihren [sic], im Druck der Luft sich leicht abwechselnden Fall die Geräuschgrenze angiebt« (*Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 129). An Fürstin Marie von Thurn und Taxis, 19. 11. 1920: »Schloß Berg am Irchel [...] wird für die nächsten Monate, vielleicht für den Winter, mein Wohnsitz sein. Unter Bedingungen, die etwa denen in Duino gleichen, das war für mich Ausschlag gebend. [...] – donc retraite absolue« (*Briefe* Bd. II [wie Anm. 14], S. 630f.); und an Guido von Salis, 19. 11. 1920: »Ich freue mich, daß sie [die Fontäne, A.H.] den ganzen Winter über ihr Spiel fortsetzen wird –, durch mein offenes Nachtfenster rauscht sie so vernehmlich herein, daß ich die Abwendungen ihres Niederfalls nach rechts oder links unterscheide und den eigentümlich angehaltenen Moment, wenn sie, die Richtung wechselnd, durch sich selber geht.« (*Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 133) Und schließlich an Gräfin Mirbach, 25. 11. 1920: »[...] die Figur der Fontäne [...], mit ihrem immerfort abgewandelten Niederfall ist nun wirklich das Maaß der Geräusche, selten reicht etwas über ihr Rauschen hinaus« (*Briefe* Bd. II [wie Anm. 14], S. 639).

Der stilistische Umschlag des verspielten ins verfluchende Geräuschprotokoll folgt dann *expressis verbis*, als sich eine weitere, technisch aufgerüstete Lärmquelle in der Hörweite des Dichterrefugiums zu schaffen macht. Der geradezu martialisches Angriff auf das Poetenohr ist den Motorsägen eines im Frühjahr anrückenden Trupps von Waldarbeitern geschuldet, über deren Umtriebe der Gast nicht umhinkann, auch die Herrin des Schlosses mit denkbar drastischen Worten zu informieren: »Die Fontäne, hélas, ist, seit zehn Tagen, nicht mehr, wie ich sie sooft empfand, Maaß und Mitte der bergischen Stille: die im Hintergrund des Parks, am hinteren Ausgang rechts (dicht gegenüber) errichtete elektrische *Säge* vergewaltigt den reinen Gehörraum, der sich jetzt mit kleinen Vogelstimmen zu mustern begann, mit ihrem, sagen wirs offen: unausstehlichen Geräusch; so gern man auch wollte: man kann dieses thörichte Singen des Sägeblattes weder für eine Riesenmücke, noch für den Sturmwind halten, – es räumt sich nicht ein in das, was Sie, eben noch in Ihrem Briefe, »weltfremd« nannten, – es fällt durchaus heraus, ach, es ist ein sehr weltkundiger, ein sehr industrieller Gesang, und durch ihn ist Berg auf einmal dans le siècle gerückt, hélas, nimmt theil an der *heutigen* Weltlichkeit«. ³³

Der große Lärmangriff, zu dem sich die im Frühjahr notwendigen, vor dem Nestbau der Vögel abzuschließenden Baumsägearbeiten gegen die Gartenstille formieren, bereitet Rilkes Plänen zur Wiederaufnahme des *Elegien*werks an diesem Ort eine schmerzhaft empfundene Niederlage. Nicht den Hauch eines Gedankens verschwendet der Dichter daran, daß in einem ländlichen Anwesen die schöne Natur gelegentlich und mit möglichst wirkungsvollen Mitteln auch bewirtschaftet werden muß. Als der industrielle Gesang der Motorsäge, alle anderen Geräusche verdrängend, ans Ohr dringt, ist es fürs Erste vorbei mit der Suche nach dem so schwer zu erhaschenden Faden der Fortsetzung. Dieser Lärm, so bringt sein beherzter Protest das Problem auf den Punkt, »räumt sich nicht ein«, er kann nicht Teil des Rilkeschen Raumkonzeptes werden, kann bzw. darf nicht jener den Dichter inspirierenden und zugleich ihn schützend umgebenden Sonosphäre angehören, die Rilke während der Wintermonate zuvor in Zwiesprache mit dem periodischen Zischen und Plätschern des Fontänenstrahls aufzubauen versucht hatte. Was der Gast in seiner Beschwerde freilich nicht offenlegt, ist, daß die geplante Rückkehr in eine *Elegien*-Schreibstimmung längst durch andere Störungen und längere Abwesenheiten vereitelt worden war und daß letztlich auch die permanente Sprühmechanik der Gartenfontäne mit ihren unablässigen Meldungen an Rilkes Ohr nicht wirklich den idealen Hintergrund für ein unvoreingenommenes, lauschendes Dichten abgab. Mechanisch gekünstelt und in einem abzulehnenden Sinne »weltkundig«, dafür mußte ja wohl auch das zunächst pflichtschuldig gelobte, perpetuierliche Wasserspiel gelten. Ein neuer Versuch, andernorts, mußte Besserung bringen.

Über Rilkes Entdeckung der mächtigen Berg- und Strom-Landschaft des Wallis ist vieles Charakteristische gesagt und auch ein gewisses Maß an verklärender

33 An Lily Ziegler, 14.4.1921 (*Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 215). Vgl. auch den Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom 10.4.1921: »Mit diesem industriellen Geräusch, das weitaus alles beherrscht, ist die Zeit, unsere Zeit, über das alte Schloßchen hereingebrochen, ohne daß dafür Eisenbahn und sonstige Neuerungen nöthig waren« (*Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* [wie Anm. 29], S. 403).

Legendenbildung betrieben worden. Rilke selbst konnte »die Schweiz, im Allgemeinen« wie auch das Wallis und »das Ereignis« seiner »großgearteten Landschaft« nicht genug rühmen; »alle diese Gegebenheiten«, so schrieb er im Dezember 1925 an Arthur Fischer-Colbrie, machten in ihrem Zusammenwirken »das aus, was mir, nach dem bösen Unterbrochensein und allem Wirrsal der Kriegsjahre, zu einer Rettung meines Lebens und meiner Arbeit geworden ist.«³⁴ Den nachhaltigen Einbruch im poetischen Schaffen, in welchen »die Geschehnisse der Kriegszeit« den Dichter »gestürzt hatten«, kann nur eine Landschaft heilen, die nicht minder erhaben auftritt wie jene jahrelangen Kriegswirren selbst: »[...] nirgends wie hier, im Wallis, dem mir damals völlig unbekanntem Land, konnte ein solcher Vorrat unvermutbarer Beistände versammelt sein: denn hier geschah, und alles war hilfreich dazu, in der strengen Einsamkeit des Winters 1921/22, der kaum mehr erhoffte Wiederanschluß an die Arbeitsbruchstellen des Jahres Vierzehn.«³⁵ Daß vor allem das Rhonetal des französischen Unterwallis in dem Dichter andere, weit südlicher gelegene und vor dem Krieg bereiste europäische Landstriche zum Wiedererklingen brachte, namentlich die Provence und Südspanien, hat Rilke selbst brieflich immer wieder und mit nicht nachlassender Freude betont. So etwa gegenüber Xaver von Moos am 2. März 1922, also unmittelbar nach dem Abschluß der beiden großen lyrischen Zyklen:

gerade an sie, an die Provence und an Spanien (Länder, die von großem Einfluß gewesen sind auf die Arbeiten, die mich eben beschäftigten), schloß ich mich mit den wunderbaren Gegebenheiten des Wallis irgendwie wieder an. Es sind nicht seine Berge, die mich überzeugen, sondern der merkwürdige Umstand, daß sie (sei es durch ihre Gestaltung oder durch ihre besondere Vertheilung) raumschaffend sind: wie eine Rodin'sche Skulptur eine eigene Geräumigkeit in sich mitbringt und um sich herum ausgiebt: so benehmen sich – für meinen Blick – die Berge und Hügel in diesen Gegenden des Valais; unerschöpflich geht Raum aus und zwischen ihnen hervor, so daß diese Talschaft des Rhône alles andere als eng ist.³⁶

Wodurch ist die so vehemente Raumfunktion der Schweiz und ihrer Landschaften, insbesondere jene des Wallis, zu erklären? Unter anderem wohl dadurch, daß diese Topographien, jenseits all der zuvor unternommenen europäischen Reisen, für Rilke so »unerhört« (wie er mehrfach sagt) neu waren. Trotz der beschworenen Vergleiche und Reminiszenzen, die als Hilfskonstruktionen genau das deutlich machen: Diese Landstriche, vor allem jene der Schweizer Alpen, sind für Rilke noch unbeschriebene Blätter, doch als solche in enormer sinnlicher Präsenz sich bietend, den Schaffensimpuls herausfordernd und bestärkend. Vom Wallis, dem großen, in ostwestlicher Neigung verlaufenden Haupttal der Schweizer Alpen, mit dessen vom Genfer See bis an den Gotthard und an den Simplonpaß führenden (also sich vom Westen her eröffnenden) Verkehrsweg die Systematik der Eisenbahnlinien im Kursbuch der Schweizerischen Bundesbahnen traditioneller Weise eröffnet wird, von diesem ›Tal‹ (Wallis/Valais) also ist mit Recht zu sagen, daß es einen Verbindungs-

34 An Arthur Fischer-Colbrie, 18. 12. 1925, in: *Briefe* (wie Anm. 11), Bd. III, S. 914; das folgende Zitat ebenda.

35 An Arthur Fischer-Colbrie, 18. 12. 1925, in: *Briefe* (wie Anm. 11), Bd. III, S. 915.

36 An Xaver von Moos, 2. 3. 1922, in: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 10), S. 279.

raum zwischen romanischer und alemannischer Kultursphäre herstellt, der nicht nur die sprachgeschichtlichen Hauptkomponenten der Eidgenossenschaft umfaßt, sondern eine Kontaktzone von europäischen Dimensionen bietet. Ihre Dramatik aber bezieht diese Landschaft nicht allein aus dem Zusammentreffen zweier oder gar dreier Sprachräume (nimmt man die angrenzende italienische Seite hinzu), sondern vor allem aus der mächtigen Breite des Rhonetals selbst, das wie eine in gerader Erstreckung verlaufende Rampe vom Genfer See her bei mählicher Steigung bis ans hochalpine Niveau von Grimsel und Furka heranzführt. »Raumschaffend« nennt der Dichter diese Topographie und vergleicht sie einer Rodin'schen Skulptur; Talschaft und Berge, so sein Argument hierfür, »benehmen sich« (Rilkes Worte) so, daß sie nicht – so interpretiere ich diese Briefstelle – wie bloße Objekte eines sie geformt habenden Naturgeschehens dastehen, sondern als souveräne Akteure selbsttätig formend in das Raumeschehen eingreifen. Das Tal und die Berge, sie bringen permanent denjenigen Raum erst hervor, in dem sie agieren. Diese Besonderheit, eine für die Beziehung notwendige Verbindung erst im Vollzug ihrer selbst herzustellen, ist eine Eigenschaft von Kommunikation. Rilke beschreibt den landschaftlichen Raum als einen Effekt des in ihm stattfindenden Kommunizierens, der Selbstverständigung von und zwischen elementaren Naturkräften.

Es ist die Auffassung eines auch in seiner geologischen Dynamik fortwährenden Naturgeschehens, getrieben von unablässigen Erosionen und Umschichtungen, Auffaltungen und Abtragungen, die sich in Rilkes Idee einer raumschaffenden Landschaft durchzeichnet. Es ist das Zusammenspiel von Berghängen und Flußbett, von Felsen und Wasserlauf, auf das seine Vorstellung dieser raumschaffenden Dynamik sich gründet, oder, wie man es in Parametern einer traditionellen Ästhetik ausdrücken könnte, die evident gewordene, schlüssige Verbindung von Form und Inhalt. Nicht die schiere Höhe macht ihm diese Landschaft imposant, und Exkursionen nach oben wie diejenige nach Montana bleiben Rilke unbehaglich;³⁷ »sein« Wallis ist bestimmt durch das am Talboden und auf mittlerer Höhe viel intensiver zu gewärtigende, im Konzert von Wasserlauf und Bergen sich vollziehende Spiel von Begrenzung und Belebung. Die »Wendungen« und »Abwandlungen« dieses Spiels hat Rilke als fortwährende Schöpfungsenergie empfunden (»commesi c'ètaïencore le mouvement de la création«³⁸) und mit dem Wahrwerden musikalischer Kompositionskunst verglichen (»welches Land hat soviel Einzelheiten in so großem Zusammenhang; es ist wie der Schlußsatz einer Beethoven-Symphonie«).³⁹

IV

Im Kern nun der späten Rilkeschen Lebens-Topographie, deren existentielle Dringlichkeit mit der Suche nach dem *Elegien*-Schreibort eine lebenspraktische Zuspit-

37 »Denn die Höhen, wenn ich nach Montana oder den Mayens de Sion urtheile, haben mir wenig zu sagen landschaftlich« (*Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* [wie Anm. 29], Brief vom 4. 8. 1921, S. 531).

38 *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, (wie Anm. 29), Brief vom 15. 7. 1921, S. 510.

39 *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (wie Anm. 29), Brief vom 15. 7. 1921, S. 510.

zung erfahren hatte und mit dem kreativen Schub vom Februar 1922 im Turm von Muzot zu einer anfallsartigen Entladung gebracht werden konnte – in diesem Kern erweist sich Rilkes spätes Schaffen als das Streben zu und die Suche nach dem ganz Klang gewordenen, auf unsichtbare und unerhörte Weise erfüllten Raum. Daß die *Duineser Elegien* ihr Zwiegespräch mit dem Engel in Vorstellungen des wirbelnden Weltraums⁴⁰ kleiden, einen sphärischen »Umkreis [/] des ganzen Wandelns«⁴¹ umzirkeln und von den kühnen Schwüngen bodenlos gewordener Artisten auf »nur aneinander [/] lehrenden Leitern«⁴² belebt imaginieren, verweist vielfach auf die »nirgends [...] als innen«⁴³ zu gewinnende Erfahrung des umfassenden, erfüllten Klangraums hin, die für Rilkes Dichtung tragend geworden ist. Erst im neuerlichen Zugang zu diesem Werkkomplex erschließt sich dem Autor selbst, wie er im Nachgang zu seinem Zyklus kommentiert, die ästhetisch-sonographische Programmatik als ein inhärentes Motiv der Arbeit an den *Elegien*. Ihr Ort im Werk ist die Transcodierung der visuellen in die akustische Spur:

denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns »unsichtbar« wieder aufersteht. [...] Die »Elegien« zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums.⁴⁴

Die *Sonette an Orpheus* wiederum, das, wie Rilke brieflich bekennt, »rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten [...] habe«,⁴⁵ entwerfen mit der Beschwörung ihres mythischen Protagonisten ein Modell nicht so sehr des Sängerdichters als vielmehr der von diesem betretenen Klangwelt. Sie erkunden den Raum des Gehörs als eine konsequent innerliche *und* innerweltliche Sphäre: »O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!«⁴⁶ Wenn Orpheus singt, dann vergegenwärtigt sich das Besungene als perzeptive Realität genau dort, wo die Schallschwingung, die als ins sprachlich-zeichenhafte gefaßte Botschaft von jenem Gegenstande berichtet, als sinnlich-mediales Ereignis auftritt (und noch bevor sie intellektuell wieder demoduliert wird): es geht, wenn hier der Baum gleichsam im Ohr »steckenbleibt«, eindeutig ums Hören, nicht um das Verstehen.

Die Dichtung als musikkaffine, musikanaloge Bewegungskunst auszugestalten, ihre Rhythmik, ihren Klang und ihr Fluidum hervorzubringen, als einen Wirkungsraum eigener Art, in dem die jeweils sprachlich berührten Gegenstände nur unterstützenden Charakter haben, indem ja in der Sprache stets auch *etwas* bewegt, und von *etwas* die Rede sein soll – dies ist angelegentlich das Projekt der orphischen Sonette. Im Extrem genommen, handelt es sich um die Selbstbewegung der Spra-

⁴⁰ Zweite Elegie, v. 29, 35, in: KA II (wie Anm. 14), S. 206; Vierte Elegie, v. 51, in: KA II (wie Anm. 14), S. 212.

⁴¹ Vierte Elegie, v. 61, in: KA II (wie Anm. 14), S. 212.

⁴² Fünfte Elegie, v. 100f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 217.

⁴³ Siebente Elegie, v. 50f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 221.

⁴⁴ An Witold Hulewicz, 13. 11. 1925; KA II (wie Anm. 14), 602.

⁴⁵ An Xaver von Moos, 20. 4. 1923; KA II (wie Anm. 14), S. 710.

⁴⁶ Sonette an Orpheus; I/I, v. 2, in: KA II (wie Anm. 14), S. 241.

che in ihrer Klanglichkeit, so wie der springende Brunnen des Schlosses Berg sich als tönende Selbstbewegung eines zirkulierenden Wasserstrahls präsentierte, der für seltene, besondere Augenblicke geräuschlos fallend in sich selbst zurückzukehren schien.

Das Grenzphänomen eines akustischen Raumes, in dem die Erfülltheit mit omnipräsentem Brausen und Tosen einen solchen Intensitätsgrad erreicht, daß aus ihr ein Orientierung schaffendes Raumgefühl gar nicht mehr ableitbar ist, eine solche Überwältigungserfahrung macht Rilke in der Schweizer Landschaft gerade dort, wo sie sich am engsten, fast schon einem Gehörgang gleichend, zusammenzieht: bei dem von Bad Ragaz aus unternommenen Gang in die Taminaschlucht. Rilkes bemerkenswerte Schilderung dieses Unternehmens und der auditiven Sensationen, die seinem Gehör im Schluchttinneren zuteil wurden, ist denn auch das Extrem-Beispiel eines Weltinnenraum-Klangkörpers, auf welches die vorgetragenen Überlegungen von vornherein zusteuern. Wie poetisch durchdacht Rilke den durchaus dramatisch nachgestalteten Erlebniswert dieses Erkundungsganges an das sein Werk über Jahre hin bestimmende Problem der Schwingungs-Empfänglichkeit und ihrer sonographischen Transkription anschließt, ist bei der epistolarischen Wucht der einschlägigen Briefpassagen erst in zweiter Linie erkennbar, und vielleicht auch dann erst zu würdigen, wenn der bis hierher entwickelte Kontext des inwendig gewordenen klanglichen Raumsinns und der dieses Konzept flankierenden Motive und Gedankenexperimente des Dichters dabei mit in Erwägung gezogen werden.

Nun aber zur Schilderung des Ganges durch die Taminaschlucht und der ekphrastisch mitlaufenden Tonspur dieses Sondierungsaktes in innerster Schweizer Berglandschaft. Mary und Antoinette Windischgrätz, zwei junge Prinzessinnen, die der wiederholt zu sommerlichen Kuraufenthalten nach Ragaz gereiste Rilke dortselbst bei seinem Aufenthalt im Juli 1924 kennenlernte und die einen gemeinsam mit dem Dichter und seiner Begleiterin Nanny Wunderly unternommenen Spaziergang in die Schlucht vorzeitig hatten abbrechen müssen, erfahren über den von Rilke und Frau Wunderly dann etwas später unternommenen Erkundungsgang in Rilkes nachgelieferter und erschöpfender Erzählung (das Schreiben erstreckt sich über mehr als ein Dutzend Seiten) unter anderem das Folgende:

Also, die Schluchtstraße, indem sie immer in Krümmungen, am Bett der Tamina entlang weiterführt, bleibt immer die gleiche [...]: manchmal kehren die Felsen, rechts oder links, etwas mehr Härte heraus, manchmal ist das Grün überwiegend und dann scheint alles heiterer, weicher und offener für einen Augenblick. Irgendwo, wo die Felsen besonders weit überhingen, dringt die Straße durch ein gesprengtes Tor, aber auch da verliert sie nichts an Bequemlichkeit, und folgt überall (als ein jüngstes, um einige Jahrtausende nachgeborenes stilles Geschwister) der lauten Tamina, deren alle Bewegungen sie wiederholt, überzeugt, daß es die richtigen seien.⁴⁷

Flußlauf und Straßenführung, so jedenfalls suggeriert es Rilkes Darstellung, sind einander formgleich, die Schluchtstraße dem Wasser Krümmung für Krümmung

47 An Mary und Antoinette Windischgrätz, 15.7.1924; zit. nach: *Rilke auf Reisen* (wie Anm. 8), S. 261-266.

paßgenau nachgebildet, da die Enge der Schlucht gar keine andere Möglichkeit der Passage zuließe, als auf dem schon gekerbten Durchlaß der Tamina hineinzugelangen. Der einzig richtige Weg ist hier offenkundig derjenige, der sich in die bestehende, scharf markierte Hohlform einpaßt, sich ihrer charakteristisch gezackten Linienführung allographisch anschmiegt. Und doch ist wohl zwischen dem Hinein des Erkundungsganges der Reisenden und dem Heraus des strömenden Gebirgswassers ein Unterschied und ein Gegeneinander der Richtungen auszumachen, von dem Rilkes Beschreibung offenbar *nicht* handelt, da sie selbst diesen Gegensinn herstellt (indem sie sich ganz auf diese Wegrichtung der Fußgänger konzentriert und den Rückweg außer Acht läßt). Aufwärts und einwärts, zum Inneren der Schlucht, dringen die Spazierenden also voran. Dann gilt es, Hotel Pfäfers und seine alten Badeanlagen zu durchqueren, um noch tiefer ins Innere der Schlucht vorzudringen. Die Einrichtungen dort befindet der Gast als »von äußerster Einfachheit«, in den Gewölben und Gängen sind Trinkbrunnen heißen Quellwassers eingelassen, das ganze Gebäude ist durchgängig »vom Dröhnen des Flusses« erfüllt.

Und nun geht man vielleicht zehn Minuten lang (aber es scheint viel mehr), auf einem an die linke Wandung angeschlossenen Brettersteg, viele Meter über dem drängenden und stürzenden Fluß und wieviel hundert Meter unter den Lichtspalten, durch die ein entfernter grüngoldner Tag hereinspiegelt, dessen Glanz, kaum eingedrungen, nur dazu beiträgt, das Unheimliche der Wendungen und Wölbungen in der enormen Höhle phantastisch zu beleben. Was hat, in Jahrtausenden, dieses zwischen die Felsen gerathene Tamina-Gewässer für ein Temperament entfaltet, ehe es, jetzt, im tiefer und tiefer gegrabenen Bett, verhältnismäßig zahm, seine immer noch geräuschvolle Wanderung fortsetzen konnte.

Der formenkundige Betrachter stellt hier ganz zurecht ein gewisses Mißverhältnis fest zwischen der markant eingegrabenen, hunderte Meter senkrecht in die Tiefe abfallenden Talfurche und dem eher bescheidenen Volumen des hindurchströmenden Wasserlaufs. Es ist nicht die Wasserkraft der heutigen Tamina, die eine solche Kerbe ausgewaschen haben konnte; vor 50 Millionen Jahren waren die Alpen noch in anderer Reliefbildung aufgestellt, viele der heutigen Erosionsbildungen nicht einmal im Ansatz vollzogen. Das gletschergespeiste Entwässerungssystem aber verlief bereits in ähnlicher Richtungslagerung, und auf einer Hauptlinie westlich des heutigen Calanda-Massivs befand sich, auf höherem Grund als das Flußbett der Tamina, viele Jahrmillionen zurück das gewaltige Stromtal des Ur-Rheins, wenn man ihn denn retrospektiv so nennen möchte. Das Niveau dieser früheren Wasserführung des Rheins ist in den Terrassenstufen der Bergzüge des Oberhalbsteins und des Schamserberges noch rudimentär markiert. Von dieser geologischen Vorgeschichte »ahnt« und schreibt der erkundende Dichter mehr als ihm bewußt wird. Seiner Schilderung inhärent ist die unausgesprochene Zeugenschaft einer umgestaltenden Kraft aus tiefster Vergangenheit, deren Wirken um ein Vielfaches größer gewesen sein mußte, als sich dem aktuell erkennbaren Strömungsgeschehen ablesen läßt. Rilke läßt sich vom Augenschein in der Kraft seines Ahnens nicht beirren, er setzt, auch hier, auf die untrüglichere Wahrheit des Ohrensinnns.

»Aber wie die Leistung seiner Kraft und seiner eingeengten Erregung noch überall in den Wandungen erkennbar ist; so laß ich mirs auch nicht nehmen, daß wir in

dieser Umgebung, in diesem fast ganz verschlossenen Felskessel *mehr* gehört haben, als nur den *heutigen* Lärm des Flusses und seinen physischen Widerhall.« Zur bis hierhin dominanten, unmittelbar sinnlichen Erlebnisqualität der Schluchtexkursion tritt nun eine Reflexionsstufe hinzu, in der sich der Erkunder über die geologische Vorgeschichte der durchwanderten Formationen Rechenschaft zu geben versucht, sich gewissermaßen um eine entstehungsgeschichtliche Lektüre der gewaltigen Felsstürze, der tief eingekerbten Talfurche und des in enger, konzentrierter Mensur hindurchströmenden Wassers bemüht. Wie die Schlucht in ihren gewaltigen Raumdimensionen, so ist auch der diesen Hohlraum in eindringlicher Stärke ausfüllende Lärm des Wasserrauschens »mehr«, das heißt: viel größer, als ihn der schmale Lauf der kleinen Tamina eigenständig hervorzubringen in der Lage scheint. Tiefe der Schlucht und Volumen ihres rauschenden Klages schaffen demnach, jenseits des primären Staunens über die schiere Größe der steil aufragenden Wände und fallenden Abgründe, einen Anlaß der Verwunderung, der Sorge und des spekulierenden Nachdenkens; Impulse, die in den folgenden Passagen des erzählenden Briefes die Oberhand gewinnen. »Wie sollte nicht auch früheres Dröhnen da noch mit- und nachwirken?«, so fragt sich Rilke; und weiter vermutet er:

die ganze unabsehbliche Vergangenheit dieses jahrtausend alten Gedröhns überliefert sich sicher dem seltsam überfüllten Gehör, und was sichtbar ist, die in ungeheuren Muldungen akustisch ausgeschliffenen Wände, kommt diesem Eindruck des Gehörs so eigentümlich zustatten, daß nicht viel Einbildungskraft dazu gehört, sich vorzustellen, die maasslose Gewalt der Geräusche habe, ihrerseits, neben dem thatsächlichen Andrang der Gewässer an der *Formung* des gigantischen Innenraums mitgewirkt; so daß hier ein Ueberschuß von ständig thätiger Tonkraft Spuren ihrer Leistung in das benachbarte Gebiet des Sichtbaren hinübergeworfen hätte.

Nicht viel, aber doch einiges an informierter und koordinierter Einbildungskraft braucht es schon, um – genau wie im Gedankenexperiment des *Ur-Geräuschs* ein halbes Jahrzehnt zuvor skizziert – eine gekerbte, eingegrabene Linie so abzutasten, daß ihre einstige Genese durch den Lektürevorgang wieder neu durchlaufen und – sonographischer Testfall dieses Gelingens: – als Tonspur zum Erklängen gebracht werden kann (virtuell wenigstens, oder sagen wir: audio-imaginär). Wie der Bürsten-Tonabnehmer der eingegrabenen Tonschrift auf der Wachstafel gefolgt war, und im hypothetischen Fortsetzungsversuch auch der als isomorph unterstellten Zackenlinie der menschlichen Kronen-Naht, so wird in Rilkes Tamina-Erkundungstext nun, aufs Makromodell eines inwendig begehbaren Gehör-Schluchtganges ausgeweitet, die Lektüre einer hydrographisch zu entschlüsselnden Naturbahn betrieben, einer Bahnung, die, um nochmals das Diktum Friedrich Kittlers aufzunehmen, nicht etwa niemand encodiert hat, aber auch nicht Gott oder der Autor, sondern die Zeit selbst. Die nagende Zeit, inkorporiert in der Erosionskraft des andrängenden und sich eingrabenden Wassers und seiner Fließenergie. Die Schlucht ist ein Werk des Wassers, der Summe vieler Jahrhunderttausende des Wirkens ein und derselben Wasserkraft auf ein und denselben Talraum. Insofern ist im gegenwärtigen Ausloten des Erosionsraums dessen Vergangenheitsdimension mit angepeilt, die unvorstellbar langen Zeiträume des Strömens, die der Schlucht erst das Tiefenprofil eingegraben haben.

Auf die sonographische Phantasie des Ur-Geräuschs läßt Rilke, möglicherweise in kalkulierter Anknüpfung, in der Beschreibung der Taminaschlucht eine weitere, nicht weniger abenteuerliche Spekulation folgen, indem er nämlich unterstellt, es habe nicht das Wasser allein, sondern ebenso dessen akustische Vehemenz die Aushöhlung der Felsen vollbracht. Wenn eingefurchte Hohlräume zum Erklängen gebracht werden können (wie vom Phonographen bewiesen), dann, so der Umkehrschluß, müsse das kraftvoll und auf einen engen Raum konzentrierte Anbränden geballten Klanges seinerseits wohl auch in der Lage sein, solche Hohlräume mit zu erzeugen. Man habe es, so die Schlußfolgerung, beim Betreten der Taminaschlucht demnach mit nichts anderem als mit einer prähistorischen Variante des Phonographenversuchs zu tun. Vergleichbares sei ihm, fügt Rilke hinzu, im Inneren großer gotischer Kathedralen schon durch den Kopf gegangen; angesichts der gewaltigen Baukörper und von ihnen akustisch erfüllten Raumvolumina habe er sich »hinreißen lassen zu glauben, dass, durch Jahrhunderte, die immer wieder aufgeregten Orgelwellen nicht ohne Einfluss geblieben seien auf die Biegung der Gewölbe, das Ineinanderwachsen der Ornamente, oder die gebrauchtere Glätte der Pfeilerkaneelen und der Säulen«. Der Dichter ist in seiner faszinierenden sonographischen Spekulation unterwegs zu einem umfassenden, dreidimensionalen Konzept von Tonschrift, von tönender Raumordnung und raumgreifender Klanggewalt. Er entnimmt dem Erlebnis Taminaschlucht die auch poetologisch relevanten Erkenntnisse: »Wie sehr die Welt in Wechselwirkung ineinanderspielt, dies einerseits, auf der anderen Seite die Entdeckung, dass die, unseren verschiedenen Sinnen zugekehrten Erregungs-Elemente einander irgendwo, in einer noch nicht entdeckten Peripherie berühren«. Mehr als ertasten oder errahnen läßt sich diese Peripherie auf dem Wege des mit Worten Sagbaren freilich nicht; wie das Ur-Geräusch auf der Schädeldecke bleibt der Klangdom des Felsenkessels, das in den Boden gegrabene Negativ der großen Kathedralenform, in seiner Zumutung an die haptischen und akustischen Sinnesorgane ein unzugängliches Ereignis – und sicher nicht der einzige unerhörte Rest in Rilkes Dichtung.