

Thomas Martinec (Hg.)

Rilkes Musikalität



unipress

Palaestra

Untersuchungen zur europäischen Literatur

Band 348

Begründet von Erich Schmidt und Alois Brandl

Herausgegeben von

Bernd Auerochs, Heinrich Detering und

Maria Moog-Grünewald

Editorial Board:

Irene Albers, Elisabeth Galvan, Julika Griem, Achim Hölter,

Karin Hoff, Frank Kelleter, Katrin Kohl, Paul Michael Lützeler,

Per Øhrgaard

Thomas Martinec (Hg.)

Rilkes Musikalität

V&R unipress

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.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 0303-4607

ISBN 978-3-8470-1032-6

Inhalt

Einleitung	7
Rüdiger Görner Im Klang der Verwandlung. Rilkes Fragen nach dem Wesen der Musik	15
Jacob-Ivan Eidt »Cave musicam« oder die Problematisierung der Musik im 19. Jahrhundert am Beispiel von Goethe, Nietzsche und Rilke	29
Thomas Martinec »Wirklich, ich behalte keine Melodie«. Musikalische Unfähigkeit als produktiver Impuls in Rilkes Werk	45
Antonia Egel Rilke hört Musik und schreibt. Zur Genese der <i>Neuen Gedichte</i>	65
Robert Vilain »Herr der Heerschaaren«. Rilke und Beethoven	83
Lothar van Laak Rauschen, Klang und Stille. Zur Musikalität von Literatur am Beispiel von Rilkes <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	103
Winfried Eckel Landschaft als Klangraum. Zum Soundscape des Wallis in Rilkes später Lyrik	113
Charlie Louth Zu Rilkes Gong-Gedichten	139

Eva-Tabea Meineke	
»Brückenbogen strahlender Rettung«. Musikalität und Gesang in der surrealistischen Rilke-Rezeption (Alberto Savinio und Louis Aragon) . .	155
Personenregister	173

Landschaft als Klangraum. Zum Soundscape des Wallis in Rilkes später Lyrik

1. Begehbare Kunstwerk und Grenze des Anschauens

Zusammen mit den Weiten Russlands, der Tiefebene um Worpsswede, der französischen Provence oder der zerklüfteten Gegend Toledos gehört das Wallis zu den Landschaften, die Rilke maßgeblich geprägt haben. Auf bemerkenswert unterschiedliche Weise legen seine Briefe und seine Lyrik davon Zeugnis ab. Nachdem der Dichter im Oktober 1920, noch immer auf der Suche nach einem Ort für den Abschluss seines Elegien-Projekts, das Wallis erstmals entdeckt hatte, wurde er nicht müde, in einer Fülle von Briefen immer wieder die gewaltigen Dimensionen des Rhonetals zu rühmen:

Ich sah unter den schönen Thalschaften der Schweiz noch keine, die geräumiger gewesen wäre; das Valais ist eine Ebene, die es weit hat bis zu den Bergen; und diese selbst sind nichts als Hintergrund, keine Schwere hereinwirkend und von einer solchen Duftigkeit der Abhänge, daß sie zuzeiten imaginär [sic!] wirken wie die Bergbilder einer Spiegelung.¹

Unter den vielfältigen Vergleichen, die Rilke in der Folge zur Charakteristik der Gegend bemüht, stechen vor allem zwei hervor, die beide in den Briefen geradezu topische Qualität gewinnen: die Erinnerung zum einen an die Genesis, die Schöpfung der Welt, zum anderen an die kosmischen Distanzen zwischen den Sternen. Beide Vergleiche, die bei Rilke zuvor auch schon in Bezug auf andere Landschaften zum Einsatz gekommen waren,² greifen jeweils auf ihre Weise, in

1 RMR an Hans von der Mühl, 12. Oktober 1920. Zit. n. der Zusammenstellung brieflicher Äußerungen zum Wallis in KA V, S. 500–511, hier S. 500.

2 Vgl. etwa nur die im Tagebuch festgehaltene Beschreibung der Wolgalandschaft aus einem Brief (31. Juli 1900): »Mir ist, als hätte ich der Schöpfung zugesehen« (RMR: Tagebücher aus der Frühzeit. Hg. v. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber. Frankfurt a. M. 1973, S. 196), oder die Briefbemerkung über die Landschaft von Toledo: »so sehr sternisch ist die Art dieses ungemainen Anwesens gemeint, so hinaus, so in den Raum« (RMR an Marie Taxis, Allerseelentag 1912. In: RMR, Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 1, S. 218).

zeitlicher bzw. räumlicher Hinsicht, zum Äußersten. Gemeinsam betonen sie den dynamisch raumbildenden Charakter der Landschaft, der sich vor allem dem Spaziergänger erschließt:

Sein [= des Rhone; bei Rilke, wie im Frz., männlich; W. E.] Thal ist hier so breit und so großartig mit kleinen Anhöhen ausgefüllt im Rahmen der großen Randgebirge, daß dem Blick ein Spiel der reizvollsten Veränderungen, gewissermaßen ein Schachspiel mit Hügeln, fortwährend bereitet ist. Als würden noch Hügel verschoben und vertheilt –, so schöpfungshaft wirkt der Rhythmus der mit dem Standpunkt jedesmal erstaunlich neuen Anordnung des Angeschauten – [...] der unbeschreibliche (fast regenlose) Himmel nimmt von weit oben her an diesen Perspektiven theil und beseelt sie mit einer so geistigen Luft, daß das besondere Zueinanderstehen der Dinge, ganz wie in Spanien, zu gewissen Stunden jene Spannung aufzuweisen scheint, die wir zwischen den Sternen eines Sternbilds wahrzunehmen meinen.³

[...] als ginge aus diesem großartigen Entfalt- und Aufeinanderbezogensein der Einzelheiten Raum hervor [...].⁴

Vergleicht man diese Landschaftsbeschreibungen mit Rilkes später, teils deutsch-, teils französischsprachiger Lyrik, die ihrerseits auf das Wallis Bezug nimmt, fällt auf, was sonst vielleicht keiner Erwähnung für Wert gehalten würde, weil es für Landschaftsbeschreibungen grundsätzlich charakteristisch scheint: dass nämlich die Beschreibungen der Briefe sich vornehmlich auf den visuellen Aspekt der Landschaft konzentrieren und unter den Sinnen primär dem Sehsinn verpflichtet sind, während die Lyrik vor allem auch auf den Hörsinn rekurriert. So wird in den Briefen von den »optischen Spielen« der für den Wandernden sich scheinbar verschiebenden Häuser und Burgen gesprochen,⁵ oder die Berge im Hintergrund erscheinen dem Betrachter wie bloße »Spiegelbilder von Hängen«, vor denen sich die »Stickerei der Weinberge« deutlicher abhebt.⁶ Wenn die unter immer neuen Aspekten sich präsentierende Landschaft hier einmal mit dem »Schlußsatz einer Beethoven-Symphonie« verglichen wird,⁷ ist zu erkennen, dass der eine bestimmte Bewegtheit und Rhythmik indizierende Vergleich auf die Illustration von etwas Optischem, nicht Akustischem zielt – nicht anders als die Rede von den wie »Seidenbänder« um die Hügel geschwungenen Wegen.⁸

Im Vergleich mit einer »Rodin'schen Skulptur«, die »eine eigene Geräumigkeit in sich mitbringt und um sich ausgiebt«, erscheint das Rhonetal insgesamt

3 RMR an Marie Taxis, 15. Juli 1921. Zit. n. KA V, S. 503.

4 RMR an Nora Purtscher-Wydenbruck, 17. August 1921. Zit. n. ebd., S. 504.

5 RMR an Marie Taxis, 15. Juli 1921. Zit. n. ebd., S. 503.

6 RMR an Nanny Wunderly-Volkart, 10. Oktober 1921. Zit. n. ebd., S. 501.

7 RMR an Nanny Wunderly-Volkart, 15. Juli 1921. Zit. n. ebd., S. 502.

8 RMR an Gertrud Ouckama Knoop, 16. November 1921. Zit. n. ebd., S. 506.

als ein ebenso sichtbares wie begehbares Kunstwerk.⁹ Sofern hier neben dem Auge noch ein anderer Sinn Bedeutung erlangt, ist es nicht der Hörsinn, sondern der mit dem Sehsinn eng verknüpfte Bewegungssinn, der es erlaubt, die gemäß dem wandernden Blickpunkt immer neuen Konstellationen der im Raum verteilten Dinge, die dynamisch sich verändernden Distanzen und Spannungen zwischen ihnen, wahrzunehmen. Akustische Qualitäten der Walliser Landschaft werden in den Briefbeschreibungen höchst selten notiert.

Tatsächlich gilt der Umstand, dass Landschaften sich erst im Auge eines Betrachters konstituieren, als ein ästhetiktheoretischer Gemeinplatz: »Landschaft«, so definiert Joachim Ritter in einem berühmten Aufsatz, »ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist.«¹⁰ Und Rainer Piepmeier meint: »Natur als Landschaft schwindet, wenn das ›landschaftliche Auge‹ fehlt, das sie konstituiert.«¹¹ Zu dieser scheinbar selbstverständlichen Bezugnahme auf den Sehsinn passt, dass Landschaft als ästhetischer Gegenstand in der Neuzeit vor allem durch die Malerei entdeckt worden ist.

Auch Rilke ist maßgeblich durch diese Tradition beeinflusst. Von seinem frühen Aufsatz *Von der Landschaft* (1902), der ersten Fassung der Einleitung zum *Worpswede*-Buch, bis hin zu seinen Briefen aus Spanien (1912/13) bleibt er der Auffassung, dass Landschaft, nicht anders als isolierte Dinge, vor allem durch intensives »Schauen« zu »leisten« sei: Aus »Schauen und Arbeit« seien die Bilder der Landschaftsmalerei entsprungen, heißt es in *Von der Landschaft*.¹² »Schauen und Arbeit« ist dann in den Pariser Jahren auch die Formel für Rilkes literarische Produktion: Das Vor-der-Natur-Sitzen und genaue Beobachten des Gegebenen gehören in dieser Zeit zu seinem Programm wie seiner täglichen Praxis.

In Bezug auf einzelne fassliche Dinge bewährte sich dieses Konzept bekanntlich glänzend in den *Neuen Gedichten*, die zwischen 1902 und 1908 im Zeichen einer bewussten Orientierung an der bildenden Kunst entstanden. Auf

9 RMR an Xaver von Moos, 2. März 1922. Zit. n. ebd., S. 508. Schon die *Rodin*-Monografie (1902/07) reflektiert auf das besondere Verhältnis der Rodin'schen Plastiken zum Raum. Vgl. KA IV, S. 443f., S. 463 und passim.

10 Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1962). In: Ders.: *Subjektivität*. Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163, S. 172–190, hier S. 150. Die Orientierung am Bildcharakter der Landschaft zeigt sich Ritter noch in der Werbung der Tourismusindustrie: »Das für Landschaft ästhetisch konstitutive ›Schauen‹ kann etwa in dieser Form wiederkehren: ›Highways bring the finest landscape within easy reach of your camera.« (S. 184).

11 Rainer Piepmeier: *Landschaft* (Teil »III. *Der ästhetisch-philosophische Begriff*«). In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Bd. 5. Darmstadt 1980, Sp. 15–28, hier Sp. 16. Noch Weber erklärt: »Die Landschaft verdankt sich einer Ästhetik des Blicks.« Kurt-H. Weber: *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 2010, S. 170.

12 KA IV, S. 212.

den großen Reisen, die Rilke 1910/11 durch Nordafrika, 1912/13 durch Spanien führten, geriet der Ansatz allerdings erstmals massiv in die Krise. Nicht Dinge, sondern Landschaften waren es, von denen sich der Dichter herausgefordert sah. Aus Ronda beispielsweise schreibt er angesichts einer erhaben wirkenden Gegend: »jetzt sitz ich da und schau und schau, bis mir die Augen weh tun, und zeig mirs und sag mirs vor, als sollt ichs auswendig lernen, und habs doch nicht und bin so recht einer, dems nicht gedeiht.«¹³ Was hier den Blick überfordert, ist eine Landschaft, die, wie später das Wallis, durch gewaltige Dimensionen, innere Spannungen und dramatische Kontraste gekennzeichnet ist.¹⁴ Von daher überrascht es nicht, wenn 1914 das vielzitierte Gedicht *Wendung* erkennt: »des Anschauens, siehe, ist eine Grenze«, und erklärt: »Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk.«¹⁵ Es ist vor dem Hintergrund dieser Einsicht in die »Grenze« des Anschauens bemerkenswert, dass auch die späteren Briefe aus dem Wallis noch einmal so deutlich auf den Sehsinn setzen. Doch schärft die Erinnerung an die Krise des Dinggedichtansatzes zugleich die Aufmerksamkeit dafür, dass diese Briefbeschreibungen über die dem Sehen inhärenten Begrenzungen gleichsam hinausdrängen: Der Gefahr der Reduktion des Raums auf ein Bild, der Landschaft auf ein Ding beugen sie dadurch vor, dass der Blickpunkt des Betrachters als ein sich bewegender erscheint. Weil an die Stelle des Sitzens vor der Natur das Gehen in ihr getreten ist, scheinen sich die Dinge selbst zu bewegen und durch ihre Bewegung Raum allererst zu produzieren.¹⁶ Als tönende begegnen sie dagegen in der Regel nicht.

13 RMR an Lou Andreas-Salomé, 19. Dezember 1912. In: RMR, Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel. Hg. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975, S. 274.

14 Ein zwei Tage zuvor verfasster Brief nennt »die unvergleichliche Erscheinung dieser auf zwei steile Felsmassen, die eine enge tiefe Flußschlucht trennt, hinaufgehäuften Stadt [...] es ist unbeschreiblich, um das Ganze herum ein geräumiges Thal, beschäftigt mit seinen Feldflächen, Steineichen und Ölbäumen, und drüben entsteigt ihm wieder, wie ausgeruht, das reine Gebirge, Berg hinter Berg, und bildet die vornehmste Ferne« (RMR an Marie Taxis, 17. Dezember 1912. In: RMR, Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel, Bd. 1, S. 246).

15 KA II, S. 101 f.

16 Dass die liebhaft durchschrittene Landschaft in der bloß gesehenen sich nicht erschöpft, betont Bernhard Waldenfels: Gänge durch die Landschaft. In: Manfred Smuda (Hg.): Landschaft. Frankfurt a. M. 1986, S. 29–43. Martin Seel: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt a. M. 1991, macht auf die Bedeutung der Sinne für die Landschaftserfahrung aufmerksam: »Solange der See, solange die ganze Landschaft des Sees hinter dem geschlossenen Fenster nur für das Auge da ist, behält auch sie einen Dingstatus bei; sie bleibt als abgegrenzte Ansicht vor der Wahrnehmung liegen. Der Augenblick des Hinzutretens der anderen Sinne – wenn das Fenster geöffnet, wenn der See aufgesucht wird, wenn wir unter dem Baum im Mondlicht stehen – korrigiert dieses Bild. Unter Anleitung oder Führung des Auges beginnen die anderen Sinne *den Raum ihrer Tätigkeit* kontemplativ zu erkunden« (S. 54, Hervorhebungen durch M. S.). »Allein im Sehen können wir so radikal ›zum Gegenstand‹ abstrahieren; das Dingbewußtsein unserer tastenden Hand erkundet immer unsere Beziehung zum Gegenstand mit, das Ohr reagiert ohnehin nicht auf Dinge, sondern auf ungenau lokalisierte

2. Akustischer Gabenraum

Das ist in der späten Landschaftslyrik durchaus anders, und man wird in diesem Umstand das Ergebnis einer bewussten Entscheidung sehen können. Zwar begegnet auch hier eine Reihe von Motiven der primär visuell orientierten Briefe, aber diese werden massiv ergänzt durch Motive aus dem Bereich des Auditiven. Statt das Sehen nur zu begleiten, hat das Hören in nicht wenigen Gedichten sogar eindeutig die *Führung* unter den Sinnen übernommen.¹⁷ Diese Öffnung für die Welt des Akustischen geht einher mit der Öffnung Rilkes für das Französische als Sprache seiner Produktion, wenngleich man sagen muss, dass die Orientierung am Hörbaren auch die deutschsprachige Landschaftslyrik erfasst.

In den *Quatrains Valaisans*,¹⁸ einer kleinen Folge von 36 Landschaftsgedichten, die im Sommer 1924 entstanden und 1926 als eine Art Anhang zu der gleichfalls französischsprachigen Gedichtsammlung *Vergers* publiziert wurden (die neben andersgearteten Stücken ihrerseits auch einige Landschaftsgedichte enthält), erscheint die Landschaft des Wallis auffallend durchsetzt von Geräuschen und Klängen: vor allem von dem Rauschen und Plätschern der Gewässer sowie dem Glockenklang der Carillons. Dabei wird, wie oft schon in der Romantik,¹⁹ das Geräusch immer wieder mit einem Gesang («chant») identifiziert. Überdies wirkt die Landschaft beherrscht von einer fast allgegenwärtigen Stille,

Ereignisse im Raum. Sobald wir die Isolation des optischen Bewußtseins aufgeben, verwandelt sich unsere Wahrnehmung in die Erfahrung von Dingen-im-Raum, von Dingen, die ihre Bewegtheit für die Anschauung aus ihrer und unserer Stellung im Raum erhalten« (S. 55). Kritik an einer Konzeption der Landschaft allein vom Sehsinn her übt auch Michel Collot: *Landschaft*. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hg. v. Jörg Dünne, Andreas Mahler. Berlin 2015, S. 151–159, hier S. 156.

17 Gegen die etwas pauschale Formulierung von Seel (siehe Anm. 16).

18 KAV, S. 78–109. Verweise auf einzelne der durchnummerierten Gedichte im Folgenden unter Verwendung der Sigle QV.

19 Während Tieck in eher theoretischer Absicht die Geräusche der Natur von den Tönen der Musik streng unterscheidet (*Phantasien über die Kunst*, 1799; Zweiter Abschnitt, Kap. »VIII. Die Töne«), wird von den literarischen Texten der Romantik diese Differenz im Zeichen des Wunderbaren immer wieder nivelliert. Paradigmatisch ist die Holunderbaumszene in E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (1814), in der für Anselmus das Rascheln der Blätter, das Zischeln der Schlangen und der »Dreiklang«, die »lieblichen Akkorde« von Kristallglocken ununterscheidbar werden (Erste Vigilie); wiederholt kann der Student später vom »Gesang« der Schlangen sprechen (Zweite, Neunte Vigilie). Im Hinblick insbesondere auf das Rauschen der Wälder und Bäche ist das Überspielen der Differenz auffällig auch in der Lyrik, für die sich das Wunder dort vollzieht, wo, vermittelt durch das Wort, auch Geräusche als eine Musik erscheinen: »die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort« (Eichendorff, *Wünschelrute*, 1835). »Summen, murmeln, flüstern, rieseln« beispielsweise können so als »Lied« begriffen werden (Brentano, *Lureley*, vermutl. 1806). Es ist nicht richtig, wenn Pasewalck die Romantik pauschal auf die Unterscheidung von Ton und Geräusch festlegt, um Rilke davon abzusetzen. Silke Pasewalck: »Die fünffingrige Hand«. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke. Berlin/New York 2002, S. 223f. und S. 255f.

die durch die genannten akustischen Phänomene weniger unterbrochen als überhaupt erst recht wahrnehmbar zu werden scheint. Als gesteigerte Stille wird nicht die reine oder absolute begriffen, sondern jene, die von leisem Rauschen und Klingen durchzogen bleibt. Ein Gedicht apostrophiert das Wallis als ein Land, das ebenso singt wie schweigt, wobei der Gesang der aus der Erde entspringenden Wasser ausdrücklich nur ein Übermaß (»excès«) des Schweigens sein soll:

Pays qui chante en travaillant,
pays heureux qui travaille;
pendant que les eaux continuent leur chant,
la vigne fait maille pour maille.

Pays qui se tait, car le chant des eaux
n'est qu'un excès de silence,
de ce silence entre les mots
qui, en rythmes, avancent.

(Land, das singt, wenn es arbeitet; glückliches Land, das arbeitet; während die Wasser fortfahren mit ihrem Gesang, macht der Weinstock Masche und Masche.

Land, das schweigt, denn der Gesang der Wasser ist nur ein Übermaß an Schweigen, dieses Schweigens zwischen den Wörtern, die, rhythmisch, voranschreiten.)²⁰

Die Differenz zwischen Geräusch und Ton (oder physikalisch gesprochen: zwischen nicht-periodischen und periodischen Schwingungen²¹) wird hier ebenso eingeebnet wie die zwischen Verlautbarung und Schweigen. Wenn der Gesang des Wassers nur eine Übertreibung des Schweigens sein soll, wird das Schweigen selbst als verminderter Gesang und Stimme der Erde begreifbar, und das Wallis kann konsequenterweise als »Pays [...] aux voix d'eau et d'airain« (»Land [...] mit Stimmen von Wasser und Erz«) angesprochen werden.²²

Interessant ist, dass im zitierten Gedicht (QV 28) das Schweigen der Erde gleichgesetzt wird mit der Stille zwischen den rhythmisch voranschreitenden Worten. Das Sprechen des lyrischen Subjekts wird so verschränkt mit dem

20 KAV, S. 100, Übers. S. 101 (QV 28).

21 Vgl. die Unterscheidung zwischen Geräuschen und Klängen bei Hermann Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig 1863: »Das Sausen, Heulen und Zischen des Windes, das Plätschern des Wassers, das Rollen eines Wagens sind Beispiele der ersten Art, die Klänge sämtlicher musikalischer Instrumente Beispiele der zweiten Art des Schalles« (S. 14); »Die Empfindung eines Klanges wird durch schnelle periodische Bewegungen der tönenden Körper hervorgebracht, die eines Geräusches durch nicht periodische Bewegungen« (S. 15f.). Helmholtz räumt ein, dass sich »Geräusche und Klänge in mannichfach wechselnden Verhältnissen [...] vermischen und durch Zwischenstufen ineinander übergehen« können, besteht aber darauf, dass »ihre Extreme [...] weit voneinander getrennt« seien (S. 14).

22 KAV, S. 80, Übers. S. 81 (QV 2).

Schweigen der Landschaft: In den Lücken und Pausen zwischen den Worten soll etwas von der Stille der ländlichen Umgebung vernehmbar werden. Ein anderes Gedicht ergänzt diesen Gedanken durch die Vorstellung, dass sich die Laute der Gewässer als tönende Vokale zwischen die an sich stummen Konsonanten des lyrischen Subjekts (»tes dures consonnes« / »deine harten Konsonanten«) schieben und dem Subjekt so allererst zur Verlautbarung verhelfen:

Pays silencieux dont les prophètes se taisent,
pays qui prépare son vin;
[...]

Pays dont les eaux sont presque les seules nouvelles,
toutes ces eaux qui se donnent,
mettant partout la clarté de leurs voyelles
entre tes dures consonnes!

(Stilles Land, dessen Propheten schweigen, Land, das seinen Wein bereitet; [...])

Land, dessen Wasser fast die einzigen Neuigkeiten sind, alle diese Wasser, die sich geben, überall die Klarheit ihrer Vokale setzend zwischen deine harten Konsonanten!)²³

Nicht nur die Stille zwischen den Worten, auch deren Lautsubstanz scheint so das lyrische Subjekt aus der umgebenden Landschaft zu beziehen. Was es selbst mitbringt, scheint sich auf die den Lautstrom gliedernden Konsonanten zu beschränken. Zu dieser abhängigen Position des Subjekts passt die Tatsache, dass es selbst eher unauffällig markiert wird; es begegnet zurückgenommen ins unpersönlichere »nous« oder »on« (z. B. QV 16) oder in der Selbstanrede der 2. Person (z. B. QV 6). Wie in vielen anderen Naturgedichten des späten Rilke²⁴ erscheint die Landschaft in den *Quatrains Valaisans* als ein umfassender Klangraum, in den das lyrische Subjekt rezeptiv eingelassen ist.

Werden mit dem Plätschern und Rauschen des Wassers Geräusche der gleichsam zeitenthobenen Natur thematisiert, so mit den Carillons, den landestypischen Glockenspielen der Kirchtürme, Klänge der Kultur, mit denen sich die Erfahrung der Zeit assoziiert. Während die Geräusche des Wassers kontinuierlich andauern, ist den Carillon-Klängen eigen, dass sie zu bestimmten

23 Ebd., S. 84, Übers. S. 85 (QV 6). Die Formulierung »tes dures consonnes« / »deine harten Konsonanten« kann statt als Selbstanrede des lyrischen Subjekts gewiss auch als Apostrophe des Landes verstanden werden. Doch legt der Wechsel von der dritten Person des Possessivpronomens in Zeile 2 (»pays qui prépare son vin« / »Land, das seinen Wein bereitet«) in die zweite Person in der Schlusszeile des Gedichts die hier vorgeschlagene Lesart nahe, denn auch die dritte Person (»ses dures consonnes« / »seine harten Konsonanten«) wäre am Ende möglich gewesen.

24 Vgl. nur die Frühlingstrophe von Anfang Mai 1924, Muzot: »[...] / Wie sich die gestern noch stummen / Räume der Erde vertonen; / nun voller Singen und Summen: / Rufen und Antwort will wohnen. // [...]« (KA II, S. 320).

Zeitpunkten intervenieren. Zum einen dient das Geläut der Zeitgliederung: »Ô bonheur de l'été: le carillon tinte / puisque dimanche est en vue« (»O Glück des Sommers: das Glockenspiel klingt, weil Sonntag in Sicht ist«).²⁵ Zum anderen kommt mit ihm eine Vergangenheitsdimension ins Spiel: »Contrée ancienne, aux tours qui insistent / tant que les carillons se souviennent« (»Alte Landschaft, mit den Türmen, die beharren, solange die Glockenspiele sich erinnern«).²⁶ Doch ist dieser Gegensatz von Natur und Kultur, Zeitlosigkeit und Zeit kein absoluter. Der Hinweis auf den Sommer und den Sonntag sowie die Verknüpfung von Erinnerung und Beharrung machen klar, dass hier nicht von einer linearen, sondern einer zyklischen Zeitordnung auszugehen ist, die der Natur nahesteht.²⁷ Vor allem die metaphorische Annäherung des Carillons an die Beeren einer Traube, die in der Sonne reifen (»Beere für Beere ins Ohr«,²⁸ heißt es schon in einem Brief), zeigt, wie sehr seine Klänge als gleichsam natürliche Hervorbringungen der Landschaft begriffen werden:

Le clocher chante:

Mieux qu'une tour profane,
je me chauffe pour mûrir mon carillon.
[...]

Chaque dimanche, ton par ton,
je leur [= aux Valaisannes; W. E.] jette ma manne;
[...]

[...]
samedi soir dans les channes
tombe en gouttes mon carillon
aux Valaisans des Valaisannes.

(Der Glockenturm singt:

Besser als ein weltlicher Turm, wärme ich mich, um mein Glockenspiel reifen zu lassen.
[...]

Jeden Sonntag, Ton für Ton, gieße ich mein Manna über sie [= die Walliserinnen; W. E.] aus; [...]

[...] am Samstagabend in den Schenken zerfällt in Tropfen mein Glockenspiel für die Walliser der Walliserinnen.)²⁹

25 KAV, S. 84, Übers. S. 85 (QV 8).

26 Ebd., S. 82, Übers. S. 83 (QV 4).

27 Ähnlich Manfred Engel im Abschnitt »Deutungsaspekte«, ebd., S. 517.

28 RMR an Gertrud Ouckama Knoop, 16. November 1921. Zit. n. ebd., S. 506.

29 Ebd., S. 88, Übers. S. 89 (QV 12).

Erscheint der Glockenklang hier als Gabe des Himmels, als göttliches Manna für die Waliserinnen und als sehr irdischer guter Tropfen für die Waliser, soll er sich zugleich auch umgekehrt eignen, den Himmlischen selber als Opfergabe dargebracht zu werden: »La Vierge même bénirait la mûre / offrande, égrainant son carillon« (»Die Jungfrau selbst würde die reife Opfergabe segnen und ihr Glockenspiel klingen lassen«).³⁰ Die Grenze zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen soll so in beiden Richtungen überschritten werden können. Natur und Kultur, das Profane und das Heilige, das Zeitlose und die Zeit scheinen im Klang des Carillons zum Ausgleich zu kommen und Eines zu werden.

Es ist klar, dass die Klanglandschaft oder das Soundscape des Wallis bei Rilke nicht einfach das Ergebnis einer nüchternen Beschreibung des Gegebenen, sondern Resultat einer bewussten ästhetischen Gestaltung und Stilisierung ist.³¹ Weder die ausgewählten Geräusche und Klänge noch ihre semantische Aufladung scheinen Zufall. Die Glockenschläge der Carillons zusammen mit dem Plätschern der Gewässer sind die hervorstechenden »soundmarks«³² einer Region, in der die besondere Zeit- und Naturerfahrung der Moderne, die Abkopplung der Geschichte von der Natur und die mit der technischen Beherrschung der Natur einhergehende Entfremdung von dieser, noch nicht Platz gegriffen haben. Statt als Objekt ökonomischer Ausbeutung oder wissenschaftlicher

30 Ebd., S. 86, Übers. S. 87 (QV 10); »égrainer«: entkörnen, Beeren abstreifen, abzählen, herunterspulen, *Rosenkranz* abbeten.

31 Der kanadische Komponist und Klangforscher R. Murray Schafer hat in *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester (Vermont) 1977, in Analogie zum Begriff der Landschaft (»landscape«), zur Kennzeichnung der nicht visuellen, sondern akustischen Umgebung (»sonic environment«) den Begriff »soundscape« (Klanglandschaft) vorgeschlagen. Ausgehend von einem erweiterten Musikbegriff, der es erlaubt, »to conceive of the soundscape as a huge musical composition«, hat er zugleich die Frage nach den Möglichkeiten eines gezielten »acoustic design« gestellt, »by which the aesthetic quality of the acoustic environment or soundscape may be improved« (alle Zitate S. 271). Der Soundscape-Begriff oszilliert so zwischen einer deskriptiven und einer ästhetisch-normativen Verwendungsweise. In beiden Bedeutungen aber geht es Schafer um reale Klanglandschaften, nicht um rein imaginäre, wie sie die Literatur entwerfen mag. Literatur interessiert ihn nur insofern, als sie Auskunft über Klanglandschaften der Vergangenheit zu geben vermag, die tatsächlich existiert haben: »It is a special talent of novelists like Tolstoy, Thomas Hardy and Thomas Mann to have captured the soundscapes of their own places and times, and such descriptions constitute the best guide available in the reconstruction of soundscapes past« (S. 9). Dass in solchen literarischen Beschreibungen allerdings immer schon ein »acoustic design« im Sinne einer ästhetischen Gestaltungsabsicht wirksam ist, weil Literatur ihre eigene Wirklichkeit neben die bestehende setzt, gerät hier tendenziell aus dem Blick.

32 »The term *soundmark* is derived from *landmark* and refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Once a soundmark has been identified, it deserves to be protected, for soundmarks make the acoustic life of the community unique.« Schafer: *The Soundscape*, S. 10. In dieser Definition lässt »soundmark« neben *landmark* auch an *trademark* denken.

Neugier, die beide der Natur etwas abzugewinnen versuchen, was diese auf Antrieb oder von sich aus nicht hergibt, begegnet die Natur in den *Quatrains* ästhetisch als Landschaft. Sie erscheint als ein Gegenüber, das sich dem wahrnehmenden Subjekt mitteilt, und zugleich als ein Raum, der sich bereitwillig öffnet und den Zugang erlaubt. Nicht Mangel wird in ihr empfunden, sondern Fülle, ein Reichtum an Gaben.

Dieser Reichtum aber ist nicht zuletzt akustischer Natur: die an Brot und Wein erinnernden Klänge der Carillons für die Bewohner des Wallis, die Stille und Laute des Landes und seiner Gewässer als Elemente der Sprache («silence entre les mots», »voyelles«) für das lyrische Subjekt. Die Landschaft als Raum der Gaben und des Beschenktwerdens ist wesentlich Klanglandschaft.³³

3. Aufhebung des Lärms

Was in dem akustischen Profil des Wallis, wie Rilke es in den *Quatrains Valaisans* entwirft, zu fehlen scheint, das ist eine bestimmte Geräuschqualität, die vom *Stunden-Buch* über die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bis hin zu den *Sonetten an Orpheus* nicht aufgehört hat, den Dichter zu irritieren, und die er zuletzt mit dem Phänomen der modernen Technik in Verbindung gebracht hat: der Lärm. Zielte das *Buch vom mönchischen Leben* (1899) noch auf seinen Ausschluss, um den Gottesbezug nicht zu gefährden,³⁴ bemühten sich die *Sonette* zuletzt um seine Integration: »Uns wird nur das Lärmen angeboten. / Und das Lamm erbittet [!] seine Schelle / aus dem stilleren Instinkt.«³⁵ In der Rede vom Angebot ist auch hier die Idee der Gabe erkennbar. Das Lärmen erscheint, in einer an Heideggers Vorstellung der Seinsgeschichte als Geschick erinnernden Weise, als das uns Verhängte und deshalb zu Bejahende und zu Übernehmende.

In den *Quatrains Valaisans* scheint der Lärm, dem Genre des Landschaftsgedichts gemäß, erneut ausgeschlossen zu werden. Doch findet er Erwähnung

33 Meine Beobachtungen stützen die These Honolds, wonach die vielsprachige »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«. Alexander Honold: Ur-Geräusch und Felsenkessel. Die Schweiz als Klangkörper. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 32 (2014), S. 68–90, hier S. 72. Auf die akustische Modellierung des Wallis in den *Quatrains* geht Honold nicht ein.

34 »Wer seines Lebens viele Widersinne / versöhnt und dankbar in ein Sinnbild faßt, / der drängt / die Lärmenden aus dem Palast, / wird anders festlich, und du bist der Gast, / den er an sanften Abenden empfängt. // Du bist der Zweite seiner Einsamkeit, / die ruhige Mitte seinen Monologen; / und jeder Kreis, um dich gezogen, / spannt ihm den Zirkel aus der Zeit« (KA I, S. 165, Hervorhebung durch RMR). Der Lärm wird hier assoziiert mit Tag, Geselligkeit und Zeit, die Stille dagegen mit Abend, Einsamkeit und der Zeitlosigkeit. Der Ausschluss von Lärm und Zeit erscheint als Ideal.

35 KA II, S. 265 (SaO II/16), Hervorhebung durch RMR.

zumindest am Rande, in einem Gedicht, das die sich versilbernde Abendstunde feiert als die Rückkehr einer musikalischen Stille (»calme musical«) nach den zerstreuten Geräuschen des Tages (»bruits épars«). Diese Geräusche erinnern an Lärm insofern, als sie als aufzuhebende Störung empfunden werden, von der offenbar auch das Wallis während des Tages nicht ganz verschont ist. Indes entspricht es der ausbalancierten Welt der *Quatrains*, dass diese Aufhebung immer wieder gelingt. Die Störgeräusche werden am Abend gleichsam aufgesogen vom Plätschern der Gewässer, in welchem sie sich ordnen (»se rangent«) und ihr Beunruhigendes verlieren:

Voici encor de l'heure qui s'argente,
mêlé au doux soir, le pur métal
et qui ajoute à la beauté lente
les lents retours d'un calme musical.

[...]

Les bruits épars, quittant le jour, se rangent
et rentrent tous dans la voix des eaux.

(Hier ist wieder etwas von der Stunde, die sich mit Silber überzieht, gemischt in den sanften Abend, das reine Metall, und die der langsamen Schönheit die langsamen Heimkehrungen einer musikalischen Stille hinzufügt.

[...] Die verstreuten Geräusche, die sich vom Tag lösen, ordnen sich und kehren alle zurück in die Stimme der Wasser.)³⁶

Zwischen der abendlichen Stille und dem Sprechen oder Singen des Wassers (»voix des eaux«) besteht hier kein sich ausschließender Gegensatz.³⁷ Wohl dagegen besteht ein solcher Gegensatz zwischen den »bruits épars« des Tages und diesem Sprechen oder Singen, dem Plätschern des Wassers. Das Plätschern stellt zwar seinerseits ein Geräusch dar, gleichwohl aber kein zerstreutes, sondern ein irgendwie strukturiertes. Die Bedingung für die Rückkehr der zerstreuten Geräusche in die musikalische Ruhe des Abends ist ihre Ordnung (»rangent«). Als störender Lärm wirken die Geräusche nur, solange sie vereinzelt und zerstreut sind. Geordnet und im Zusammenhang dagegen erscheinen sie als eine Art Musik.

Rilke variiert hier seine alte Vorstellung von der Musik als »Ordnerin der Geräusche«, die er erstmals 1900 in einem Briefgedicht an Paula Becker formuliert: »Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche, / nimm, was zerstreut ist in der Abendstunde, / verrollte Perlen locke du auf Schnüre [...]«³⁸ Schon hier

36 KA V, S. 98, Übers. S. 99 (QV 24).

37 Vgl. ebd., S. 100, Übers. S. 101 (QV 28): »[...] le chant des eaux / n'est qu'un excès de silence«
(»[...] denn der Gesang der Wasser ist nur ein Übermaß an Schweigen«).

38 SW III, S. 705.

begegnet der Gegensatz von Zerstreuung und Ordnung, schon hier die Vorstellung, dass Musik und Geräusch sich nicht ausschließen. Hier auch schon der Hinweis auf den Abend als die Zeit, in der die Integration der zerstreuten Geräusche zu einem Werk möglich ist. Im Bild der »Perle« wird das Geräusch explizit valorisiert und als konstitutives Element einer Kette begriffen, die als implizites Sinnbild einer Komposition fungiert.

Ihre prominenteste Formulierung hat die Idee der Musik als geordneter Geräusche oder domestizierten Lärms in den *Sonetten an Orpheus* gefunden:

Du aber, Göttlicher, du bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.³⁹

[...] Ordne die Schreier,
singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
tragend als Strömung das Haupt und die Leier.⁴⁰

Gesang und Geschrei, Ton und Geräusch, Ordnung und Ordnungspregendes stehen in den *Sonetten an Orpheus* nicht abstrakt einander gegenüber, sondern die Ordnung hebt das sie Störende dialektisch in sich auf, es tilgend und bewahrend zugleich. Erstaunlich und ein Ausweis seiner musikästhetischen Modernität ist es, wie nahe Rilkes Idee an avantgardistische Musikkonzepte herankommt: von Luigi Russolos *L'arte dei Rumori* über die *musique concrète* eines Pierre Schaeffer bis zu den Arbeiten von Edgar Varèse (»what is music but organized noises?«).⁴¹ Die Welt der Geräusche, die bis Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Kunst weitestgehend ausgeschlossen war, wird in all diesen Konzepten ästhetisch produktiv gemacht.

4. Die »présence absente« des Göttlichen in der Stille

Joachim Ritter hat das ästhetische Verhältnis des Betrachters zur Landschaft streng unterschieden, sowohl von dem Verhältnis zur Natur, wie es, mit Blick auf praktischen Nutzen, etwa der Landwirt oder der Brückenbauer unterhalten, als

39 KA II, S. 253 (SaO I/26).

40 Ebd., S. 271 (SaO II/26).

41 Edgar Varèse: *The Liberation of Sound*. In: *Perspectives of New Music* 5 (1966), S. 11–19, hier S. 18. Vgl. Thomas Martinec: »Ur-Geräusch«. Rilkes Betrachtungen eines Unmusikalischen. In: Sylvia Mieszkowski, Sigrid Nieberle (Hg.): *Unlaute. Noise/Geräusch in Kultur und Medien seit 1900*. Bielefeld 2017, S. 219–238. Martinec bringt Rilkes »Öffnung des traditionellen Musikbegriffs hin zum Geräuschhaften« (S. 236) damit in Zusammenhang, dass das Interesse des Dichters an der Musik primär »einer lautlosen Kraft, die sich in ihr äußert, nicht aber der sinnlichen Äußerung selbst« (S. 219) gilt.

auch von dem Verhältnis des Wissenschaftlers, dem es vielleicht nicht unmittelbar um Ausbeutung und technische Beherrschung gehe, dem aber die Natur unter dem analytischen Zugriff in bloße Einzelheiten zerfalle.⁴² Demgegenüber verweise die ästhetische Betrachtung der Natur zurück auf die aristotelische Tradition der θεωρία τοῦ κόσμου (theōría toû kósmou), der denkenden Betrachtung des Kosmos, bei der sich der Geist unabhängig von Erwägungen des Nutzens »dem alles umgreifenden ›Ganzen‹ und ›Göttlichen‹ zuwendet«.⁴³ Als einen Beleg unter anderen zitiert Ritter den *Werther* (Erstes Buch, Brief vom 10. Mai 1771):

»Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen« und »wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn«, dann »fühle (ich) die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält.«⁴⁴

Ritters These von der Einheit religiöser und ästhetischer Naturerfahrung, die die Defizite eines technisch-wissenschaftlichen Umgangs mit der Natur kompensieren soll, ist in der Forschung nicht unwidersprochen geblieben. Mag sie unter den spinozistischen Voraussetzungen des jungen Goethe Plausibilität besitzen, so ist sie als These zur neuzeitlichen Erfahrung der Landschaft überhaupt wohl kaum zu halten. In einem auch auf zahlreiche literarische Zeugnisse, unter anderen Rilkes, abgestützten Versuch hat Martin Seel gezeigt, dass eine Ästhetik der Natur auch unter dezidiert nachmetaphysischen Voraussetzungen möglich ist, nämlich als »profane Apologie des Naturschönen«.⁴⁵ Die Natur als Raum sinnfreier Kontemplation, als korrespondierender Ort unserer Lebensgestaltung und als Schauplatz einer von der Kunst inspirierten Imagination seien die drei Grundformen eines ohne Metaphysik auskommenden ästhetischen Naturverhältnisses. Seels polemische Schlussfolgerung: »Metaphysische Nostalgie ist keine notwendige Bedingung für landschaftliches Bewußtsein.«⁴⁶ Bei Ritter dagegen werde die Komplexität und Vielgestaltigkeit von Landschaftserfahrung verkannt und der »größere Raum der freien Natur zum uniformen Sakralbau eines verschwundenen Allgemeinen.«⁴⁷

42 Vgl. Ritter: *Landschaft*, S. 150–152.

43 Ebd., S. 144. Vgl. auch Joachim Ritter: *Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles* (1953). In: Ders.: *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*. Frankfurt a. M. 1969, S. 9–33.

44 Ritter: *Landschaft*, S. 147. Ritter arrangiert hier Satzteile Goethes etwas eigenwillig neu.

45 Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 9.

46 Ebd., S. 228.

47 Ebd., S. 229.

Gleichwohl scheint die Behauptung Ritters auf den ersten Blick geeignet, ein Spezifikum der Landschaftserfahrung Rilkes auf den Begriff zu bringen.⁴⁸ Denn auch bei Rilke erscheint die Landschaft immer wieder als Metapher für Ganzheit, und auch bei ihm erhält sie immer wieder eine geradezu sakrale Qualität.⁴⁹ Gerade die *Quatrains Valaisans* sind voll von Vorstellungen eines in der Landschaft verteilten Göttlichen:

Quelle déesse, quel dieu
s'est rendu à l'espace,
pour que nous sentions mieux
la clarté de sa face.

Son être dissous
remplit cette pure
vallée du remous
de sa vaste nature.

[...]
nous entrons dans son corps
et dormons dans son âme.

(Welche Göttin, welcher Gott hat sich in den Raum hineinbegeben, damit wir die Klarheit seines Gesichts besser fühlen.

Sein aufgelöstes Wesen erfüllt dieses reine Tal mit dem Wirbel seiner mächtigen Natur.

[...] wir treten in seinen Körper und schlafen in seiner Seele.)⁵⁰

Mit dem Konzept der Landschaft als Klangraum ist diese Idee des im Raum aufgelösten Göttlichen durch die vermittelnde Vorstellung verknüpft, dass die Präsenz des Göttlichen vor allem in der Stille erfahren werden kann, nicht in der Stille schlechthin, wohl aber in jenem Übermaß der Stille (»excès de silence«), als das hier der Gesang der Gewässer erscheint, oder in jener musikalischen Ruhe (»calme musical«) des Abends, wie sie durch die sich ordnenden Tagesgeräusche ermöglicht wird.⁵¹ Hinter dem nächtlichen Plätschern des Wassers etwa soll die Gegenwart einer Nymphe spürbar werden:

48 Vgl. Jutta Wermke: Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der »gedeuteten Welt«. Ein Interpretationsansatz für Rainer Maria Rilke. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1990, S. 252–307. Im Anschluss an Ritter betont Wermke bei Rilke die kompensatorische Funktion der Landschaft im Hinblick auf moderne Erfahrungen von Entfremdung und Fragmentierung.

49 Vgl. etwa die Spanien-Briefe über Toledo: »eine Stadt Himmels und der Erden«, »für die Augen der Verstorbenen, der Lebenden und der Engel« (RMR an Marie Taxis, 15. November 1912. In: RMR, Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel, Bd. 1, S. 226f.).

50 KAV, S. 104, Übers. S. 105 (QV 32).

51 Diese Semantisierung der Stille kontrastiert aufs schärfste mit derjenigen zu Beginn des *Malte*-Romans. Nach einer Schilderung der aggressiven Großstadtgeräusche heißt es dort:

Quel calme nocturne quel calme
 nous pénètre du ciel.
 [...]

La petite cascade chante
 pour cacher sa nymphe émue...
 On sent la présence absente
 que l'espace a bue.

(Welch nächtliche Ruhe, welche Ruhe durchdringt uns vom Himmel her. [...])

Der kleine Wasserfall singt, um seine bewegte Nymphe zu verbergen... Man spürt die abwesende Präsenz, die der Raum getrunken hat.)⁵²

Die Anwesenheit des Göttlichen im Raum impliziert seine Ungreifbarkeit an einer Stelle und ist darum paradoxerweise zugleich eine Form der Abwesenheit. Das Numinose teilt sich mit im Entzug. Eine ähnliche Struktur entwirft bereits das Eingangsgedicht *Petite cascade*. Die an die Stille gebundene »présence pure« der Nymphe bleibt dort verborgen hinter den Geräuschen des dahineilenden Wassers, ist das Bleibende »derrière tant de fuite« (»hinter so viel Flucht«).⁵³ »Présence pure« und »présence absente« des Göttlichen erweisen sich als identisch.⁵⁴

Der stille Gesang der Natur als eine Manifestationsform des Numinosen: Auch dies ist eine Vorstellung des späten Rilke, die in seinem Werk weit zurückreicht. Am nächsten verwandt ist sicher die Vorstellung der *Sonette an Orpheus*, wonach der Gesang des Gottes dessen physisches Zerrissenwerden durch die Mänaden in der Natur überdauert:

»Aber es giebt etwas hier, was furchtbarer ist: die Stille.« Und nach der sich anschließenden Beschreibung einer kurz vor dem Umsturz stehenden Mauer nach einem Brand: »Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag. So ist hier die Stille« (KA III, S. 456). Auch diese prä-apokalyptische Stille allerdings enthält den Hinweis auf etwas Göttliches, den Moment einer Offenbarung. Zum Phänomen der Stille in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vgl. den Beitrag von Lothar van Laak in diesem Band.

52 KA V, S. 92, Übers. S. 93 (QV 16).

53 KA V, S. 80, Übers. S. 81 (QV 1).

54 Vgl. Bernhard Böschstein: Antike Gottheiten in den französischen Gedichten Rilkes. In: Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne. Redaktion: Vera Hauschild. Frankfurt a. M. 1997, S. 214–235, der den *Quatrains Valaisans* leider nur wenige Zeilen widmet. Böschsteins Urteil über die Götter des französischsprachigen Werks insgesamt, »sie fliehen vor dem, was sie festhalten möchte, sie kommen nur, um zu verschwinden« (S. 215), scheint mir eine problematische Verallgemeinerung, die wenigstens für die *Quatrains* nicht gilt. Die Götter der *Quatrains* kommen nicht und fliehen auch nicht, denn sie sind längst entflohen und aufgegangen in den Raum. Dort aber werden sie paradoxerweise als bleibend erfahren.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.⁵⁵

Aber man kann bis zum *Buch von der Armut und vom Tode* (1903), dem dritten Teil des *Stunden-Buchs* zurückgehen, an dessen Ende vom Leben und Sterben und vom unsterblichen Gesang des heiligen Franziskus die Rede ist. Franziskus überlebt seinen eigenen Tod, sein Aufgehen in die Natur, in Form seines überall verteilten singenden Samens:

Und als er starb, so leicht wie ohne Namen,
da war er ausgeteilt: sein Samen rann
in Bächen, in den Bäumen sang sein Samen
und sah ihn ruhig aus den Blumen an.
Er lag und sang. [...] ⁵⁶

Die Idee der Landschaft als Klangraum ist also schon lange vor den *Quatrains Valains* entwickelt. Eine konkrete Umsetzung erfährt diese Idee allerdings erst in der späten Landschaftslyrik, die davon Abstand nimmt, Landschaft primär im Paradigma des Visuellen zu beschreiben. Das Hörbare verdrängt hier nicht einfach das Sichtbare, aber wird gegenüber diesem nachdrücklich aufgewertet. Die *Quatrains* gehen aus von der Erfassung konkreter Geräusche und Klänge, die sie in einem zweiten Schritt mit Bedeutsamkeit aufladen. Indem sie sie auf eine geheimnisvolle Stille des Hintergrunds beziehen, behaupten sie eine verborgene Nähe des Göttlichen. Sie knüpfen damit an den Topos der sprechenden Natur und die platonistisch-christliche Logos-Tradition an, die seit der Antike die Natur als eine von göttlichem Geist durchwaltete begriff.

5. Musik als »Entwurf / innerer Welten im Frein«

Ist Ritters compensationstheoretischer These also doch zuzustimmen? Ja und Nein. In seinen frühen Überlegungen zur Landschaft und zur Landschaftsmalerei, die Rilke 1902 im Kontext der *Worpswede*-Monografie angestellt hat, bleiben wenig Zweifel, dass er in symbolistischer Tradition und im Horizont seiner eigenen Vorwand-Ästhetik die Natur als nicht mehr denn eine Art Bildspender betrachtet hat, um höchst individuelle Geständnisse zum Ausdruck zu

⁵⁵ KA II, S. 253 (SaO I/26).

⁵⁶ KA I, S. 252.

bringen, die in der konventionellen Alltagssprache ungesagt bleiben müssten. Wie schon Baudelaire beruft er sich gern auf den Ausspruch Delacroix: »La nature est pour nous un dictionnaire, nous y cherchons des mots« (»Die Natur ist für uns ein Wörterbuch, wir suchen in ihr Wörter«).⁵⁷

In demselben Zusammenhang betont Rilke zugleich, scheinbar paradox, die radikale Alterität der Natur, die sich in ihrem An-sich-Sein allen menschlichen Sinnzumutungen entzieht und diesen gegenüber »das Andere, das Fremde, das nichteinmal Feindliche, das Teilnahmslose« bleibt.⁵⁸ Im Aufsatz *Von der Landschaft* wird der Fortschritt der Landschaftsmalerei seit der Renaissance entsprechend darin gesehen, dass in ihr die Landschaft als ein »Fernes und Fremdes« begriffen wird, das »sich ganz in sich vollzieht«,⁵⁹ im Unterschied etwa zur antiken Malerei, die sich für landschaftliche Elemente nur in ihrer gleichsam lebensweltlichen Bedeutung mit Bezug auf den Menschen interessiert habe, und im Unterschied auch zur christlichen Kunst, die in der Landschaft immer nur das äußere Zeichen für den Himmel oder die Hölle erkannt habe. Diese ästhetische Ausstellung von Fremdheit reflektiert dabei nur eine Fremdheit, die der Natur auch außerhalb ihrer künstlerischen Darstellung eigen sein soll. Gerade auf die vermeintliche Paradoxie kommt es Rilke an: »Nur weil sie [= die Natur; W. E.] uns so sehr verschieden, so ganz entgegengesetzt ist, sind wir imstande, uns durch sie auszudrücken.«⁶⁰ Nicht um eine feste Kodierung geht es ihm, sondern um eine Verwendung, durch die der Landschaft aus dem jeweiligen Kontext ein einmaliger und sehr persönlicher Wert wächst.

57 KA IV, S. 349. Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von dem Verfasser. Charles Baudelaire: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*. Bd. II. Paris 1976, zitiert diese Äußerung im Kap. IV (»Le gouvernement de l'imagination«) des *Salon de 1859* und erläutert: »Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâte que l'imagination doit digérer et transformer« (S. 627; »Das ganze sichtbare Universum ist nur eine Vorratskammer von Bildern und Zeichen, denen die Einbildungskraft einen Platz und relativen Wert geben muss«). Im Kap. VII: »Le Paysage« heißt es entsprechend: »Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache« (S. 660; »Wenn eine solche Zusammenstellung von Bäumen, Bergen, Gewässern und Häusern, die wir eine Landschaft nennen, schön ist, dann ist sie dies nicht durch sich selbst, sondern durch mich, von meinen eigenen Gnaden, durch die Idee oder das Gefühl, das ich ihr beilege«). Dass hier die Möglichkeit negiert wird, die Natur könne aus sich heraus schön sein, bedeutet den Bruch mit der Logos-Tradition. Vom Gegenstand idealisierender Nachahmung, die den inneren Sinn der Natur zu erkennen gibt, verfällt die Natur bei Baudelaire zum bloßen Material ästhetischer Transformation. Vgl. die Anmerkungen von Ernst Zinn in: SW VI, S. 1282–1284.

58 KA IV, S. 349.

59 Ebd., S. 211.

60 Ebd., S. 350.

Die Einleitung zum *Worpswede*-Buch führt die Überlegung fort mit dem Gedanken, dass das Bedeutsamerwerden der Landschaft in der Kunst immer nur scheinhafter Natur sein kann:

Es ist nicht der letzte und vielleicht eigentümlichste Wert der Kunst, daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden. In Wirklichkeit leben sie nebeneinander, kaum voneinander wissend, und im Bilde, im Bauwerk, in der Symphonie, mit einem Worte in der Kunst, *scheinen* sie sich, wie in einer höheren prophetischen Wahrheit, zusammenzuschließen.⁶¹

Damit ist im Grunde gesagt, dass die wiederholte Beschwörung eines in der Landschaft verteilten Göttlichen nicht einfach zum Nennwert zu nehmen und als die Bekundung eines naturreligiösen oder neopaganistischen Dichters zu verstehen ist. Auch die in den *Quatrains Valaisans* inszenierte Begegnung zwischen einem lyrischen Subjekt und der Natur gehört in die Sphäre ästhetischen Scheins. Die numinose Qualität der Natur, durch die diese den Status einer Inspirationsinstanz für das Ich der Gedichte erhält, verdankt sich ja, nüchtern betrachtet, allein textuellen Zuschreibungen. Und es sind diese Zuschreibungen, durch die im Sinne des Delacroix-Diktums die Walliser Landschaft zu einem Ausdrucksmedium des lyrischen Subjektes wird. Der Abstand zur überkommenen Naturmetaphysik ist also deutlich. Andererseits aber bleiben unbeschadet dieser Indienstnahme der Natur als Metapher metaphysische Lektüren der *Quatrains* selbstverständlich möglich. Darüber, dass der Schein »genügt«,⁶² war sich Rilke wie Nietzsche im Klaren.

Die *Quatrains* selber reflektieren ihren Zuschreibungscharakter in gelegentlichen Andeutungen. So an den zwei bereits zitierten Stellen, die oben zunächst als Beleg für eine rezeptive Haltung des lyrischen Subjekts gegenüber der Landschaft verstanden wurden, die im gegenwärtigen Kontext allerdings auch eine geradezu gegenläufige Deutung zulassen:

[...] le chant des eaux
n'est qu'un excès de silence,
de ce silence entre les mots
qui, en rythmes, avancent.

([...] der Gesang der Wasser ist nur ein Übermaß an Schweigen, dieses Schweigens zwischen den Wörtern, die, rhythmisch, voranschreiten.)⁶³

Und:

Pays dont les eaux sont presque les seules nouvelles,
toutes ces eaux qui se donnent,

61 Ebd., S. 311, Hervorhebung durch W. E.

62 KA II, S. 246 (SaO I/11).

63 KA V, S. 100, Übers. S. 101 (QV 28).

mettant partout la clarté de leurs voyelles
entre tes dures consonnes!

(Land, dessen Wasser fast die einzigen Neuigkeiten sind, alle diese Wasser, die sich geben, überall die Klarheit ihrer Vokale setzend zwischen deine harten Konsonanten!)⁶⁴

Die Gleichungen, die in diesen beiden Schlusstrophen zwischen landschaftlichen und sprachlichen Phänomenen hergestellt werden, lassen sich nicht nur in dem Sinne lesen, dass das Schweigen bzw. die Verlautbarung der Gedichte dem Schweigen bzw. den Klängen der Landschaft nachfolgt, indem das lyrische Subjekt die akustischen Erscheinungen der Landschaft gleichsam aufnimmt und wiedergibt, sondern auch in dem umgekehrten Sinne, dass das Schweigen bzw. die Verlautbarung der Gedichte den entsprechenden Phänomenen der Landschaft vorausgeht, weil erst durch das lyrische Subjekt die Landschaft als eine singende bzw. schweigende begreifbar wird, oder schärfer: die Attribute des Singen- und Schweigenkönnens beigelegt bekommt.⁶⁵ Vom Aufsatz *Von der Landschaft* und vom *Worpswede*-Buch her ist der letzteren Lesart sicher der Vorzug zu geben. Während man an der zuerst zitierten Stelle (QV 28) den Gedanken der Zuschreibung zumindest implizit angedeutet finden kann, kann man von der zweiten Stelle (QV 6) sagen, dass die hier vorliegende faktische Zuschreibung offengelegt wird dadurch, dass mit der Rede von Vokalen und vielleicht sogar Konsonanten⁶⁶ der Natur der Topos von der sprechenden Natur stark verfremdet, weil auf überraschende Weise wörtlich genommen wird.

Der im Rahmen der *Quatrains* expliziteste Hinweis auf die Überformung der Natur durch die Kunst findet sich in einem der abschließenden Gedichte, das, sei es auch nur in einer Frage, die Göttlichkeit der Natur mit der Tradition der Hirtendichtung zusammenbringt. Es gibt so zu erkennen, dass die durch persönliche Erfahrung motivierten Zuschreibungen nicht zuletzt auch durch Kunst und Literatur der Vergangenheit genährt sein können:

64 Ebd., S. 84, Übers. S. 85 (QV 6).

65 Diese Zweideutigkeit bemerkt auch Charlie Louth: *Pastorale Variationen in Rilkes später Lyrik*. In: Karen Leeder, Robert Vilain (Hg.): *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Göttingen 2010, S. 153–167. Zur Schlusstrophe von QV 28 notiert Louth: »Wie auch der Reim von ›eaux‹ und ›mots‹ andeutet, kann man in den letzten Zeilen nicht sagen, ob die Landschaft wie eine Verszeile oder die Verszeilen wie die Landschaft rhythmisiert sind« (S. 167). Und zur Schlusstrophe von QV 6: »Ein schönes Gleichgewicht herrscht hier zwischen der Beschreibung der Landschaft und der Andeutung, daß sie nur in Gestalt der Worte des Gedichts existiert« (S. 166). In der in den *Quatrains* sich zeigenden »Kontinuität zwischen Welt und Wort« (S. 167) erkennt Louth ein Spezifikum von Rilkes besonderer Variante der Pastoralichtung.

66 Wenn man die Wendung »tes dures consonnes« nicht als Selbstanrede des lyrischen Subjekts, sondern als Apostrophe des Landes versteht. Vgl. oben Anm. 23.

Ce ciel qu'avaient contemplé
 ceux qui le loueront
 pendant l'éternité:
 bergers et vigneronns,

 serait-il par leurs yeux
 devenu permanent,
 ce beau ciel et son vent,
 son vent bleu?

Et son calme après
 si profond et si fort,
 comme un dieu satisfait
 qui s'endort.

(Dieser Himmel, den die betrachtet hatten, die ihn loben werden in Ewigkeit: Hirten und Winzer,

sollte er durch ihre Augen dauerhaft geworden sein, dieser schöne Himmel und sein Wind, sein blauer Wind?

Und seine Ruhe danach, so tief und so stark, wie ein befriedigter Gott, der einschläft.)⁶⁷

Dass die Natur ihre Göttlichkeit nicht nur den Augen (»yeux«) der sie rühmenden Hirten und Winzer verdankt, sondern auch deren Gehör, deutet sich hier darin an, dass neben dem Himmel erneut auch die Ruhe (»calme«) erwähnt wird.

Deutlicher noch ist die Reflexion auf den wirklichkeitsmodellierenden und -schaffenden Charakter der Kunst in anderen Spätgedichten. Sofern die Natur tatsächlich »das Andere, das Fremde, das nichteinmal Feindliche, das Teilnahmslose« ist, wie Rilke sagt, muss sie künstlerisch verwandelt werden, wenn sie für den Menschen bedeutsam werden soll. Interessant ist zu sehen, dass als die Macht, die zu dieser Verwandlung in besonderer Weise imstande ist, weil sie die Natur mit einer göttlichen Qualität auszustatten vermag, im Werk Rilkes vor allem die Musik erscheint. Gemeint ist damit weniger die Einzelkunst als ein allgemeines ästhetisches Prinzip, eine Musik, die als eine transformierende Kraft nicht nur in der Musik als Tonkunst, sondern nach Ausweis des *Florenzer Tagebuchs* (1898) auch »in allen anderen Künsten drin« ist.⁶⁸ Das zwei Jahrzehnte später entstandene Gedicht *An die Musik* (1918) erkennt die so verstandene

⁶⁷ KAV, S. 104/106, Übers. S. 105/107 (QV 33).

⁶⁸ RMR: Tagebücher aus der Frühzeit, S. 49. Dass seit den *Marginalien* zu Nietzsches *Geburt der Tragödie* Rilkes Musikbegriff im Sinne der Unterscheidung ästhetisches Prinzip/Einzelkunst grundsätzlich »zwiefältig« ist, hat Antonia Egel in ihrer groß angelegten Studie »*Musik ist Schöpfung*«. *Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg 2014 (Klassische Moderne, Bd. 23), gezeigt.

Musik entsprechend in Plastik, Malerei und Poesie: als »Atem der Statuen«, »Stille der Bilder« und »Sprache wo Sprachen / enden«. ⁶⁹ Diese eigentlich unhörbare, weil nicht notwendig in Tönen oder Geräuschen sich manifestierende Musik eröffnet für Rilke eigene Räume, im Spätwerk insbesondere Räume des Numinosen. ⁷⁰ Die prägnantesten Formulierungen für dieses Konzept finden sich wiederum in den *Sonetten an Orpheus*: »die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.« ⁷¹ Sofern sie im Medium nicht von Farbe oder Stein, sondern tatsächlich von Tönen oder Geräuschen sich artikuliert, schafft sie »Tempel im Gehör«. ⁷² Auf thematischer Ebene lässt sich, wenn man will, auch der numinose Klangraum des Wallis als ein solcher »Tempel im Gehör« begreifen oder, mit der eigentlich kritisch gemeinten Formulierung Martin Seels, als »Sakralbau eines verschwundenen Allgemeinen«.

Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, dass mit dem Hinweis auf die Konstitutionsleistung der Musik die in Bezug auf das Wallis vorgenommene Setzung eines von einer göttlichen Substanz durchtränkten Landschaftsraums als ästhetische Setzung reflektiert wird und damit der Neopaganismus-Vorwurf in sich zusammenfällt. Das Gedicht *An die Musik* spricht deutlich von der Projektion einer menschlichen Gefühlsqualität nach außen. Die Musik wird hier apostrophiert:

[...] O du der Gefühle
Wandlung in was? –: in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, –
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar. ⁷³

69 KA II, S. 158.

70 In negativer Akzentuierung begegnet die Vorstellung von der raumschaffenden Macht der Musik schon im Frühwerk. Vgl. das 1899 entstandene Gedicht *Musik* (»Was spielst du, Knabe [...]«) aus dem *Buch der Bilder*: »Siehe deine Seele / verfinstert sich in den Stäben der Syrinx. // Was lockst du sie? Der Klang ist wie ein Kerker, / darin sie sich versäumt und sich versehnt« (KA I, S. 264).

71 KA II, S. 262 (SaO II/10).

72 Ebd., S. 241 (SaO I/1).

73 Ebd., S. 158.

Es ist deutlich zu sehen, wie sehr die Vorstellung der Landschaft als Klangraum, um dessen Inszenierung die *Quatrains Valaisans* bemüht sind, konvergiert mit der Vorstellung der Musik als Eröffnung von Raum und Entwurf einer »hörbaren Landschaft«. Beide Konzepte bewegen sich von unterschiedlichen Seiten aufeinander zu, zugleich aber widerstreiten sie einander. Denn was in den *Quatrains* zumeist wie eine objektive Gegebenheit erscheint, wird in *An die Musik* als ästhetische Hervorbringung begriffen und in transzendentalpoetischer Wendung auf die Bedingungen seiner Möglichkeit hin reflektiert. Das gilt insbesondere auch für die numinosen Qualitäten der Landschaft. Wenn in *An die Musik* die Musik als »heiliger Abschied« angesprochen wird,⁷⁴ erscheint die von ihr geschaffene Landschaft, wie die Landschaft der *Quatrains*, mit einem Attribut des Göttlichen versehen. Deutlicher noch werden diese Zusammenhänge im sieben Jahre später verfassten *Gong*-Gedicht (1925), das Grundgedanken von *An die Musik* erneut aufgreift. Der Gongklang heißt dort:

[...] Entwurf
 innerer Welten im Frein...,
 Tempel vor ihrer Geburt,
 Lösung, gesättigt mit schwer
 löslichen Göttern...: Gong!⁷⁵

Die Landschaft als numinoser Klangraum, der in den *Quatrains* das lyrische Subjekt in sich aufnimmt, rückt hier in die Position eines erhabenen Gegenübers und wird zum Gegenstand hochkondensierter Nennungen. Nicht zufällig wird das aus der Landschaftsdichtung bekannte Bild vom »être dissous« der Götter in *Gong* wieder aufgegriffen. Im Unterschied zu den *Quatrains* aber wird der Klangraum mitsamt seinen metaphysischen Bedeutungen nun ganz unmissverständlich als Effekt von Kunst reflektiert. Die Voraussetzungen für die metaphysische Lesart der späten Landschaftslyrik werden so zurückgenommen oder wenigstens erschüttert.

6. Der Klangraum als Metapher

Blickt man zurück auf die sog. »Krise des Anschauens«, die nach Abschluss der *Neuen Gedichte* und des *Malte*-Romans auf Rilkes Reisen Anfang der 1910er Jahre zum Ausbruch kam, lässt sich die werkgeschichtliche Bedeutung ermessen,

74 »Toute musique est un départ / non vers nous, vers l'espace...« / »Alle Musik ist ein Weggehen, nicht zu uns hin, zum Raum hin ...« (KA V, S. 485, Übers. ebd.) heißt es in einer Vorstufe zu dem in die *Vergers* aufgenommenen Gedicht »Le sublime est un départ« / »Das Erhabene ist ein Weggehen« (KA V, S. 46, Übers. S. 47).

75 KA II, S. 396.

die sich mit der Umstellung des poetischen Paradigmas vom Sehen zum Hören oder zumindest mit der Aufwertung des Akustischen im Spätwerk verbindet. Das intensive Anschauen als Grundlage lyrischer Beschreibungen hatte sich bewährt in der Begegnung mit einzelnen ruhenden Dingen. Aber die raumhaften Dimensionen der Landschaften, die Rilke faszinierten, konnten so poetisch nur unzureichend »geleistet« werden. Die schon erwähnte Gefahr lag darin, dass die Landschaft auf ein Ding und der Raum auf ein Bild reduziert würde. Andererseits musste die lyrische Evokation von Raum dadurch, dass ein Einzelgedicht oder eine Folge von Gedichten gemäß der in den Wallis-Briefen beschriebenen Erfahrung einen wandernden Blickpunkt suggerierte, sich als schwierig erweisen, da dies einen stabilen Bezugsrahmen vorausgesetzt hätte.⁷⁶

Die Konzeption der Landschaft als Klangraum antwortet auf diese komplexe Problemlage auf eine genial einfache Weise und eröffnet dadurch dem Dichter neue Möglichkeiten.⁷⁷ Das erklärt auch, warum diese Konzeption, obwohl der Idee nach schon früh entwickelt, erst spät poetisch verwirklicht wird. Nur der Klang, nicht ein Bild, erscheint den *Quatrains Valaisans* als angemessene Übersetzung des von der Bewegung des Blicks durchmessenen Raums:

Lorsqu'un regard s'élançe: quel vol
par ces distances pures;
il faut la voix du rossignol
pour en prendre mesure.

(Wenn ein Blick sich emporschwingt: welch ein Flug durch diese reinen Entfernungen; es braucht die Stimme der Nachtigall, um ihr Maß zu nehmen.)⁷⁸

Damit wird klar, dass das Gedicht *Wendung*, das bereits 1914 von der »Grenze« des Anschauens sprach und das »Werk des Gesichts« für getan erklärte, die Neuorientierung allenfalls einleitete und eher nur als Diagnose der Krise, nicht so sehr als deren Überwindung bedeutsam ist. Denn die »geschautere Welt«, die »in der Liebe gedeihn« sollte und in die es zum Zweck des geforderten »Herzwerks« vorzustößen befahl, blieb als Welt erinnerter »Bilder« noch ganz mit dem

76 Man kann versuchen, die Abfolge der *Quatrains* in diesem Sinne zu lesen, aber ein Eindruck von Raumhaftigkeit, wie ihn die Landschaftsbriefe beschreiben, dürfte sich schwerlich einstellen.

77 Wie die Beiträge von Antonia Egel und Lothar van Laak in diesem Band belegen, waren diese Möglichkeiten in der Pariser Zeit bereits angelegt. Sie blieben aber angesichts der programmatischen Orientierung am Sehen weitgehend verdeckt und ungenutzt. Vgl. auch meinen Aufsatz: Hinter den Kulissen der *Neuen Gedichte*. Zur werkgeschichtlichen Bedeutung von Rilkes Capreser Lyrik. In: *Lectures d'une œuvre: Œuvres poétiques / Gedichte de Rainer Maria Rilke*. Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval. Nantes 2004, S. 109–124, der zeigt, wie sehr die im Rücken der *Neuen Gedichte* sich vorbereitende Poetik des Spätwerks schon in den mittleren Jahren aus einer Auseinandersetzung mit der Landschaft erwächst.

78 KA V, S. 98, Übers. S. 99 (QV 23).

Sehsinn verbunden.⁷⁹ Von hier aus mochte ein Weg zu den noch ausstehenden *Elegien*, nicht aber zu dem mit den *Sonetten* anhebenden Spätwerk im Zeichen des Hörens führen.

Die *Quatrains* bedienen sich vor allem der Möglichkeit, durch die Betonung des Auditiven im Unterschied zum Visuellen Landschaft nicht nur als etwas Gegenüberstehendes, sondern als einen umfassenden Raum zu modellieren, der das Subjekt in sich aufnimmt. Anders als die spanische Landschaft, die Rilke als die sichtbar gewordene »Sprache der Engel«⁸⁰ begriff, die ihm fremd gegenüberstand und die zu sprechen ihm selber versagt blieb, teilt sich das Wallis in seinen Bächen und Carillons bereitwillig mit, so wie Rilke selbst in seinen Gedichten sich mitteilt. Die Produktivität des Dichters spiegelt sich so in der der Landschaft. Während die Briefe aus Spanien immer wieder auf eine akut empfundene Sprachnot verweisen, lässt ihn das Rhonetal zwölf Jahre später ganz unvorhergesehen zum Wort finden. Rilke selbst hat die *Quatrains* als »Überraschung und Besenkung« bezeichnet und in Bezug auf sie vom »in mir Sprachwerden des Lands« gesprochen.⁸¹ An anderer Stelle schreibt er:

Ob ich gleich sonst selten unmittelbar aus den Anlässen der Umgebung heraus tönend geworden war –, hier brachte es nun mein lebhafter und freudiger Anschluß, neben der völligen Abgeschlossenheit meines Lebens, mit sich, daß ich in der Sprache, die mich umgibt, und die nicht zufällig die dieser Weinhügel ist, Verse aufschrieb, die Folge jener »Quatrains Valaisan«, um die herum sich nach und nach andere französische Gedichte, im unabweisbarsten Diktat, anordneten. Ich sah keinen Grund, dieses ursprüngliche, sich mir rein auftragende Klingen abzuwehren.⁸²

Man kann in der Vergöttlichung der Landschaft in den *Quatrains* einen Reflex dieser Erfahrung erkennen. Weit entfernt davon, im Medium der Poesie eine metaphysische Aussage über die Natur treffen zu wollen, verwendet Rilke in dieser Lesart Natur als Metapher, um im Sinne des Delacroix-Diktums dem Gefühl des Aufgehobenwerdens in einen Raum der Gaben und der Erfahrung des Inspiriertwerdens Ausdruck zu verleihen. So wie ihm Jahre zuvor beim Schreiben des *Malte* vor allem Paris die »Vokabeln seiner Not« geliefert hatte,⁸³ so entnahm er nun dem Wallis die Vokabeln der Fülle und des Gelingens. Die Stilisierung der Landschaft zum Klangraum war damit notwendig verknüpft.

Doch es gibt natürlich auch eine andere Lesart. Denn es lässt sich nicht leugnen, dass die Natur in diesen Landschaftsgedichten nicht nur Metapher und

79 KA II, S. 101 f.

80 RMR an Marie Taxis, Allerseelentag 1912. In: RMR, Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel, Bd. 1, S. 218.

81 RMR an Nanny Wunderly-Volkart, 13. September 1924. Zit. n. KA V, S. 511.

82 RMR an Arthur Fischer-Colbrie, 18. Dezember 1925. Zit. n. ebd., S. 512 f.

83 RMR an Witold Hulewicz, 10. November 1925. In: RMR: Briefe in zwei Bänden. Hg. v. Horst Nalewski. Frankfurt a. M., Leipzig 1991, Bd. 2, S. 373.

Bild – in der Sprache des Frühwerks: Vorwand für ein Geständnis – ist, sondern dass die Gedichte daneben oder davor auch ganz wörtlich Bezug nehmen auf eine bestimmte, im Titel der *Quatrains* sogar beim Namen genannte Landschaft, deren unverwechselbare Physiognomie sie visuell und vor allem akustisch zu erfassen versuchen. Die Möglichkeit, auch die Rede von den im Raum gelösten Göttern beim Wort zu nehmen, bleibt deshalb bestehen.

7. Soundscape zwischen Natur und Kunst

Die Schwierigkeit, die Idee der göttlichen Natur in den *Quatrains* ihrer Ambivalenz zu entheben und entweder eindeutig metaphorisch oder eindeutig wörtlich zu verstehen, führt zurück auf Rilkes zweideutiges Verhältnis zur Logos-Tradition. Einerseits betont er in Übereinstimmung mit der modernen Kunstverherrlichung seit Baudelaire die Fremdheit der Natur und den weltstiftenden Charakter der Kunst, die Tatsache, dass Kunst das Gegebene nicht nachahmt, sondern verwandelt und ihre eigenen Ordnungen entwirft. Andererseits finden sich immer wieder auch Hinweise, wonach diese Ordnungsleistungen der Kunst nur aufnehmen und temporär zu klarerem Ausdruck bringen, was gemäß der überlieferten Idee der Mimesis die »dumpf ordnende Natur«⁸⁴ immer schon begonnen hat.⁸⁵

Aber man muss aus den uneindeutigen Äußerungen Rilkes nicht unbedingt einen inneren Widerspruch seiner Dichtung konstruieren. Weist ihn sein Einspruch gegen den metaphysischen Naturbegriff als einen Dichter der Moderne aus, so ist die Vorstellung der singenden und von Göttern bewohnten Natur, der Landschaft als numinoser Klangraum, doch nicht nur ein gleichsam im Zitat mitgeführter Restbestand der Tradition. Man kann in dieser Vorstellung vielmehr einen Vorbehalt gegenüber einer gewissen Spielart der Moderne selbst erkennen, die im Anschluss an Mallarmé und Nietzsche an die Stelle der Metaphysik der Natur einfach eine Metaphysik der Kunst setzt. Denn so wenig wie die Natur kann nach Rilke die Kunst allein von sich aus für die Ordnung der Welt im Ganzen aufkommen, diese Ordnung in sich repräsentieren oder gar produzieren.⁸⁶

Unter den Vorzeichen der Moderne, die sich vom Mimesis-Gedanken verabschiedet, bleiben alle Ordnungsentwürfe der Kunst kontingent und partikular, selbst wenn diese, wie bei Rilke so oft, explizit auf eine Vorstellung ›des Ganzen‹

84 KA II, S. 271 (SaO II/28).

85 Vgl. Verf.: Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry. In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.): Rilke und die Weltliteratur. Düsseldorf 1999, S. 236–259.

86 In Anlehnung an Seel: Eine Ästhetik der Natur, S. 16f.

zielen. Zudem bleibt für Rilke auch die moderne autonome Kunst auf Natur angewiesen, und zwar nicht nur auf Natur als Material, das sie dann erst ordnen würde, sondern auf die Ordnungsansätze der Natur selbst. Das muss keinen Rückfall in die Metaphysik der Natur bedeuten. Denkt man die Natur nicht als Reflex einer göttlichen Ideenwelt, bedarf es lediglich eines vorgängigen Begriffs von Kunst, um die Ordnungsmomente der Natur als Anfang von Kunst wahrnehmen zu können.⁸⁷ Aber der Kunstbegriff seinerseits mag von zufälligen Erfahrungen mit der Natur inspiriert worden sein.

Von ihren metaphysischen Totalitätsansprüchen entlastet, können Natur und Kunst, zumal in der Landschaftskunst, in ein zwangloses Verhältnis wechselseitigen Austauschs treten. Die Alternative einer Projektion der Kunst oder einer natürlichen Gegebenheit im Sinne eines strengen Entweder/Oder erweist sich so als obsolet. Arbeitet die Musik als »Ordnerin der Geräusche«, kommt ihr die Natur insofern entgegen, als ihre Geräusche scheinbar sich selbst ordnen können (»Les bruits épars [...] se rangent«). In der Idee des Soundscapes als »a huge musical composition«⁸⁸ verschränken sich Wirklichkeit und Imagination, ohne dass eine Seite für sich einen Primat beanspruchen könnte. Die Vorstellung der Walliser Landschaft als numinoser Klangraum verdankt sich Natur und Kunst gleichermaßen.

87 Als »commencement d'art« (»Anfang von Kunst«) bezeichnet der Erzähler in Prousts *Recherche* die Natur rückblickend, nachdem er das Prinzip metaphorisch-metonymischer Verknüpfung von Sinneseindrücken als Grundgesetz seines zu schreibenden Romans entdeckt hat. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Ives Tadié. Bd. IV. Paris 1989, S. 468.

88 Schafer: *The Soundscape*, S. 271.