

RILKES INNERE FORM
EIN VERSUCH EINER EXISTENTIELLEN STILFORSCHUNG

RILKES INNERE FORM
EIN VERSUCH EINER EXISTENTIELLEN STILFORSCHUNG

von

MARK SCHWEIZER
...

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School
of the University of Maryland in partial
fulfillment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy.

1941

UMI Number: DP71094

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI DP71094

Published by ProQuest LLC (2015). Copyright in the Dissertation held by the Author.

Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code



ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

INHALT

	Seite
I. VORWORT.....	1
II. GRUNDBEGRIFFE.....	17
1. Strichs Grundbegriffe.....	20
2. Künkels charakterologische Grundbegriffe.....	25
3. Der Künstler und das Objekt.....	30
4. Die Synthese des Künstlers und das Symbol.....	33
5. Versuch einer Erklärung von Wölfflins Kategorien.....	38
6. Die Kunst der verschiedenen Culturepochen als Ausdruck einer bestimmten charakterologischen Haltung.....	51
III. DIE RENAISSANCE-PERIODE DES DICHTERS.....	73
1. Tektonischer Bau der Gedichte.....	74
2. Vergleich mit C.F.Meyer.....	79
3. Tektonik und Atektion bei Rilke.....	87
4. Beginn sachlicher Entwicklung.....	90
IV. RILKES GOTIK.....	100
1. Worrringer Gotik.....	100
2. Allegorische Metapher und Parallelismus.....	108
3. Vergleich mit C.F.Meyer.....	112
4. Religiöse Gotik.....	123
5. Der Gottinhalt der Dinge.....	126
6. Parallelismus, Paradoxie und Stabreim.....	129
7. Vergleich mit Mechtilde von Magdeburg.....	134
8. Die wachsende Wirklichkeit.....	136
V. RILKES BAROCK=PERIODE.....	145
1. Rodin und die Dinge.....	145
2. Die Verdinglichung des Menschlichen.....	150
3. Das Ding-Symbol.....	164
4. Das impressionistische Adjektiv.....	168
5. Die Duineser Elegien und die Sonette an Orpheus.....	172
6. Die Vereinsamung des Dichters.....	175
7. Die Mythenbildung aus innerer Not.....	178
8. Die neue Form der allegorischen Metapher.....	183
9. Die allegorische Abwandlung des impressionistischen Adjektivs.....	196
10. Subjektivität und Statik.....	198
11. Rilkes Raumgefühl.....	205
12. Vom Gestaltsimpressionismus zum Gehaltsimpressionismus.....	220
VI. SCHLUSSWORT.....	238

VORWORT

Eine unübersehbare Rilke-Literatur gibt Zeugnis von dem stetig wachsenden Interesse, das man heute dem Dichter und seinem Werke zollt. Die verschiedenen Arbeiten über ihn, die zu seinen Lebzeiten geschrieben worden sind, entsprangen der tiefen Verehrung und Bewunderung seiner Freunde, die, obwohl sie nicht den engen Kreis der Jüngerschaft bildeten, wie er um George bestand, doch zu ihm als ihrem Meister aufblickten. In ihrer subjektiven und kritiklosen Bejahung des Dichters liegt deutlich die Bereitschaft der Zeit, das unerhörte Neue, womit er sie überraschte, voll freudiger Anteilnahme aufzunehmen. Die Schwäche solcher Arbeiten ist bedingt durch die Tatsache, dass das Werk noch unvollendet ist, und dass die Neigung besteht, den Dichter einerseits als am Ziele angekommen darzustellen, oder ihm eine bestimmte Entwicklungsbahn vorzuzeichnen. Von solcher Art sind die Biographien von Buchheit¹ und Zech.² Ähnlich wie Gundolf in George, so sieht Zech in Rilke den vollkommenen Dichter, der es fertig brachte, alles Wirkliche zu gestalten, da ihm das vollständige Aufgehen in der Welt gelang. Das priesterliche Kleid, das beide Dichter trugen, George offensichtlicher als Rilke, zeugt von dem tiefen, ethischen Verantwortlichkeitsgefühl, das sie

¹Gert Buchheit. Rainer Maria Rilke

²Paul Zech. Rainer Maria Rilke, der Mensch und sein Werk

beseelte und ihre Anhänger sahen in dieser äusseren Haltung schon den Heiligen, den Dichter-Propheten, in dem das Ethos der Zeit seinen Ausdruck fand, den Erfüller und Verkünder des Gesetzes.

Dass Zech und Buchheit aber die Existenz des Dichters und den furchtbaren Kampf übersehen, den er um seine Kunst und sein Ethos kämpfte und Leben und Werk nicht in Einklang zu bringen suchen, verführt sie zu einer rein ästhetischen Literaturbetrachtung, welche die eigentliche Entwicklung verkennt und Rilke so zu einem schöngelastigen, *l'art pour l'art* Dichter stempelt. Die Darstellung der nordischen Philosophin und Dichterin Ellen Key³ dagegen scheitert an ihrem robusten und leichtem Lebensoptimismus. Für sie bedeutet die Existenznot des Dichters nichts als Schwäche und Dekadenz. Diese Voreingenommenheit sieht die gewaltigen, inneren Kämpfe des Dichters nicht und die Problematik von Rilkes Schaffen ist ^{kaum} darum berührt. Ihre leichte, tatkräftige, hausbackene Lebensverbundenheit kann Rilkes Ringen um die Ganzheit des Lebens nicht fassen. Dass von ihrem Standpunkt aus viel Wahres in ihrer Auffassung liegt, ist nicht zu leugnen, aber sie verhindert natürlich ein tieferes Verständnis für Rilkes Werk. Auch Paesi⁴ sieht in Rilke vorzüglich den edlen Dekadenten, dessen menschliche Unzulänglichkeit durch ihre Transposition ins Künstlerische eine Wendung ins Grosse und Ewige erfährt,

³Ellen Key: Rainer Maria Rilke in: Seelen und Werke

⁴Rob. Paesi: Rainer Maria Rilke

weil der künstlerische Trieb in Rilke so stark war, dass sich alles Ethische zwangslos in Aesthetisches umsetzte. Er folgte nur seiner Natur und tat, was er musste und nicht lassen konnte. Und somit findet bei Faesi Rilkes Lebensflucht ins Kunstwerk im Werke selber seine ethische Berechtigung. Hans Wilhelm Hagen⁵ versucht eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Künstlers und kommt zur Ueberzeugung, dass alles künstlerische Schaffen aus der Polarität von Produktivität und Unproduktivität zu erklären sei. Die unproduktive Periode (unschöpferische Periode wäre vielleicht besser) bedeutet einen Stillstand im Entwicklungsprozess des Künstlers. So findet er, dass die Neue Gedichte in einer solchen unproduktiven Periode entstanden sind und darum entwicklungsgeschichtlich nicht eingeordnet werden können, und er führt ihr offensichtliches Versagen auf diesen Umstand zurück.

Rilke aber in einem Briefe an seinen Freund J.J. Baron Uexküll⁶ versichert diesen, dass er immer noch der alte des Stundenbuches sei, und über die Neue Gedichte fügt er hinzu, dass jedes Wort, jeder Wortzwischenraum mit jener Hassersten Notwendigkeit unter dem Bewusstsein jener endgültigen Verantwortlichkeit, unter deren innerem Gewicht seine Arbeit sich vollziehe, entstanden sei. Das tönt nicht, als ob sich der Dichter künstlich über eine unproduktive Periode hinwegsetzen wollte und die späteren Milkeदारsteller haben denn

⁵Hans Wilhelm Hagen. Rilkes Umarbeitungen, ein Beitrag zur Psychologie seines dichterischen Schaffens

⁶Briefe 1907-1914, S. 72

auch den Neue Gedichte ihre organische Einordnung im Gesamtwerk gegeben.

Emil Gasser⁷ sieht deutlich Rilkes Passivität dem Leben gegenüber, die ihren Grund in seiner weiblichen Neigung zur Hingabe hat. Diese führt ihn zu den Dingen, an denen er sein eigenes Fremdsein überwindet, wodurch die Welt als Gegenüber schwindet und in der der Dichter aufgehen kann, indem er die äussere Welt durch das Mittel der Kunst in eine innere verwandelt. So sieht Gasser in der Kunst das Mittel menschlicher Vollendung und in Rilkes Aesthetentum seinen Willen zum Absoluten. Die Schlussfolgerung ist fehlerhaft, weil die psychologischen Einblicke, die er tut und die an sich ganz richtig sind, nun nicht psychologisch erklärt, sondern philosophisch abgewandelt werden. Nach Gasser ist dieser Wille zum Absoluten eine Einstellung, die auf rein ästhetischer Basis beruht und sich aus dem Kunstwillen des Dichters ergibt, wodurch natürlich dem Dichter die Wahl einer andern Kunstlösung verbleibt. Dadurch aber wird die innere Notwendigkeit, so und nicht anders zu dichten, in Frage gestellt und die geheimen Antriebe in der Seele des Dichters bleiben dunkel.

Hermann Pongs⁸ sieht klar die Grundstimmung von Rilkes Wesen in der Lebensfurcht und daneben das "Trotzdem" des Dichters, sein Wille "alles zu Erwartende aufzugeben für das Wirkliche, selbst wenn es arg ist," und Pongs glaubt mit Rilke

⁷Emil Gasser. Die Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes

⁸Hermann Pongs. Das Bild in der Dichtung

an eine idealistische Lösung: Die ausserste Wirklichkeit kann vom Menschen in schöpferischen Augenblicken im reinen Bezug erlebt werden, ähnlich wie George nach Gundolf dem daseinsschwangeren Augenblick in der Dichtkunst Ewigkeit zu geben vermag.

In dieser Haltung, meint er, in der die Orpheus Welt über das in Sorge und Fürsorge, Arbeit und Not zu leistende tägliche Miteinander hinweggeht, verrät sich die besondere Existenzform des Dichters, für den Selbstverwirklichung nur ausserhalb aller Bindung zu leisten war, als ein Offensein und Standhalten der Seele in allen Widersprüchen des Daseins bis zur letzten Selbstgefährdung, die ihm umschlägt in die Selbstenthebung in den reinen Bezug.⁹

Und Pongs fragt sich weiter:

Ist offenbarende Dichtung nur durch solche wahrhaft dämonische Selbstaufhebung des Menschlichen zu leisten, oder stossen wir hier auf eine geschichtliche Bedingtheit, die sich einem Lebensgrund verschliesst, der in den ewigen Beziehungen des menschlichen Miteinander den Stoff hergibt, Dasein zu entwerfen, das statt einer orphischen Welt dem Volk eine Welt errichtet. Die Symbolforschung wird damit auf ein neues Problemfeld geleitet mit der Frage nach den bei Rilke ganz zurückgetretenen Zusammenhängen von der Ekstasis des Dichters und der faktischen Existenz, in der er als Mensch gestellt ist und für die er seine Lebenslehre entwirft.¹⁰

Hier wirft Pongs eine Frage auf, die im Laufe dieser Arbeit eine Antwort findet.

Hans Rudolf Müller¹¹ eröffnet mit seinem Buche über

⁹Hermann Pongs. Das Bild in der Dichtung III, S. 417

¹⁰ ibid. S. 47f

¹¹ Hans Rudolf Müller. Rainer Maria Rilke als Mystiker

Rilke die lange Reihe von Arbeiten, die sich mit dem Dichter vom religiösen Standpunkt beschäftigen. Das Buch ist nicht leicht zu lesen, da sich der Autor auf Kierkegardsehen Gedankengängen dem Dichter zu nähern sucht. Seine polaren Werte sind Ewigkeits- und Endlichkeitsmystik. Er sieht klar Rilkes Not und geht immer von der Existenz des Dichters aus. Er macht nicht den Fehler, wie viele andere, die immer im Werk des Dichters seine menschliche Erfüllung sehen wollen, Programm und Leistung verwechseln, und er ist überzeugt, dass Rilke am Zwiespalt von Forderung und Existenz und der Unmöglichkeit ihrer Ueberbrückung gelitten hat und innerlich und äußerlich gebrochen gestorben ist. Als Theologe kommt er zu der Schlussfolgerung: Da Rilke nicht Christ war, gelang es ihm nicht in der Spannung der Gegenwart zu leben, denn nur dem Christen, der glaubt und darum im Glauben eins ist mit der setzenden Macht, gelingt es im Augenblick aufzugehen.

Eine weitere Rilke-Darstellung ist die von Fritz Dehn: Rainer Maria Rilke, sein Werk, eine Deutung¹². In seiner Problemstellung will der Autor sichtbar machen, wie sich Rilke, der extrem künstlerische Mensch zur Wirklichkeit stellt und wie er im Künstlerischen die Lebensfrage zu lösen sucht. Er ist dabei der Dichterin Lou Andreas-Salomé tief verpflichtet, die in ihrem Buche über Rilke in meisterhafter Weise aus ihren persönlichen Erlebnissen eine unübertroffene Darstellung von dem Dichter gibt. Dehn schildert die Aus-

¹²Fritz Dehn. R.M. Rilke, sein Werk, eine Deutung

blutung durch die Kunst als ein unvermeidliches Künstler-schicksal. In der Schaffung der Engel ist der Vergleich mit Nietzsche nahe gelegt und Dehn¹³ kommt zu dem Schlusse: "Bei Nietzsches Selbstvergottung in der bewussten Erhöhung der eigenen Gestalt zum "Weltschöpfer", zum unmittelbaren Träger der neugeschaffenen Kräfte, zum Kulminations- und Wendepunkt der Geschichte -, bei Rilke Selbstvergottung in der Demut." Diese Deutung ist sehr aufschlussreich und die Parallele mit Nietzsche berechtigt. Es fehlt aber eine fassliche Begründung dieser Haltung.

Martin Raubisch in: R.M.Rilke Mystik und Künstlertum¹⁴ sieht, wie alles in Rilke auf eine innere, tiefere Durchleuchtung und Durchgeistung der Welt drängte, und somit in der Erscheinung der Engel in Rilkes Dichtung die höchste Steigerung und Vollendung, weil der Dichter "im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität erkannte" als in der sichtbaren Welt.

Albert Schäfer in seiner Arbeit, Die Gottesanschauung Rilkes, kommt zu dem Schlusse, dass es dem Dichter gelingt durch alle Fährnisse, "in einer umfassenden Weltanschauung die Verwirrung und Gegensätzlichkeit des modernen Wesens zu überwinden in tief verpflichtender Weise".¹⁵

¹³Fritz Dehn, R.M.Rilke, sein Werk, eine Deutung S.23

¹⁴Martin Raubisch, R.M.Rilke Mystik und Künstlertum S.68

¹⁵Albert Schäfer, Die Gottesanschauung Rilkes S.13

Und so gehen die Resultate auseinander. Wir können aber doch auch in diesen Rilke-Darstellungen eine Entwicklung wahrnehmen und sehen, wie die verschiedenen Autoren das Rilkeproblem im Ganzen immer schärfer erfassen, vertiefen und der existentiellen Forschung immer mehr den Vorrang einräumen und so zu Ergebnissen gelangen, die, weil sie uns den ungeheuren Kampf des Dichters kundtun, die Bewunderung für sein Werk erhöhen, obwohl wir mit den existenziellen Nöten vertrauter werden.

Dass das religiöse Moment in Rilke-Deutung eine so wichtige Rolle spielt, ergibt sich ja auf natürliche Weise aus der Dichtung selbst. Dennoch ist zu befürchten, dass es mehr ein Hindernis als eine Hilfe zur vollständigen Erfassung des Dichters bedeutet. Rilke ist Mystiker, aber er ist kein religiöser Mensch mit einem unerschütterlichen Glauben, denn es scheint mir, dass keine Definition der Mystik besser auf ihn passt als diejenige von Emil Brunner, der sie "die feinste, sublimste Form der Naturvergottung, des Heidentums und der Geistverdinglichung" nennt.¹⁶ Darum ist es wohl berechtigt, die Religiosität Rilkes nicht als die einzig treibende Kraft in seinem Leben und seiner Kunst zu bewerten, sondern man darf den Schluss ziehen, dass Rilkes Mystizismus ihm nur als Mittel dienen muss, ein ganz bestimmtes menschliches und künstlerisches Ziel zu erreichen. So versuche ich das Werk

¹⁶ Emil Brunner, Die Mystik und das Wort S.2

Rilkes ganz aus seiner Existenz heraus zu begreifen, als Zeugn^{is} einer menschlichen Entwicklung, als Teil einer geistig leiblichen Einheit, die nicht vom Menschen Rilke losgelöst werden kann, ohne dass man seine Kunst zu einer willkürlichen, nur ästhetischen Beschäftigung macht und die eigentlichen Quellen der Schöpfungskraft verdeckt.

Im weiteren suche ich seine Auseinandersetzung mit dem Leben nicht als Sonderfall aufzufassen, sondern seinen ganzen Kampf um seine Existenz, sein Werden, seine Siege und seine Niederlagen als Ausdruck eines allgemein menschlichen Schicksals zu sehen.

Rilke, der so klar die Aufgabe seiner Zeit erfasste, der fortwährend um seine Entwicklung bemüht war und so eindeutige Zeugnisse der verschiedenen Entwicklungsstufen hinterliess, weil seine grundehrliche Natur ihm nicht erlaubte, in einer Kunstform weiter zu arbeiten, wenn sein charakterologischer Fortschritt die Seelenhaltung hinter sich liess, auf der der Kunstausdruck fusste, musste sich darum eine Kunstform prägen, die der treue Ausdruck seiner lebendigen Entwicklung war.

Allgemein menschlich ist diese Auseinandersetzung mit der Welt, dieser Weg in die Wirklichkeit, dieses Erfassen und Befolgen der ethischen Aufgabe, wie die Zeit sie stellte, allgemein menschlich ist seine Unsulänglichkeit, das Tasten und das Suchen nach den Mitteln der Menschwerdung. Lebendigstes Leben, reichste Erfüllung seiner irdischen Existenz, danach strebte er, wie jeder Mensch, wie jede Zeit. Von diesem

Standpunkt aus ist man wohl berechtigt, Rilke und sein Werk auf diesen einfachen Manner zu bringen, ohne dass diese Vereinfachung und eingestandenem Schematisierung als Vergewaltigung betrachtet werden müsste.

In der Einführung glaube ich zeigen zu können, wie die ganze abendländische kulturelle Entwicklung ein solcher Annäherungsprozess an die Wirklichkeit bedeutet. Daraus ergibt sich nach meiner Meinung die Berechtigung, im Entwicklungsprozess des Künstlers ähnliche Entwicklungsstadien zu sehen, wie sie die verschiedenen Kunstepochen darstellen und anzunehmen, dass der künstlerische Ausdruck des Individuums in seiner Entwicklung gleiche stilistische Veränderungen erfährt, wie die Kunst im Laufe der verschiedenen Kunstepochen. Demnach wäre diese Grundhaltung des Menschen und der daraus erwachsende Kunstausdruck zu untersuchen. Hier kommen uns nun die Kategorien Wölfflins zu Hilfe, der ganz bestimmte Merkmale für die Renaissancekunst erkennt und ihre polaren Erscheinungen für die Barockkunst festlegt. Diese Grundbegriffe, die er für diese zwei Kunstperioden aufstellt, haben aber auch nach ihm allgemeine Gültigkeit und die Entwicklung von der Renaissance zum Barock muss als eine Verlebendigung betrachtet werden, die einem grösseren Wirklichkeitssinn entspringt. Um aber einen Massstab und eine tiefere Einsicht für diese menschliche Grundhaltung zu gewinnen, dient mir die neuere Psychologie, deren Hauptvertreter Fritz Kunkel ist und die sich mit diesem Wirklichkeitsproblem des Menschen auseinandersetzt und

sich dabei von der kausalen naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise eines Freud entfernt, denn, meint Künkel:

Den Menschen mit den Mitteln von Vererbung und Milieu festlegen zu wollen, heisst ihn der Verantwortung und des freien Willens berauben und ihn zum Schauplatz von Einflüssen machen, über die er keine Gewalt hat, heisst ihn zum Gefangenen stempeln in einer Welt ohne Entwicklung und schöpferisches Gestalten.¹⁷

Wer aber an eine menschliche Entwicklung glaubt, der muss gestehen, dass neben dem mechanischen Determinismus, die Möglichkeit des freien schöpferischen Handelns und der persönlichen Verantwortung besteht. Ich habe diese Betrachtungsweise in meiner Arbeit befolgt, die sich hauptsächlich darin dartut, dass ich nicht einseitig nach dem Grund suche, in den rückwärtsliegenden Ursachen wähle, sondern nach dem Ziele des Dichters frage. Es liegt schon ein grosser Unterschied in der Formulierung und Begründung, ob ich sage: Rilke ging nach Russland, weil ihn rassische Verbundenheit mit dem slavischen Volke dazu trieb, oder ob ich sage, er ging, weil er die tiefe Verwandtschaft, die er mit diesem Volke spürte, in sich befestigen wollte.

Wir kennen Rilkes ethisches und künstlerisches Ziel, sein Wunsch nach lebendigster Wirklichkeit, nach vollständigem Aufgehen in der Welt, in tausend Variationen spricht er es aus. Und da wir es kennen, werden wir die Methoden, die er zur Erreichung seines Zieles verwendet, zu bewerten wissen. Wir werden die entscheidenden Wendungen und Krisen aufzeigen können,

¹⁷Fritz Künkel. Einführung in die Charakterkunde, S. 143

das Verwerfen von unzulänglichen Mitteln und das Suchen nach neuen. Wir werden zeigen können, wo es sich wirklich um eine Entwicklung handelt, wo sich Fehlentwicklungen auftun und wie die stilistischen Mittel Ausdruck seiner charakterologischen Entwicklungsstufe sind.

Aus diesen einleitenden Worten geht klar hervor, dass es sich nicht darum handeln kann, rein äussere Einflüsse festzustellen. Das blosses Suchen nach Ähnlichkeiten, nach Anklängen ist zu sehr kausal, zu sehr rein äusserliche Literaturbetrachtung und die neuere Philologie hat diesen Standpunkt der Scherer Philologie mehr und mehr aufgegeben. Ein Dichter wie Rilke, der so klar in die Zukunft blickte, konnte nur von dem bestimmt werden, was schon in ihm als Ahnung lebte und nach Vollendung strebte. Seine Vorbilder sind darum nicht aus zufälligen Begegnungen das geworden, was sie dem Dichter bedeuteten, sondern sie sind die konkreten Zeichen seiner eigenen schwer erkämpften Einsichten, die Marksteine am Wege zu seiner tieferen Eingefügtheit ins Dasein und dienen in dieser Hinsicht zur Existenzerhellung des Dichters. Existentielle Literaturbetrachtung ist der technische Ausdruck dieser hier skizzierten Methode. Es würde zu weit führen, ihre ganze Entwicklung zu geben. Ihre Hauptvertreter sind Dilthey, Gundolf, Unger, Pongs. Sie stützen sich auf Bergson, Jasper, und besonders ist "Heidegger ihr Philosoph, der mit seinem Hauptwerk Sein und Zeit (1927)¹⁸ eine tiefgründige "Existentielle Analytik des Daseins"

¹⁸ Martin Heidegger. Sein und Zeit

gibt. Gegenüber der Systemphilosophie stellt es den Versuch dar, den Sinn des Seins aus dem Dasein selbst herauszuholen, nicht rein gedanklich und sozusagen von oben herein die Frage der Welträtsel lösen zu wollen, sondern nach Heidegger ist die Frage der Existenz nur durch das Existieren selbst ins Reine zu bringen.

Wir sehen klar, dass diese Philosophie einem tieferen Wirklichkeitsgefühl entspringt, als die der Systemphilosophen, die sich ihre Eigenwelt zurecht zimmerten und es ist Pongs, der es versucht, "die Brauchbarkeit der Heideggerschen Existenzzerhellung an der Gestalt des Kleistschen Michael Kolhaas zu erproben."¹⁹ Ueber den Wert dieser Art Literaturbetrachtung meint er:

So verschieden heute die Methoden der Literaturwissenschaft sind, in einem besteht Uebereinstimmung: dass das Dichtwerk in seiner Wirkungsganzheit allen psychologischen, geistesgeschichtlichen, ästhetisch-kategorialen oder politisch tendenzhaften Betrachtungen vorangeht. Dennoch gilt es, jene Wirkungsganzheit tiefer zu erfahren und zu erforschen, als im "Eigengesetz einer Kunst etwa, die sich im l'art pour l'art befriedigt. An dieser Schwierigkeit ist der Begriff der Existenz für die Dichtungsbetrachtung fruchtbar geworden. Es geht darum, die Wirkungsganzheit des Dichtwerks nicht ästhetisch, sondern existentiell zu sehen, als Erhellung einer letzten Entscheidungen und Lebenshaltungen aufrufenden symbolischen Existenz. Was den Künstler bei allem bewussten Können in seiner Tiefe bestimmt, liegt im ganzen Sein; in Rasse und Blut, im Geist der Ahnen, im Einwirken von Umwelt und Mitwelt in der Muttersprache, im Jasagen zum Kulturwillen des Volkes, das ihn trägt in allen unbewussten Grundkräften, die die letzten Entscheidungen im Leben lenken."²⁰

¹⁹Pongs, cit.op. Bd.II 302 ff

²⁰Pongs, cit.op. Bd.II S.419

Der Dichter wird darum als derjenige begriffen, der sein Werk dem Leben abringt, dem das Jasagen zum Leben, zum Kulturwillen der Zeit mehr oder weniger gelingt und dessen Werk Ausdruck dieser Bemühungen ist. Und über stilistische Versuche auf diesem Gebiete meint er:

Der Stil des Künstlers ist die ausgestrahlte Energie dieser Entscheidungen um den Sinn und Wert der Existenz hinter denen der ganze Einsatz des eigenen Wesens steht; um so wirksamer, je grösser in jedem Ausdruckselement die eingeformte Hülle der Mitbegebenheiten ist, die auf die rätselhafte Mächtigkeit der Existenz verweisen. Den Stil eines Künstlers auf diese Weise hin betrachten heisst existentielle Stilforschung treiben.²¹

Ziel wird hier ein Hindringen auf die Vollausslegung des Daseins im Kunstwerk und das heisst Abkehr von der nur stilästhetischen Formbetrachtung ebenso wie von der nur geistesgeschichtlichen Problembetrachtung. In dem Bestreben, das Kunstwerk als Gehalt-Gestalt-Einheit, als wirkende Gestalt zu sehen und es dem Leben einzuordnen, wird es auf die menschliche Existenzentscheidung hingeworfen, die in der symbolischen Gültigkeit der dargestellten Schicksale aufleuchtet.²²

Daraus ergibt sich die Notwendigkeit der Erforschung gewisser existentieller Stilmittel und in meiner Arbeit suche ich, eine ganz bestimmte Definition für Symbol wie auch für die Allegorie zu geben, die dazu dienen soll, die charakterologische Haltung des Dichters zu offenbaren. Zusammenfassend und so einfach wie möglich ausgedrückt ist die Problemstellung die folgende: Wieviel Wirklichkeit wird dem Dichter an seinem

²¹Pongs. cit.op. Bd.II S.300

²²Pongs. cit.op. Bd.II S.300

Werke gemessen. Das zu erfahren, kommen vorzüglich drei Mittel zur Anwendung, die Wölfflinschen Kategorien, das Symbol und die Allegorie, und die polaren Begriffe von Künkels Charakterkunde, sachlich und ichhaft. Durch wechselseitige Erhellung der verschiedenen Begriffspaare, die alle von einer offensichtlichen Polarität getragen sind, soll die innere Verwandtschaft dieser drei Mittel dargetan und somit klar gemacht werden, dass es sich bei allen um die Feststellung eines gleichartigen menschlichen Verhältnisses zur Wirklichkeit handelt. Durch diese grundbegriffliche Betrachtung ist uns die Möglichkeit gegeben, die Wölfflinschen Kategorien auch auf die Dichtkunst anzuwenden und weitere Stilmittel aufzudecken, die zu der einen oder andern polaren Stellung gehören. Diese Stilmittel sind natürlich nicht die konventionellen, die auf blosser Nachahmung beruhen, sondern solche, die uns Einsichten in die innere Form der Gedichte gewähren. Wenn man nun aber in den verschiedenen Kunstperioden verschiedene Grade und Arten der Wirklichkeitserfassung erkennt, so ist man wohl berechtigt, die verschiedenen Stufen der individuellen künstlerischen Entwicklung in Verbindung zu bringen mit den verschiedenen Kunstperioden, insofern es gelingt zu beweisen, dass die charakterologische Haltung auf einer gewissen Entwicklungsstufe beim Individuum der sozial-psychologischen Haltung der entsprechenden Kulturepoche entspricht.

Diese Arbeit möchte keinen Anspruch auf Vollständigkeit

erheben. Weitere Stilmittel im Sinne der existentiellen Form können ohne Zweifel gefunden werden und so zur Vertiefung der Einsichten über den Dichter und zum volleren Verständnis seines Werkes führen. Es galt vor allem einen Weg zu finden, worauf man in diesem höchst aktuellen aber noch ziemlich jungfräulichen Forschungsgebiete zu allgemeingültigen Resultaten kommen konnte. Dies wurde in der vorliegenden Arbeit versucht und ihre Anwendung am bestimmten Falle Rilke geprüft. Dabei kam mir zu Gute, dass der grosse Lyriker wie kein anderer Dichter seiner Zeit immer wieder in seinem Werke selbst die Frage nach dem Sinn der Existenz stellte. Das gefühlsmässige Erkennen aber, von dem ich sprach, muss sich folgerichtig aus der Form ergeben. "Le style c'est l'homme", sagt der Franzose. Das Persönliche, das der Mensch jedem seiner Werke aufdrückt, ist der Abglanz seiner existentiellen Haltung. Ist die Möglichkeit gegeben, diese im Werke zu erkennen, so wird es nicht schwer fallen, das Korn von der Spreue zu scheiden, den wirklichen Ausdruck der Seele, von der leeren Phrase und dem Trugbild zu trennen, das Programm von der Leistung zu unterscheiden, das Ziel von dem Weg. Vor allem aber wird gross hinter allem der Dichter stehen, viel gegenwärtiger und doch nicht störend, als symbolischer Mensch und stiller Träger der Welt, die er uns vorführt. Das Werk selber wird an romantischem Nimbus einbüssen, aber unendlich an Realität gewinnen, wie immer das Werk sein mag, denn es ist der Leser und Beschauer, der sich ihm mit grösserem Wirklichkeitsgefühl nähert.

GRUNDBEGRIFFE

"Erde, du liebe, ich will! Namenlos bin ich zu dir
entschlossen, von weither", heisst es in den Duineser Elegien!¹
Dies war Rilkes Kampf als Mensch und als Dichter, seine Reli-
gion und sein Weg, den er unter Mühsal und Not ging und der
manchmal menschlich in die Irre führte. Sein Ziel aber war
immer so klar und unbeirrbar vor seinen Augen und was er tat,
kam so sehr aus seiner innersten Ueberzeugung, dass alle
Entwicklung seiner schöpferischen Anlagen, alle Kräfte der
Lebensgestaltung wie sein Menschenschicksal überhaupt in die-
sem Streben nach Hingabe an die Welt ihre Erklärung finden.
Je reifer er wurde, umso mehr verlangte er von sich diese gläu-
bige Bejahung des Lebens und des Schicksals.

Jenes Schwer-Nehmen des Lebens, von dem meine
Bücher erfüllt sind - ist ja keine Schwermütigkeit
....jenes Schwer-Nehmen will ja nichts sein, nicht
wahr, als ein Nehmen nach dem wahren Gewicht; also
ein Wahrnehmen, ein Versuch, die Dinge mit dem
Karat des Herzens zu wägen, statt mit Verdacht,
Glück oder Zufall. Keine Absage, nicht wahr, keine
Absage; oh, im Gegenteil, wieviel unendliche
Zustimmung zum Da-Sein.²

Dieses tiefinnere Ja-Sagen kam aus der Erkenntnis, dass das
Schicksal, das von aussen den Menschen zu überfallen scheint,
in ihm selber ruht, und dass es keine Flucht vor dieser
schicksalsformenden Macht im Herzen gibt. Aber seine über-
grosse Empfänglichkeit, wodurch der zarte, schutzlos preisge-

¹Ges. Werke III S.301

²Briefe aus Muzot 1921-1926 S.117

gebene Kern seiner Seele immer wieder gefährdet wurde, und die Tatsache, dass er trotzdem von sich das Letzte verlangte, das nur von einem Heiligen gekistet werden konnte, stellten ihn vor eine übermenschlich schwere Aufgabe, an deren Lösung er unentwegt sein ganzes Leben lang arbeitete. Das ist sein Heldentum als Mensch und seine Haltung als Künstler: "Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte von immer Grösserem zu sein"³. Und so fühlte dieser Dichter auch in seinem Schaffen immer wieder seine Niederlagen, seine Unzulänglichkeit als Mensch und als Künstler, weil er in seinem Reifen die Ziele immer höher setzte und bis zur äussersten Grenze seiner menschlichen Kraft vordrang, um alles um und in ihm sagbar zu machen. Seine ganze Künstlersehnsucht ging danach aus, das lebhaft Wirkliche zu gestalten, ihm Form und Dasein in seinem Werk zu geben, damit er selber, der Losgelöste, Entwurzelte und Treibende, Heimat fände. Es hat darum keinen Sinn von Rilkes Religiosität, von den verschiedenen Einflüssen auf Rilkes Kunst in seinen Werken zu sprechen, wenn man diese Dämonie seines Lebens ausser acht lässt.

Als ich in einer Arbeit über Der Einfluss Rodins auf Rilke auf Wölfflins Grundbegriffe stiess, da fragte ich mich, ob wohl die Möglichkeit bestände, nachzuweisen, wie der vom Dichter vergötterte Künstler nicht nur die Inhalte von Rilkes Gedichten beeinflusste, sondern auch deren Form, denn es schien

³Gesammelte Werke II 138

nir, dass die neue Einsicht in das Wesen der Kunst durch die wölflinschen Offenbarungen die Scheinbar unüberwindlichen Hindernisse aus dem Wege räumte und das Erkennen der Uebertragung gewisser Formprinzipien aus dem einen Medium ins andere ermöglichte. Aber diese Grundbegriffliche Erfassung des Formgefühls des Dichters genügt nicht, denn zu einer wertvollen Einsicht über ihn gelangen wir erst, wenn wir erfolgreich zeigen können, dass diese Aenderung des stilistischen Ausdrucks im innersten Wesenskern des Dichters zu suchen ist. Sein Weg zu Rodin war nichts Ungefähreres, sondern das folgerichtige Erkennen einer Stufe in seiner Entwicklung und die tiefe geistige Verwandtschaft des Dichters mit dem Bildhauer zeigt, dass sie beide von den gleichen Grundströmungen der Zeit erfasst wurden, deren Oberflächenerscheinung sich in ähnlichen Eigentümlichkeiten des Ausdrucks dartut, der wieder bis zu einem gewissen Grade mit dem Stil der Zeit identisch ist.

1. Strichs Grundbegriffe.¹ So handelt es sich denn zuerst darum, einen Grund für die Gesetzlichkeit im künstlerischen Schaffen überhaupt zu finden. Ein abgeschlossener Begriff der Kunst kann ohne eine vollständige Kenntnis der menschlichen Seele wohl nie erreicht werden. Kunst ist ihr vollständigster Ausdruck. Sie aber wird dennoch immer ein dunkles Wunder und ein Quell unerschöpflicher Entdeckungen bleiben, so dass wir, so wenig wie mit Geschichte und Philosophie, mit Hilfe der Psychologie Letztes über sie zu sagen vermöchten. Dennoch hat man immer wieder nach Mitteln gesucht, um zu allgemein gültigen Kunstbegriffen vorzudringen, die im Schaffen des Künstlers jene Polarität des menschlichen Geistes offenbaren, die Schiller mit naiv und sentimental, Nietzsche mit apollonisch und dionysisch, Wölfflin mit Klassik und Barock, Worringer mit Abstraktion und Einfühlung und Storm mit mittelbarer- und unmittelbarer Kunst bezeichnet haben. Es ist Strich, der es versucht hat, solch einen allgemein gültigen Grundbegriff zu gewinnen. Nach ihm ist die zwingende Kraft im Menschen sein Wille zur Ewigkeit, der sich bei ihm in Religion, Philosophie, Geschichte und Kunst immer wieder äussert und der seinen Ursprung darin hat, dass der Mensch nicht nur wie das Tier lebt, sondern auch erlebt. Ewigkeit kann nun aber Ewigkeit der Vollendung und Ewigkeit der Unendlichkeit sein. Die beiden

¹Fritz Strich. Klassik und Romantik

Ewigkeitstriebe bilden, Kraft ihrer Gegensätzlichkeit, die innere Polarität des Menschen. Aus den beiden Ewigkeitsformen leitet nun Strich alle Merkmale des deutschen Hochklassizismus und der deutschen Romantik ab. Vollendung ist ewige Ruhe, Unendlichkeit aber fortwährende Bewegung und Verwandlung. Vollendung ist geschlossen, Unendlichkeit aber offen. Vollendung ist Einheit, die sich in Vielheit gliedert, weil sie auf diese Weise schon am Ziel und in sich ruhend ist. Unendlichkeit aber ist die Einheit, die ohne Gliederung alles ineinanderschmilzt und fliessend hält, so dass hier Fülle als Verwandlung ein-und derselben Urkraft ist. Vollendet ist Klarheit, unendlich ist Dunkel.

Aus diesen Andeutungen geht hervor, dass Strich die zwei Pole Unendlichkeit und Vollendung über die oben angeführten Begriffspaare setzt, und sich somit den Weg zu allgemeingültigen Grundbegriffen bahnt. In seinem Nachwort anerkennt Strich, wie sehr er der kunstgeschichtlichen Betrachtung Wölfflins und besonders dessen Kategorien verpflichtet ist, was durch eine Erwähnung der Wölfflinschen Begriffspaare sofort klar wird.

1. Linear ist die Renaissance, malerisch das Barock. Dort sind die Grenzen der Dinge betont, hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte.
2. Vom Flächenhaften der Renaissance geht es weiter zum Tiefenhaften.
3. Von geschlossener Form geht es zu offener Form. Die Regel lockert sich, die tektonische Stränge wird entspannt.
4. Aus Vielheitlichem wird Einheitliches.

5. Absolute Klarheit des Gegenständlichen wird zu relativer Klarheit.²

Wölfflin behauptet nun, dass sich seine Kategorien nicht nur auf diese zwei Perioden anwenden lassen, sondern dass sie allgemeine Gültigkeit haben und darum in andern Kunstperioden, wie auch in der Entwicklung des Individuums beobachtet werden können. Eine endgültige Erklärung für die Aenderung des Kunststils vermag er nicht zu geben, doch ist er überzeugt, dass das Abbrechen einer Stilform und das Erscheinen der andern immer mit durchgreifenden Veränderungen in der Geisteswelt verbunden ist. So stellt Wölfflin zum Beispiel fest, dass um 1800 herum wieder eine Periode des tektonischen Stiles beginne und er nennt Schlegel in Deutschland als den Verfechter dieser Richtung. Ein Blick auf die Werke der Maler der romantischen Schule genügt, um uns davon zu überzeugen; auch wenn wir die Zeichnungen eines Brentano ansehen, steht das Linear-Tektonische klar vor uns. Dieser ist aber ein Dichter, der nach der Strichschen Klassifikation in die andere Gruppe gehörte. Ich glaube nun, dass Strich den fundamentalen Fehler begeht, dass er das Wunschbild des Künstlers seinem künstlerischen Ausdruck gleichsetzt. Dass ein Mensch von Ewigkeit spricht, heisst noch nicht, dass er diesem Ewigkeitsgefühl Ausdruck zu geben vermag, denn dieses Gefühl kann ja im Grunde nur Ausdruck der Lebensflucht sein. (Es gibt aber auch ein Ewigkeitsgefühl, das Ausdruck unendlicher Hingabe an die Welt ist, wo das Individuum

² Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe

sich nur als der dynamische Teil eines lebendigen Ganzen empfindet.) Strich sieht das auch ein, wenn er über Tieck sagt: "Warum imaginiert denn auch der Dichter diese Welt der Phantasie? Wird denn nicht seine innere Unendlichkeit durch eine so bestimmte Gedankenwelt begrenzt und verendlicht?"³ Und er gesteht, dass hier für die Romantik ein letzter unauflöslicher Widerspruch bestehen bleiben müsse, der nur scheinbar in der romantischen Ironie seine Lösung finde. Aber der Mensch will ja nicht nur Ewigkeit, er will vor allem leben und aufgehen in der Zeitlichkeit, denn nur in seiner Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ist es ihm möglich, sich zu entwickeln; ist es nicht gerade sein Ewigkeitsverlangen, der Wunsch nach persönlicher Dauer, der seinen Lebensdrang schwächt und es ihm schwer macht, sich dem Augenblick mutig und voll Vertrauen hinzugeben? Aber gerade an dieser Spannung zwischen Ewigkeit und Zeitlichkeit wächst der Mensch und je mehr es ihm gelingt, trotz seines Wissens um den persönlichen Untergang, das Leben zu bejahen und den Tod als eine fröhliche Gewissheit in sich zu tragen, umso reicher muss sein Dasein sein. Jeder Augenblick tiefster Weltverbundenheit, beschenkt ihn mit Ewigkeit, da er seine persönliche Existenz ganz als Teil der Weltexistenz fühlt. Das ist der Grund, warum Rilke sein ganzes Leben lang mit dem Todesproblem des Menschen ringt, eben weil er fühlt, dass nur die Ueberwindung desselben den Menschen aus seiner irdischen Gefangenschaft befreien kann. Und so sehe ich in Strichs polaren Ewigkeitsgefühlen nur zwei Arten der Weltflucht, bedingt durch ganz bestimmte kulturelle und

³Strich. Klassik und Romantik S. 368

rassische Voraussetzungen, aber der wirklich polare Begriff dazu, ist nicht die Sehnsucht nach Wirklichkeit, sondern sie selbst.

Keine Frage ist darum nicht wie die Strichs.: was will der Mensch, sondern, wie ist er? Was ist sein Verhältnis zur Welt? Wieviel Wirklichkeit wird ihm? Und beim Künstler: was ist sein Verhältnis zum Objekt? Was will er von ihm, was erreicht er an ihm? Was sind seine Limitationen und was bedingen sie? Das heisst, ich glaube, dass eine psychologische Auseinandersetzung bessere Resultate zeitigen könnte, um so mehr, da bei Rilke der Standpunkt der Klassik, wie auch der Romantik überwunden wird, weil er darauf ausgeht, alle Wunschträume aufzugeben für das Wirkliche.

2. Künkels charakterologische Grundbegriffe.

In der neueren Psychologie ist es Fritz Künkel¹, der das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit und die gegensätzlichen Charakterformen klar herausstellt. In seiner Charakterkunde unterscheidet er zwei Hauptformen des Charakters, die "ichhafte" und die "sachliche". "Zweck jeder sachlichen Funktion", sagt Künkel, "ist der Dienst an der Welt und Zweck jeder ichhaften Funktion der Dienst an Ich". Es wäre aber ganz falsch, die Art der Funktionen auf die Kunst angewandt, mit objektiv und subjektiv zu bewerten. Sachlichkeit verlangt eine der Sachlage angemessene Handlungsweise. Einem Menschen gegenüber sachlich sein, heisst menschlich sein, einem Geliebten gegenüber, heisst lieben. Alle Stürme des Gefühls, tiefste Trauer und übermütigste Freude gehören zur sachlichen Verhaltensweise des Menschen, denn wenn sie echt sind, stehen sie im Dienste des Lebens. Der Leitsatz, von dem Künkel seine Grundbegriffe der Charakterkunde ableitet, heisst: Die Sensibilität ist umgekehrt proportional zur Irritabilität. Je verbundener ein Mensch mit der Welt ist, um so lebendiger und feinfühlicher ist er. Fragt man sich aber, was für ein Ausdruck wohl am besten das Verhalten eines Menschen charakterisiert, der stets von einem Minderwertigkeitsgefühl bedroht ist, und darum stets nach Aufwärtsstreben muss, so erweist sich das Wort Reizbarkeit als das Beste.

¹Fritz Künkel. Einführung in die Charakterkunde. Zu Folgenden gebe ich einen kurzen Abriss in dem ich die Hauptgedanken manchmal wörtlich aus den ersten drei Kapiteln dieses Buches entnommen habe.

Es ist nun das Verdienst Alfred Adlers, sagt Künkel, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, dass sich die Selbsteinschätzung nicht damit begnügt, dass sich der Mensch entweder als glücklich und dem Leitbild nahe, oder als unglücklich und dem Wunschbild fern empfindet. Je ichhafter der Mensch ist, umso deutlicher sind stets zwei entgegengesetzte Punkte auf der Stufenleiter in ihm wirksam. Je tiefer wir uns im Unglück fühlen, umso grösser ist der Glückspunkt, auf den wir Anspruch erheben; d.h., ein jedes Minderwertigkeitsgefühl ist von Geltungsbedürfnis begleitet. Im äussersten Falle wachsen Minderwertigkeitsgefühl und Geltungsbedürfnis ins Unendliche. Man glaubt sich von aller Welt verlassen und verraten; gleichzeitig hält man sich für den Erlöser der Welt. Das ist der Beginn des Wahnsinns. Auf der andern Seite haben wir das verschwinden jeder Spur von Ichhaftigkeit, so dass kein Misserfolg kränken kann, kein Gelingen stolz machen kann.

Die Feinfühligkeit aber ist die Einsicht in das Wesen der Welt und die freie Verfügung über Mittel und Ziele ist ins Grenzenlose gewachsen. Das ist der *„Heilige“*. Der *„Heilige“* und der Irre stehen natürlich an den Grenzen des Menschlichen. Die Grosszahl der Menschen befindet sich zwischen ihnen, irgendwo in der Mitte und bewegen sich bald mehr auf die eine, bald mehr auf die andere Seite. Daraus geht wohl hervor, dass man nicht nur denjenigen für sachlich oder feinfühlig halten darf, dessen Aufmerksamkeit und Tatkraft den Dingen des praktischen Lebens zugewandt sind. Der Ausdruck der Sensibilität soll nach Künkel darauf hinweisen, dass auch der feinfühlige Denker oder Künstler sachlich eingestellt sein kann; selbst wenn er so zurückgezogen lebt, dass ihn zeitweise nur noch die innere Schau mit der Welt verbindet. Entscheidend ist hier nicht, wo er seine Aufgabe sucht, sondern wie er sie angreift. Aber

gerade der Künstler und Dichter ist in grosser Gefahr, dass sich seine Feinfühligkeit in Reizbarkeit verwandelt und sein Verlangen nach schöpferischer Einsamkeit zur Isolation wird.

Es gibt in der deutschen Literatur keinen Dichter, der wie Rilke, so deutlich diesen inneren Kampf kämpfte, der immer wieder dem Leben die Stirne bot, der offen blieb bis ihn alle Sinne schmerzten, und der vor allem die charakterologische Entwicklung eines Menschen durchmachte, der in diesem Kampf um die Wirklichkeit die einzige Möglichkeit seelischen Wachstums und künstlerischer Vollkommenung sah.

Im Laufe meiner Arbeit werde ich vielfach Gelegenheit haben, mich auf die Arbeiten Künkels zu berufen, um auf diese Weise seine Theorien mehr und mehr an Hand des vorhandenen Materials herauszuarbeiten. Vorwegnehmen möchte ich aber die Tatsache, dass es sich bei ihm nicht um eine starre Gegenübersetzung von polaren Begriffen handelt. Da es doch um den Menschen geht, der entwicklungsfähig ist, so haben wir es, wie bei der Biologie mit einer Vitalwissenschaft zu tun.

Da sich nun ein sachlicher Mensch immer als Teil eines Ganzen empfindet, sich organisch einordnet, und auf die selbstverständliche Weise aus den verschiedensten Quellen des Lebens zu schöpfen vermag, so können wir uns vorstellen, dass ein solcher Mensch als Dichter oder Künstler in seinem Werke dieses Gefühl Ausdruck geben muss, dass er die Dinge nicht nur in einem persönlichen Verhältnis zu sich selbst, das heisst in ihrer Isolation erfasst, sondern das Strahlenbündel ihres

Kräftecomplexes erkennt, das Bündel Nützlichkeiten, von dem uns Rodin spricht und so im Sinne von Wölfflins Barock-Kategorien arbeitet. Es gibt viele Gedichte von Rilke, wie auch seine ganze Arbeit über Rodin, die uns klar zeigen, wie sehr er in seinem Streben nach Wahrheit von der Notwendigkeit eines so gearteten Sehens und Schaffens durchdrungen war; ja, ich behaupte, dass ohne diese Einsicht ein volles Verständnis für Rilkes Dichtung nicht erreicht werden kann. Denn was vermitteln uns z.B. die folgenden Verse, wenn nicht den Wunsch des Dichters die Einheit des Lebens nicht zu stören, sie nachzuschaffen, das Auf-ihn-Eindringende und ihn Bewegende nicht nur als persönliche Impression und als ein Gegenüber zu empfangen, sondern diese spanische Landschaft in ihrer ganzen kosmologischen Bedeutung und sich selbst als Einheit zu schaffen.

Spanische Triologie

Aus dieser Wolke, siehe: die den Stern
 so wild verdeckt, der eben war - (und mir)
 aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,
 Nachtwinde hat für eine Zeit - (und mir)
 aus diesem Fluss im Talgrund, der den Schein
 zerrissener Himmelsrichtung fängt - (und mir)
 aus mir und alledem ein Ding
 zu machen, Herr: aus mir und dem Gefühl
 mit dem die Herde, eingekehrt im Pferch,
 das grosse dunkle Nichtmehrsein der Welt
 ausatmend hinnimmt - , mir und jedem Licht
 im Finstersein der vielen Häuser, Herr
 ein Ding zu machen; aus den Fremden, denn
 nicht e i n e n kenn ich, Herr und mir und mir
 e i n Ding zu machen; aus den Schlafenden
 den fremden alten Herren im Hospiz,
 die wichtig in den Betten husten, aus
 schlaftrunkenen Kindern an so fremder Brust,
 aus vielen Ungenauen und immer mir,
 aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
 das Ding zu machen, Herr, Herr, Herr das Ding,

das welthaft-irdisch wie ein Meteor
in seiner Schwere nur die Summe Flugs
zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft.²

²Ges. Werke Bd.III S.446

3. Der Künstler und das Objekt. Van de Velde, in seinem Kampfe gegen die Hässlichkeit und Stillosigkeit seiner Zeit, nannte die merkwürdigen Phantasieschöpfungen, mit denen das Kunsthandwerk die Welt beglückte, *Feigheiten*.¹ Er verlangte vom Objekte diejenige Form, die ganz seiner Funktion entsprach; alles Andere war für ihn Verbogenheit und Lüge. "Ich habe mein Bestes getan", sagt Rodin in seiner einfachen und Überzeugenden Weise, "ich habe nie gelogen und nie geschmeichelt".²

Wenn der Künstler aber am Objekte diejenige Form erreicht, die vollständig der Funktion des Gegenstandes entspricht, so muss logischer Weise, Form und Inhalt identisch sein. Wo aber der Künstler seiner wuchernden Phantasie freien Spielraum gewährt, so wird der eigentliche Inhalt durch die subjektiven Ablagerungen, Verkrustungen und Aufpfropfungen erdrosselt. Das heisst am Gegenstand machen sich Sonderinhalte geltend, die in keinem harmonisch organischen, sondern höchstens in einem tektonisch-konstruierten Verhältnis zu einander stehen können. Weil der Künstler darauf ausgeht, sich selbst im Werke zu verwirklichen, so macht er sich zum unsichtbaren und darum vielfach unverständlichen Bindeglied seiner ichhaften Sonderschöpfungen, worüber das eigentliche, zentral liegende Objekt an Gehalt einbüsst. Die Schwächung des wirklichen Objektinhaltes und die Zerstreuung der Kräfte durch die wandernde

¹W. Van de Velde. Die drei Sünden wider die Schönheit

²Sommerville Story. Auguste Rodin S.15

Phantasie bewirken, dass der Inhalt selber unverständlich werden kann, und so gebraucht der Künstler vielfach einen Kunstgriff, indem er mit Hilfe der Konvention seine Allegorien schafft. Die Allegorie bedeutet auch in ihrer höchsten Form eine Trennung der sinnlichen Kräfte von den geistigen, und charakterologisch gesprochen, ein Unvermögen des Künstlers letzte Einsichten zu Lebenserfahrungen zu machen.

Wenn wir die unbemalten Flecken auf einem Gemälde von Cezanne betrachten und lernen, dass sie nicht absichtlich sind, sondern die ehrlich eingestandenen Niederlagen darstellen, wo der Maler fühlte, dass seine sachlichen Mittel nicht ausreichten und er darum, aus der grossen Ehrlichkeit seines Wesens heraus, lieber darauf verzichtete, einen einzigen unwahren Pinselstrich zu tun, so verstehen wir, welche Arbeit der Künstler an sich leisten muss, um diese ichhafte Oberflächenphantasie zu bannen. Wie sehr auch Hilke um den Kampf dieses Künstlers wusste, erzählt er uns anschaulich in einem Briefe:

Er legt sich seine Äpfel auf die Bettdecke, die Madame Bernant sicher eines Tages vermisst und stellt sich seine Weinflasche dazwischen und macht seine Heiligen aus solchen Dingen und zwingt sie schön zu sein, die ganze Welt zu bedeuten, und alles Glück und alle Herrlichkeit und weiss nicht, ob er sie dazu gebracht hat, es für ihn zu tun. Und er sitzt in seinem Garten wie ein alter Hund, der Hund dieser Arbeit, die ihn wieder ruft und ihn schlägt und ihn hungern lässt.³

Ein solches Schaffen aber, unter Ausschluss jeder Gefühlsbeigabe, die darauf hinzielt, sich selbst, wenn auch nur im

³Briefe 1906-1907 S.369

kleinsten Masse im Werke zu verwirklichen, ist eine künstlerische Tat, bei der das ethische Moment so hoch eingeschätzt werden muss wie das ästhetische. Von Rodin sagt Rilke:

Er gab seiner Phantasie nicht Raum, er erfand nicht. Er vernachtete keinen Augenblick den schweren Gang seines Werkzeuges. Es wäre ja so leicht gewesen, es auf irgend welchen Flügeln zu überholen.⁴

⁴Rodin V B. 346

4. Die Synthese des Künstlers und das Symbol. Der Künstler hat einen Apfel vor sich. Er fasst ihn zuerst als eine Kugel auf. Das ist aber eine Abstraktion vom Leben, die er sofort korrigiert, indem er durch Einziehungen an beiden Polen die Kugelform verändert, aber auch dann hat er erst begonnen und durch eine erkenntnismässige Auseinandersetzung mit dem Gegenstande, indem er nicht nur den Apfel selbst, sondern auch seine örtliche und zeitliche Umgebung mit einbezieht, nähert sich der Künstler mehr und mehr dem wirklichen Objekte, ohne es jedoch jemals ganz erreichen zu können. Aber diese sachliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand bereichert den Künstler, er wächst an ihm, und dieses Wachstum, das nicht nur aus dem schöpferischen Schaffen hervorgeht, sondern auch die Folge sachlichen Schauens ist, hat uns Rilke so wunderbar treffend in seinem Gedichte: Archaischer Torso Apollos ausgesprochen, wo es heisst: "Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern."¹

Diese Forderung, die er von sich verlangt, dass die Welt in ihm zur Sprache komme, dieses Gesammeltsein und über das Werkzeug gebeugt sein, das er von Rodin erlernte, dieses Wissen darum, dass, wie er im Malte sagt, Verse nicht wie Leute meinen, Gefühle seien, sondern Erfahrungen:

Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und
Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von
uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in

einer seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht aus ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht,²

diese ganze Erkenntnis ist im Sinne Künkels gedacht, für den jeder produktive Akt die "Herstellung einer Synthese aus Vergangenheit und Zukunft bedeutet.³ Man könnte diejenige des Künstlers dahin definieren, dass der Gefühlsgehalt, angesammelt durch die Erfahrungen der Vergangenheit, mit dem Objektgehalt des einmaligen zeitlich und örtlich bedingten Gegenstandes eine Verschmelzung erfährt, wodurch eine neue Erfahrung in den Lebensbereich des Subjektes tritt, die ein neues Objekt schafft. Je mehr die letzte Synthese auf ähnlichen Erfahrungen der Vergangenheit beruht, um so lebendiger, wahrheitsgetreuer muss der künstlerische Ausdruck derselben sein, weil jede Synthese der Vergangenheit dem wirklichen Objekt näher zu kommen hilft. Als künstlerische Gipfelleistung aber erscheint nach einer Reihe solcher Synthesen das Symbol, der formsprengende Gehalt, der durch die Gewalt seines Ausdruckes weit über den einmaligen Gegenstand hinausreicht, als wären die früheren Objekte aus den vergangenen Synthesen des Künstlers in ihm lebendig geworden. Je stärker der Symbolgehalt eines Kunstobjektes ist, um so schwieriger wird aber die Trennung von Gehalt und Gestalt.

Rilke, der seine ganze Existenz einsetzte, um dieses hohe Ziel zu erreichen, schuf am Ende seines Lebens aus innerer Not und aus der Erkenntnis seiner eigenen Unzulänglichkeit den

²G.W. V S.27

³Künkel. Charakter-Krisis und Weltanschauung S.93

Mythos des sachlichen Sängers in der Gestalt seines Orpheus:
 "Gesang ist Dasein für den Gott ein Leichtes".⁴ Gundolf aber
 in seiner Georgevergötterung glaubt, dass diesem Dichter,
 und nur ihm, und nur ein einziges Mal in seinem Jahr der
Seele, diese Daseinsverwirklichung gelungen ist. Für die Be-
 schreibung eines Herbstgedichtes von George, gebraucht er die
 folgenden Worte:

Wie bei Goethe das Herbstgefühl das völlig
 eigene und besondere dieser einmaligen Goethischen
 Stunde ist, so ist bei George nicht der Herbst,
 sondern seiner, eben dieser, einmal gesehen, un-
 wiederholbar, dieser unersetzliche Herbst-Augen-
 blick, mit diesem einzigen Mandelbaum, diesen nie
 wieder fallenden Früchten, mit diesem Glanz auf
 den nur in dieser Minute schattenfreien Bänken -
 und all das nicht als Gefühl oder Beobachtung, als
 Besonderes eines Allgemeinen, sondern als Einmalig-
 es des All, als Nu der Ewigkeit, als Gesicht der
 Wirklichkeit, als Fülle des Da-Seins im Jetzt und
 hier innen und aussen, Leben und Gesicht in Einem.-
 Vor allem: es selbst, nichts anderes als eben das
 was es sagt und erscheint, ist es auch... das magi-
 sche Wort des magischen Augenblicks, das dessen
 Wirklichkeit west, nicht bloss bedeutet.⁵

Das Symbol aber entsteht aus der Art der sachlichen Schau,
 die den Gegenstand nicht nur in seiner Isolation erfasst,
 sondern seinen spezifischen Raum miteinbezieht aus dem Kräfte
 ins Objekt übergehen, es unterstützen, gegen die es sich aber
 auch behaupten muss und die wiederum seine Stützung verlangen.
 Je grösser die Kunst von Rodin wurde, umso besser gelang ihm
 dieses Ins-Leben-Hinausstellen seiner Gestalten:

Da ist der Jüngling des Age d'Airain, der

⁴G.W.III S.315

⁵Gundolf. George S.140

noch wie in einem Innenraum steht, um den Johannes weicht es schon auf allen Seiten zurück und um den Balzac ist die ganze Atmosphäre - aber ein paar hauptlose Akte, der neue ungeheure Gehende sind wie über uns hinausgestellt, wie ins All, wie unter die Sterne in ein weites unbeirrbares Kreisen.⁶

Indem aber der Gegenstand an der Funktion teilnimmt, macht er sich zum Mittel einer Einheit, die ausser ihm liegt und darum grösser ist als er selbst, und das ist wichtig. Gerade weil das Objekt in dieser höheren Einheit seinen Selbstzweck verliert und nur Mittel wird, kommt es bei ihm zur völligen "Ebensentfaltung. Rodins Denker über dem Höllentor denkt nicht sich selbst, sondern die Welt. Das ist das Heldentum der Rodinschen Dinge, dass sie aufgehen in Andern, und wenn Rilke von den "Heiligen Cesannes spricht, die dieser aus den armseligen Gegenständen seines Haushaltes schuf, so meinte er sie im gleichen Sinne, denn der aufreibende Kampf, den dieser Maler um seine Kunst führte, galt eigentlich nicht den Dingen selbst, sondern ihrer organischen Aufnahme im Raum. Daher seine unendlichen technischen Versuche, Konturen zu verschweigen, weil es für ihn eigentlich gar keine gab, sondern nur eine tausendfältig bewegte Oberfläche, die überall an das Andere anstösst, das nicht weggelassen werden darf, weil es zum "Eben des Objektes selber gehört. Diese Einsicht aber in die Wichtigkeit dieser Einheit, dieses Raumgefühl, kann nichts Zufälliges sein, sondern ist abhängig von der charakterologischen Entwicklungsstufe, nicht nur des Individuums, sondern auch der Kultur-

⁶G.W.IV S.391

epoche, abhängig von den sachlichen Mitteln über die der Künstler zur Zeit verfügt. "Es gibt Stunden", sagt Künkel, "in denen man sein Volk wie eine Persönlichkeit mit ihrem Schicksal ihren Aufgaben und ihren Grenzen begreift."⁷ Ein solches Begreifen aber weckt im Menschen das Ewigkeitsgefühl. Der Gedanke eines persönlichen Auslöschens kann keine Gewalt über ihn haben, denn er fühlt sich nur als Glied eines Ganzen, das nicht untergehen kann und diesem Ewigkeitsgefühl gibt er Ausdruck im Symbol. Die ganze Aesthetik Rodins beruht auf diesen Einsichten: "Schönheit ist nicht das, von dem man ausgeht, sondern ist das, was sich ergibt. Ein Ding kann nur schön sein, wenn es wahr ist. Wahrheit ist vollständige Harmonie und Harmonie ist im Grunde nur ein Bündel von Nützlichkeiten."⁸ Aus diesen Ueberlegungen ergibt sich, dass das Symbol der künstlerische Ausdruck eines ganz funktionell erfassten und sowiedergegebenen Objektes bedeute; die Allegorie aber ist der Ausdruck eines statisch und formal und darum abstrahierten Objektes. Das Symbol ist das Objekt in einem spezifischen Raume, den es um sich schafft; die Allegorie ist eine Abstraktion und bezeichnet das Verhältnis vom Mensch zur Welt und darum ist die Linie ihr räumlicher Ausdruck. (Parallelismus)

⁷Fritz Künkel. Charakter, Krisis und Weltanschauung S.38 f

⁸Sommerville Story. op.cit. S.15

5. Versuch einer Erklärung von Wölfflins Kategorien.

Wenn ich mich nun den Wölfflinschen Grundbegriffen zuwende, so tue ich es mit der Ueberzeugung, dass sich diese auf die zwei polaren Begriffe der Charakterkunde zurückführen lassen, denn auch Wölfflin glaubt, dass sich seine Kategorien der Anschauung, wie er sie nennt, wechselseitig bedingen und sogar als fünf verschiedene Ansichten ein und derselben Sache angesehen werden können. Er möchte die beiden Reihen der Grundbegriffe zur Feststellung eines Entwicklungsgesetzes benützen, weil er in dem Uebergang von Renaissance eine Notwendigkeit, einen Entwicklungsvorgang sieht, den er klar als einen Aufstieg bezeichnet, wodurch natürlicherweise die Gleichstellung der zwei Arten künstlerischen Schaffens verloren gehen muss. Auf dem Gebiete der Malerei wertet Wölfflin das 17. Jahrhundert bedingungslos höher ein als das 16.. Und wie Walzel bemerkt ist diese höhere Bewertung schon in den Fachausdrücken enthalten, die von Wölfflin gewählt werden, denn sagt er: "Wer lineare Malerei und malerische Malerei voneinander scheidet, meint damit von selbst, dass lineare Malerei nicht eigentliche Malerei sei".¹ Wölfflin hebt ausdrücklich hervor, dass auf dem Wege von der Renaissance zum Barock, Malerei sich erst ihrer eigenen und eigentümlichen Kraft bewusst werde. In Verlauf seiner Arbeit gewinnen tatsächlich Raffael und Dürer den Anschein, als seien sie nicht in so hohem und eigentlichem Sinne Maler wie Rubens oder

¹Walzel. Gehalt und Gestalt S.307

Rembrandt oder Velasques.² Impressionismus siegt über das Malen in Linien und Umrissen. Auch Wölfflin glaubt, dass dieser Entwicklungsprozess erklärbar sein müsse und fragt sich, ob die Veränderung in der Form der Anschauung das Resultat einer inneren Entwicklung sei, oder ob der Impuls dazu, von aussen stammend, hervorgerufen werde durch eine andere Stellungnahme zur Welt, wodurch das ganze Problem weit über das Gebiet der beschreibenden Kunstkritik hinausreichen müsste. Die Geschichte der Generationen verlaufe nicht anders als diejenige des Individuums. Wenn ein grosser Künstler, wie Titian seinem Stile neue Möglichkeiten einverleibe, so müsse ein verändertes Gefühl dafür der Grund sein. Aber diese künstlerischen stilistischen Möglichkeiten kämen ihm nur, weil er schon so viele Andere des Ausdrucks hinter sich gelassen hätte. Kein Mensch wie gross er auch sein möge, hätte diese neuen Formen erfinden können, in denen sich die Welt für das Auge kristallisiert.³

Das erste Begriffspaar an dem Wölfflin den Unterschied der Kunst des Barocks und der Renaissance dartut, heisst:

1. Linear ist die Renaissance, malerisch das Barock.

Das Herausstellen der scharf umrissenen Form bewirkt die Isolation des Gegenstandes, der in sich selbst geschlossen und nur um seiner Selbstwillen geschaffen zu sein scheint, denn die klar herausgearbeitete Figur wird scharf gegen jede andere kontrastiert. Die Linie gibt dem Beschauer die Möglichkeit

² Heinrich Wölfflin. Principles of Art History S.230

³ Heinrich Wölfflin. op.cit. S.230

sich auf den umrissenen Gegenstand zu konzentrieren, gleichzeitig wird aber die Erfassung des Bildes als Gesamteindruck erschwert, weil der Gegenstand nicht Mittel in der höheren Einheit des Bildes ist, sondern Selbstzweck. Sobald aber die Linie entwertet wird, so ist es, als ob sich die Schleusen der genannten Kräfte der Aussenwelt öffneten. Alles wird belebt, Farben, Licht und Schatten beginnen ihr Spiel mit dem Gegenstand, dessen Form ganz Funktion wird. Dieses Nutzbarmachen von Kräften und ihre ganze spezifische Verwertung, die sie durch das Objekt erfahren, befreit die Form, gibt ihr ein geheimnisvolles Leben, das sich auf das Ganze überträgt und sie selber aus der Erstarrung erlöst. Denn je mehr das Ding aufgenommen wird vom Raum, um so mehr ist es determiniert und umso spezifischer, einmaliger wird es auch. Je sachlicher der Künstler ist, umso mehr wird er das Ganze erfassen können, um so mehr wird er jedem Ding im Ganzen die Teilfunktion geben, die ihm zukommt, und wie gering die auch augenscheinlich sein mag, weil sie zu dem ^{den} Unendel Nützlichkeiten gehört von dem uns Rodin spricht, trägt sie bei zur harmonischen Verlebendigung des Ganzen, wie auch der Teile. So sehen wie deutlich die gegenseitige Abhängigkeit von Inhalt und Form.

Ein schönes Beispiel von sachlichem und ichhaftem Schauen gibt uns die Anekdote über die Rembrandtsche Scharwache. Hier hat der Meister von Licht und Schatten seine guten Bürger in der Einheit dieser ^{den} für Schutz der Stadt besorgten Gesellschaft gesehen. Jede Figur ist mit der Liebe gemalt, wie sie Rembrandt

auf Porträts verwandte und doch gelang es ihm dass diese neunundzwanzig Soldaten ein Ganzes bildeten. Dass sich aber die Mitglieder der Schützengilde gegen diese Auffassung ablehnten, weil jeder nur sich selber sah, zeigt deutlich, wie schwierig sachliches Schauen wird, sobald das liebe Ich dadurch gefährdet wird. Die Ehre, die der Künstler jedem von ihnen antat, dass er sie alle als Mitglieder einer wahrhaftigen Gesellschaft behandelte und nicht als solche einer Scheingemeinschaft, verstanden sie nicht. Um den Gedanken etwas weiter zu spinnen, könnte man sich vorstellen, dass eines dieser unzufriedenen Mitglieder den Auftrag zum Malen des Bildes bekommen hätte und diese von Rembrandt in harmloser Sachlichkeit geschaffene Gemeinschaft, wo jeder sich als funktioneller Teil eines übergreifenden Ganzen fühlt, wäre nicht zu Stande gekommen. Was für seelische Verwicklungen hätten sich für den Maler nicht aus den Beziehungen mit den einzelnen Mitgliedern ergeben müssen, damit sein eigenes Geltungsbedürfnis und das seiner Kameraden auf ihre Rechnung gekommen wären. Einem hätte er Vorschub geleistet und ihm vielleicht die Stelle im Zentrum des Bildes eingeräumt, wo im Rembrandtschen Bilde ein kleines Mädchen im gelben Kleide steht, weil er sich vor dem ungünstigen Urteil des einflussreichen Mannes fürchtete, dem Andern würde er seine persönliche Verachtung ins Gesicht gemalt haben, dem dritten seinen Neid, etc. Alle die neunundzwanzig Menschen wären Objekte seiner ichhaften Ziele geworden und damit hätten sich wohl Beziehungen zwischen dem Künstler

und den einzelnen Teilen ergeben, aber das Leben der einzelnen Teile und ihr Aufgehen im Ganzen wäre gehemmt worden und Isolation wäre die Folge gewesen. Während Rembrandt den trächtigen Augenblick erfasste, wo die Gemeinschaft sich mit ihren besten Kräften zu einer sachlichen Haltung emporschwingen konnte, und er sie uns darum von der besten Seite zeigt, weil es die lebendigste und darum doch auch die wahrste ist, wäre das andere Gemälde nur zum Zerrbild des Lebens geworden. Gerade darin liegt die Grösse Rembrandts, in dieser musterhaften Bewältigung von grossen Menschengruppen.

Aber um auf das kleine Mädchen in Gelb zurückzukommen. Wir sehen, dass der Maler es vielleicht nur gemalt hat, um es zum Brennpunkt des Lichtes zu machen und das Monotone der vertikalen Linien der Männergestalten etwas zu mildern. Was ich besonders an Rembrandt bewundere, ist die Selbstverständlichkeit, mit der er die kleine Fremde auf das Bild brachte, so als hätte sie sich verlaufen und wäre doch zu klein, um zu wissen, dass sie es tat, so vollständig wird sie vom Raume aufgenommen und wir fühlen, dass es für Rembrandt nichts Fremdes gibt; auch die entferntesten Dinge kann er zusammenbringen und sie werden miteinander vertraut. Wie Rodin hat er ja auch seine Modelle überall genommen, wo er sie fand, ohne Wahl und hat sich so durch unendliche Erfahrungen allmählich das weite Leben erobert.

2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften ist nicht so zu verstehen, als ob die Renaissance die Perspektive noch nicht gekannt hätte, aber es bleibt bei ihr bei einem Hinter-

einander in ruhenden Schichten, während beim Barock die Gestalten wie ins Bild hineingezogen werden. Wo immer das Tiefenhafte durch Bewegung dargestellt wird, zeigt sich mit Vorliebe die diagonale Aufteilung im Bilde, die erlaubt, die Figuren in allen möglichen Verkürzungen und Stellungen zu fassen, während in der Renaissancekunst Front- und Seitenansichten vorgezogen werden, was sich nicht nur auf die Malerei beschränkt, sondern nach Wölfflin auch ein Merkmal der Skulptur dieser Kunstperiode ist. An Verrochios Reiterstandsbild des Colleoni zeigt er, dass die eine Seitenansicht allein alle notwendigen Elemente enthält, die zu einer vollen Erfassung des Kunstwerkes durch den Beschauer führt, während Schlüters grosser Kurfürst keine bevorzugte Ansicht aufweist, da von jeder Seite die Figur verkürzt ist. Dieses Festlegen des Standpunktes des Beschauers vor dem Kunstwerk, weil eine andere Seite nicht die ganze Wahrheit enthält, zeigt deutlich, dass die einzelnen Teile wegen ihrer tektonischen Erfassung nicht die Kraft haben, für das Ganze zu stehen. Wie eine Gestalt von Ibsen in ihren Verhältnissen zu allen andern Gestalten erst ihr volles Leben erhält, weil diese Abwandlungen ein und desselben Charakters, die ganze harmonische Erfassung des Menschen zu seiner Umgebung zeigt, so ist es auch bei dem Künstler. Wie sich die Gestalt beim Dramatiker nur durch die unendlichen Beziehungspunkte mit der Aussenwelt ergibt, so ist es auch bei Rodin, der sogar im rein Technischen nicht von der Form spricht, sondern vom Modelé, worunter er im Gegensatz zur ersteren, die die Begrenzung des

Objektes berweckt, die Aufnahme desselben im Raume meint. Er sieht nicht in Konturen, in begrenzten Flächen, er sieht nur in Vertiefungen und Erhöhungen. Auch die Art der Oberfläche spielt eine Rolle, ob sie rauh oder glatt ist, ob sie das Licht absorbiert, aufhält und es sozusagen zum Bestandteil der Skulptur macht, oder es darüber hinweghuschen lässt. Und aus dieser Auffassung der Skulptur kommt es, dass bei Rodin ein künstlerisches Ganzes nicht mehr mit dem Dingganzen zusammen fallen muss, denn auch der Teil wird selbständig, wenn er aus innerer Notwendigkeit seine Funktion im Raum erfüllt.

Eine Hand, die sich auf eines andern Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper von dem sie kam: aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört und um dieses neue Ding handelt es sich nun. Diese Erkenntnis ist die Grundlage für die Gruppierung der Gestalten bei Rodin. Aus ihr kommt jenes sich nicht Loslassen, um keinen Preis.⁴

3. Damit habe ich den nächsten Punkt berührt, der lautet:
Vom Vielheitlichen geht es zum Einheitlichen.

Während in der Renaissance Kunst ein gleichmässiges Entfalten des einzelnen Teils stattfindet, beruht die Einheit des Barockbildes wiederum auf der Kraftentfaltung der Teile zu einem einzigen Motiv. Wir sehen, dass auch dieses Begriffspaar seine zwanglose charakterologische Erklärung findet, die ich bereits mit meinem Symbolbegriff gegeben habe. Es ist interessant, dass Simmel in seinem Buch über Rembrandt,⁵

⁴G.W. IV. S.329

⁵Georg Simmel. Rembrandt ein kunstphilosophischer Versuch

eine ähnliche psychologische Erklärung gibt, nur fasste er ein allgemein menschliches Verhalten als ein rassisches Merkmal auf. Walzel fasst die Beobachtungen Simmels folgendermaßen zusammen:

Geht ein italienischer Arbeiter allein über ein Feld und singt ein Lied dabei, so ist es als wendete er sich an einen Zuhörer und als stünde er auf einem Podium. In gleicher Lage singt der Deutsche, gleichgültig wie es klingt, im vollen Wortsinn nur für sich. Simmler deutet diese Beobachtung: die Mittelmeervölker hätten immer den Zuschauer im Auge, nicht aber sei das beim Deutschen der Fall. Simmler nennt diesen ideellen Zuschauer das ausschlagende Moment des klassischen Stiles. Rembrandts Menschen dachten nie an Zuschauer und deshalb auch nicht an sich selbst.

Ein Mensch, der sich Andern gegenüber stellen will, gibt sich als Träger einer Leistung, als Vertreter einer Idee, eines irgendwie Allgemeineren; dieses Allgemeineren zeigt sich nun im Portrait, wo sich das Leben zu einem Phänomen steigert, das eine ideelle Eigenexistenz besitzt. Phänomene verhalten sich zu Lebensprozessen wie abstrakte Begriffe zu Einzeldingen. Rembrandts Form dagegen wird nicht bestimmt von ideellen Beziehungen, sondern das von innen treibende Leben ist erfasst, wie es an die Oberfläche tritt.⁶

Simmel hat hier gut gesehen, aber wie mir scheint nicht vollständig. Eine solche Anschauung würde Wölfflins Grundbegriffe sofort unhaltbar machen, denn die Entwicklung zum Barock könnte nicht erklärt werden, was ich später versuchen werde. Die Haltung des Italiensers ist eine allgemein menschliche und wird durch die Beziehungsperson von Künkel klar gemacht. Er sagt darüber:

Der egoistische Mensch bedarf seiner Mitmenschen nur, um sie auszunützen. Sein Kennzeichen ist ein

⁶Walzel. Gehalt und Gestalt in der Dichtkunst S.323

starkes Ja, das er zu sich selber sagt, und ein starkes Nein, das er für die Anderen bereit hat. Seine Beziehungsperson ist fast ausnahmslos ein schattenhafter Zuschauer, den er sich gewissermaßen als den Schiedsrichter der Menschheit vorstellt und dem er tagaus, tagein zu imponieren sucht. Und da diese Beziehungsperson mit ihren Wertmassstäben und Urteilen nur in den Gedanken des betreffenden Egoisten selber vorhanden ist, fällt der Schiedsspruch immer auf gleiche Weise aus; dem Egoisten wird der erste Preis zuerkannt.⁷

So ist der Unterschied zwischen dem Deutschen und dem Italiener, wie noch gezeigt wird, nur in der Wahl des Zuschauers, d.h. in der Beziehungsperson. Das Abstrahieren, das Sinnel klar erkennt hat seinen Grund darin, dass der Künstler das Ding nicht anerkennt wie es ist, sondern es zum Objekt seines ichhaften Zweckes macht und damit ihm von seinem Eigenleben raubt. Anstatt dass der Künstler durch die Erfahrung am Objekte sich ändert, verändert er in seiner starren Haltung das Objekt.

4. Wie aus einer Vielheit Einheit wird, ist so schön dargestellt in Rilkes Beschreibung von Rodins; Die Bürger von Calais.

Hätte man den Versuch gemacht, [nämlich die Figuren auf einem Turm aufgestellt] man hätte eine unvergleichliche Gelegenheit gehabt, die Geschlossenheit dieser Gruppe zu bewundern, die aus sechs Einzelfiguren bestand und doch so fest zusammen hielt, als wäre sie nur ein Ding, ein einziges Ding, und dabei berührten sich die einzelnen Gestalten nicht, sie standen zusammen wie die letzten Bäume eines gefällten Waldes und was sie vereinte war nur die Luft, die an ihnen teilnahm in einer besonderen Art. Ging man um die Gruppe herum, so war man überrascht zu sehen, wie aus dem Wellenschlag der Konturen rein und gross die Gebärden stiegen, sich erhoben, standen und zurückfielen wie Fahnen, die man einzieht. Da war alles klar und bestimmt. Für einen

⁷Fritz Künkel. Charakter Krisis und Weltanschauung

Zufall schien nirgends Raum zu sein. Wie alle Gruppen des Rodinschen Werkes, war auch diese in sich selbst geschlossen, eine eigene Welt, ein Ganzes erfüllt von einem Leben das kreiste und sich ausströmend doch nie verlor.⁸

5. Der Gegensatz von geschlossener Form und offener Form bei Wölfflin bedeutet nicht, dass das Barockkunstwerk nicht ein geschlossenes Ganzes bilde. Nur weil das organische Ineinandergreifen der Teile die Nähte verheimlicht und das Renaissancegefüge sie klar herausstellt, wirken die Werke des Barock wie etwas Gewachsenes und im Wachstum Begriffenes, aber nicht aufgelöst, nicht verschwommen, nicht auseinander fallend, sondern gesammelt zu einer Einheit, in der jedes Ding seine spezifische Form von Aussen erhält.

Was Strich nun über die Sprache des 17. Jahrhunderts sagt, könnte man auf keine Weise auf Rembrandt anwenden:

Dieser barocke Stil, der so ganz aus der Gebrochenheit des Menschen kam, aus seinem Erlebnis, nämlich der endlichen Zeit und der unendlichen Ewigkeit, dem die Enden auseinanderfielen, die Harmonien sich lösten, war wie eine Gestaltung des Widerspruchs an sich. Er umfasste die Pole nicht, sondern freute sich schmerzlich, dass sie auseinanderfallen und sich tödlich spannen.⁹

Nein, Rembrandt stand ganz im Leben. Da ist nichts in ihm von Daseinsflucht und Jenseitshoffen und Unendlichkeitsmystik; er lebt den Augenblick und schafft den Tag und damit die Ewigkeit, während der Unendlichkeitsmystiker sich im Ideellen verliert. Dieses Wissen um das Geheimnis des

⁸G.W.IV.8.362

⁹Fritz Strich. Deutsche Klassik und Romantik S.206

Künstlers, die Erkenntnis dessen, was man verschweigen muss und was man sagen soll und darf, hat niemand in einer grösseren Masse besessen und zu einer höheren Stufe der Entwicklung gebracht als Rodin. So hat er an seinem Balzac, mit der ungeheuren Zusammenfassung aller schöpferischen, nach ein und demselben Ziele gerichteten Kräfte, das dichterische Genie in seiner ganzen tragischen Uebertreibung erfasst und die Hände des Dichters als etwas Unnützes, Ablenkendes weggelassen, um den Taumel und Rausch des Schaffens in dem visionären Kopfe allein zum Ausdruck zu bringen.

Es ist mir in diesen einleitenden Kapiteln darum zu tun gewesen mit Ueberzeugung zu zeigen, dass eine bestimmte charakterologische Einstellung zum Leben eine bestimmte Art der Schau erzeugt und dass darum eine charakterologische Entwicklung im Menschen zu neuen künstlerischen Einsichten führen muss. Solange der Künstler den Gegenstand nur in seiner Isolation zu erfassen vermag, abstrahiert er ihn, beraubt ihn seiner Einmaligkeit und darum seiner Subjektivität und Vitalität. Er verallgemeinert ihn, ohne ihm allgemeine Gültigkeit zu geben. Je mehr aber der Gegenstand formbestimmende Berührungspunkte mit der Aussenwelt besitzt, umso selbständiger, einmaliger und lebendiger wird er. Form und Inhalt werden zu jener Einheit, in der alles Funktion wird. Man könnte den Satz aufstellen: Bei einer sachlichen Einstellung des Künstlers bestimmt die Aussenwelt die künstlerische Form des Gegenstandes, bei einer ichhaften der Künstler selbst. Bei einer sachlichen Einstellung

sind Inhalt und Form Ausdruck funktioneller Kräfte, die sich in eine höhere Einheit als die des Kunstgegenstandes harmonisch einfügen. Beim ichhaften Kunstausdruck wird der Gegenstand Träger eines ihm vom Künstler verliehenen Inhaltes, der dem Objekt selber fremd ist und der sich darum nicht als eine lebendige Kraft im Gegenstand selber manifestieren kann. Wie ich aber nochmals nachdrücklich sagen möchte, sind diese polaren Grundbegriffe nicht starr. Da es sich um den Menschen handelt, um lebendige, sich wandelnde Subjekte, die in ihren gesunden Lebensäußerungen eine gewisse charakterologische Entwicklungsstufe darstellen, so sind auch diese Kunstkategorien nur relativ. Das Extrem des ichhaften Ausdrucks finden wir z.B. in den Zeichnungen der Irren und ein Studium dieser Grenzfälle zeigt uns, wie das Ich in diesem Liniengewirr einer rauschhaften Ornamentik Orgien feiert. Hier sehen wir gänzliche Abstraktion und totales Verschwinden jedes sachlichen Inhaltes, das Werk einer engen, weltfremden, eingeschachtelten Phantasie, die das Leben nur als Ausdruck des Ich in schattenhaften Uebertreibungen zu schildern vermag.

Es ist darum nicht genug Gefühle zu haben und die Fähigkeit sie auszudrücken, es kommt auf den Ursprung und die Richtung dieser Gefühle an. Ein Unendlichkeitssehnen geboren aus Angst und Weltflucht schafft uns nicht die Illusion der Unendlichkeit, sondern der Begrenzung und ist Ausdruck seelischer Erstarrung. Denn, nach Künkel, irrt sich der Mensch, wenn er die Flucht möglich hält. Anstatt wissend und reif zu werden,

verstrickt sich das Subjekt unbewusst und irrtümlich in seine eigene Vernichtung."¹⁰ Darum, je lebendiger der Mensch ist, um so wissender ist er und um so wahrer ist seine Kunst. Hierin liegt das untrügliche, wenn auch unaussprechbare Geheimnis jedes grossen Künstlers, das sich in einem Gleichgewicht von Können und Wollen dartut. Das unumstösslich Wahre wird uns in ungeheurer neuer Form gegeben und je reifer wir selbst sind, um so mehr anerkennen wir es als das Natürliche das Wirkliche und Richtige, vom gesunden Menschenverstand Getragene.

¹⁰Künkel. Charakter, Krisis und Weltanschauung S.103

6. Die Kunst der verschiedenen Kulturepochen als Ausdruck einer bestimmten charakterologischen Haltung. Wenn

man die Begriffe Wölfflins auf psychologische Phänomene zurückführen will und auf dieser Basis zu begründen sucht, so stellt sich unwiderstehlich die Frage ein: Gibt es eine charakterologische Gesamthaltung eines Volkes, einer Kulturepoche, und wenn dem so ist, was bedingt sie, welches sind die Kräfte in der Gemeinschaft, die dazu führen, dass das Leben auf eine bestimmte Weise und in gewissen Formen erlebt wird, so dass sich für eine Kunstepoche eine allgemeine Art des Schauens und des Stiles ergibt. "Die Geschichte von Generationen", sagt Wölfflin, "schreitet auf gleiche Weise vorwärts, wie die Geschichte des Individuums".¹ Und wie das Individuum sich durch seine Haltung in der Gemeinschaft kennzeichnet, so ist auch die Art und Weise, wie die Gemeinschaft die Aufgabe der Arbeitsteilung, der sozialen Ordnung, des gesellschaftlichen Zusammenlebens, des Beschaffens der wachsenden Bedürfnisse löst, Ausdruck ihrer charakterologischen Gesamthaltung. Die charakterologische Haltung aber des Volkes, wie des Individuums ist fehlerhaft, wie der Untergang der verschiedenen Kulturen deutlich zeigt und darum muss die Wissenschaft vom Leben, wie Künkel sagt, in erster Linie Grenzforschung sein.²

Man wird beim Menschen feststellen, bis zu welchem Grade

¹Wölfflin. op.cit. S.320

²Künkel. Charakter, Krisis und Weltanschauung S.44

sich seine Fähigkeiten ungehindert entfalten und wo bei ihm die Grenze seiner Tragfähigkeit beginnt, wo sein Mut versagt und wo er sich durch Flucht der Verantwortung und der Wirklichkeit entzieht. Im Gruppenleben macht sich derselbe lebenswidrige Egoismus breit, der den Gegensatz von finaler Starrheit und infinaler Lebendigkeit klar herausstellt. Wenn wir darum die soziale Struktur eines Volkskörpers ins Auge fassen, so versuchen wir uns klar zu machen, inwieweit er ein ungebrochenes Ganzes darstellt, wie der Einzelmensch sich gegen die Gruppe abgrenzt und wie sich die Gruppe selbst zur Natur stellt. Wie der Mensch, so ist auch sein Weltbild und der künstlerische Ausdruck dieses Weltbildes. Ändert sich der menschliche Charakter, so ändert sich seine Meinung über das menschliche Leben und damit auch sein künstlerischer Ausdruck. "Es gibt", nach Künkel, "eine Charaktergeschichte sowohl innerhalb des einzelnen Volkes wie auch innerhalb der Kulturkreise".³

Die Griechen. Wo der Germane durch die Unwirtlichkeit seiner Landschaft gezwungen ist, ein unstetes Nomadenleben zu führen, das nur vorübergehend zur Ruhe kommt und ihm keine Sicherheit ausser seiner Person bietet, sucht der Grieche unter einem gesegneteren Himmelstrich der Gefahr seiner Existenz durch das Mittel der Gemeinschaft zu begegnen. Die Polis war nach Burckhardt⁴ ein höheres Naturprodukt, das entstand, damit

³Künkel. Charakter, Krisis und Weltanschauung S.34

⁴Jakob Burckhardt. Geisteserbe der Schweiz, die Polis S.118 ff

Leben möglich sei und dass glücklich, edel und möglichst nach der Trefflichkeit gelebt werde. Er betont, dass der ganze griechische Geist und seine Kultur in untrennbarer Verbindung mit der Polis gestanden habe und dass die grössten Schöpfungen des Blütezeitalters nicht dem Privatgenuss, sondern der Oeffentlichkeit angehört hätten. Die Grosstaten der Helden seien nicht als subjektive Akte bewertet worden, sondern hätten der Vaterstadt angehört. "Die Polis", sagt Burckhardt, "war eine Wirklichkeit gewachsen wie ein Naturding"⁵, gewachsen aus dem Bedürfnis des Ackerbauers in fruchtbarer Landschaft, die ihn sesshaft und bündnisfähig machte. Die Beziehungen des Griechen zu seiner Polis waren von solcher Realität, dass das Individuum sich nur als Teil der Gesamtheit empfinden konnte, denn wie Burckhardt sagt: war die Polis mehr als nur Vaterland, sie war die ewige Mutter, die grosse Ernährerin, das Höchste und die eigentliche Religion der Griechen.⁶ Sie reichte weit über den Einzelnen hinaus und ist die Darstellung eines Gesamtwillens, dem der Einzelne nicht entinnen konnte, nicht einmal in die Religion, denn auch sie war Staatssache.

Und diese politische Einheit beruht auf der Eigentümlichkeit des griechischen Charakters und auf Grund dieser Eigentümlichkeit empfand sich der Einzelne nur als Teil der Gesamtheit, der Polis mit ihrer Vergangenheit und Zukunft, einer zeitlosen Gemeinschaft, für die man sich im Notfall opferte.

⁵Burckhardt op.cit. 122

⁶Burckhardt op.cit.124

Aber gerade weil er in der Polis die bestmögliche Welt mit ewigem Bestande sah, wünscht er für sich selbst ewige Dauer, die auf eine persönliche immerwährende Verbindung mit seiner Umwelt hinzielt, dieser Ewigkeitstrieb des Hellenen im Schosse der Vollendung zu ruhen, war das unsachliche Moment in seinem Charakter. Das Beharrenwollen in den alten Formen, die doch vergehen müssen, wird zu einem gewaltsamen Kultus, mit dessen Hilfe auch die Polis um jeden Preis weiterzuleben sucht. Dieser Widerstand, den der Grieche einer normalen Entwicklung entgegensetzt, zeigt sich nicht nur in seiner *αἰράφεια*, dem Genügen, wonach eine Stadt nie über eine bestimmte Zahl hinauswachsen sollte, sondern auch in seiner Religion. "Der antike Mythos", sagt Gundolf, "bindet nicht die einzelnen Naturaugenblicke, sondern die dauernden Naturkräfte, die zugleich Menschentriebe sind. Darum gibt der Grieche Natur nicht selbst, sondern nur ihre Deutung".⁷ Die ganze kosmologische Einstellung des Griechen, seine enge Naturverbundenheit, machten ihm ein sachliches Verhalten in allen seinen Lebensäußerungen leicht. Darum hat es kein Volk in der Kunst so weit gebracht, wie die Griechen. Das einzige sich offenbarende ichhafte Moment ist dieser Wunsch nach dauerndem, persönlichen Bestand in einer bestmöglichen Welt. Und dieses Ewige in der Zeit ist ein Abstrahieren vom Leben, das ein moderner Mensch in der griechischen Kunst als Begrenzung empfindet. Die griechischen Statuen erfassen nicht den Augen-

⁷Gundolf. op.cit. S.141

blick in seiner ganzen Vitalität und Einmaligkeit und geben darum für den, der sein Auge an den Werken Rodins geschult hat, den Eindruck des Nicht-ganz-Wachseins, aber nicht der Pose oder des Theatralischen, wie man heute so gern die edle Einfalt und stille Grösse Winkelmanns auslegt.

Das Dionysische aber ist nur die Gegenbewegung des seelischen Pendulums. Wie die Seele des gotischen Menschen zwischen Himmel und Hölle schwingt, so die des Griechen zwischen der Hoffnung auf Dauer und dem Geniessen des flüchtigen Augenblicks. Er fühlt das Leben entschwinden und das gewaltsame Ansichreissen des Augenblicks ist ein Stück Selbstbetrug und Ausdruck menschlicher Hilflosigkeit. Gerade das Vorhandensein des Dionysischen in der griechischen Kunst beweist das Unausgeglichensein des griechischen Volkscharakters, das Schwingen zwischen den beiden Extremen.

Die Gotik. Oswald Spengler, in seinem Buche Der Untergang des Abendlandes führt das Schwinden des Apollinischen auf den Umstand zurück, dass in faustischer Welt der Begriff der Sache funktionellen Begriffen weicht.⁸ Während beim Griechen, Besitz die Idee des Konkreten und Dauernden einschloss und sich direkt ans Objekt hielt, so war das Verhältnis des frühen Germanen zu seiner Umgebung ein rein Dynamisches. Besitz bedeutet für den Germanen Macht und ist Ausdruck eines rein ideellen, subjektiven und egozentrischen Verhältnisses zur Umwelt, während der Grieche in seinem Verhältnis zur Polis in der Wirschicht lebte,

⁸Oswald Spengler. Der Untergang des Abendlandes II, S. 76

wie es Künkel nennt, zeigt die ganze Rechtsterminologie der Germanen das extrem ich-hafte Verhalten des Kriegertypus gegenüber dem sesshaften Polismenschen. "Mittelalterlich deutsches Kaisertum", sagt Naumann, "war eine sehr dynamische Herrschaftsform, ...ohne Erbfolge, ohne Eigentum, neu an jedem Morgen, alles stand und fiel mit dem Führer."⁹ Der germanische Mensch empfand die Umwelt als Feind und die ganze germanische Spruchpoesie ist erfüllt von dieser beständigen Haltung des Bedrohseins. "Mit dem Geere nehme man Gaben entgegen, Spitze gegen Spitze", heisst es im Hildebrandslied. Ueberall Unsicherheit und Tücke des Schicksals.

Von seinen Waffen weiche der Mann keinen Fuss,
denn er weiss nicht genau, wann auf den Wegen des
Speeres er draussen bedarf.

Auf alle Türen, eh du eintrittst gib acht,
pass achtsam auf, denn niemand weiss ob nicht da-
hinter sitzt im Flure der Feind.

Wehre dich, du bist allein, auch deine Freun-
de haben dich verlassen. ¹⁰

Und wie sieht das germanische Weltbild aus? Hans Naumann sagt darüber:

Es geht ein Zug der Sorge von der Edda bis zu Goethes Faust und entwirft man das altgermanische Weltbild, so ist es, als ob man von der Gegenwart spräche. Ein goldenes Zeitalter ist längst vorbei. Es herrschte damals als Balder noch lebte. Jetzt ist Bedrohung in der Welt, es dröhnen die Zeiten. Der Lauf der Dinge geht Schlag auf Gegenschlag zwischen zwei feindlichen Lagern. ----Der Erdkreis ist von Ungeheuern trüchtig, über ihr hängt das unabänderliche Schicksal; Wallhall bedeutet keine Rettung und alle Götter haben ihre beste Kraft schon lange eingebüsst. Der

⁹Hans Naumann. Der germanisch-deutsche Mensch des frühen Mittelalters, aus Der Deutsche Mensch S.16

¹⁰Hans Naumann. op.cit. S.10

grosse Weltbaum fault bereits an einer Seite,
 böse Tiere benagen ihn an den Wurzeln und Aesten.
 Balder der Heldenjüngling ist tot, Odin verlor ein
 Auge, er, der Führergott, auf den alles gestellt
 ist. Der Kriegsgott Tyr verlor seine rechte Hand..¹¹

Es ist Ausdruck des ruhelosen Menschen in gewaltigem Kampfe
 mit seiner Umwelt, der er ein karges Leben abgewinnt, und doch
 ist es auch wieder der Ausdruck eines Willens, trotz allen
 Hindernissen einen Weg zum Verstehen dieser Welt zu finden.
 Wo ein südlicher Himmel und eine gesegnetere Natur es dem
 Menschen leicht machen, eine lebendige Haltung zur Umwelt zu
 finden, erstarrt der nordische Mensch durch die stetige Un-
 sicherheit seiner Existenz in dumpfer Abwehr.

Diese innere Verkrampfung zeigt sich deutlich in der ger-
 manischen Ornamentik, der, wie Walzel sagt, nach Worringer ¹²
 eine unendliche Linie vorschwebt, das absolute Zeichen der
 Abstraktion in der Kunst. Das erfreue nicht, sagt er, sondern
 betäube und zwinge zu willenloser Hingabe. Wer nach Betrach-
 tung der nordischen Ornamentik die Augen schliesse, behalte
 den Eindruck von körperlich unendlicher Bewegtheit. Seelische
 Voraussetzung sei ein unendliches Drängen, ein Suchen nach Be-
 ruhigung, nach Erlösung, das nur in Betäubung und Rausch zu
 befriedigen sei. Unklare Rauschsucht, krampfhaftes Verlangen
 aufzugehen in übersinnlicher Verzückung, kurz eine Pathetik,
 deren Wesen Masslosigkeit sei.¹³

Ich finde das eine wunderbare Beschreibung des Kunstaus-

¹¹Hans Naumann. op.cit. S.10

¹²Worringer. Abstraktion und Einfühlung

¹³Walzer. op.cit. S.297

drucks eines Menschen, der im Labyrinth seiner eigenen Seele blindlings herumtappt und vergebens nach einem Ausgang, dem Weg zum Anderen sucht. Man hat gegen Worringer eingewendet, dass die islamische Arabeskenornamentik ähnliche Züge aufweise, wie Worringers Gotik, was sich doch leicht aus der ähnlichen Lebenshaltung eines Wüstenvolkes erklären lässt. Obwohl sich rassische Eigenschaften in jedem Kunstausdruck bemerkbar machen, so sind sie in weitgehendem Masse bedingt durch die sich wandelnde Existenzform der Gruppe, der der Künstler entspringt. Ein Goethe konnte nur aus den bürgerlichen Kreisen einer reichen und freien Handelsstadt wie Frankfurt kommen und Rembrandt nur in einem blühenden und demokratischen Handelsstaat wie Holland seine Heimat haben. Nur wenn wir diese politischen und kulturellen Hintergründe in Betracht ziehen, lässt sich der Unterschied im Barock dieses Malers, den er uns in seinen reinsten Formen gibt und demjenigen der schlesischen Schule erklären, deren Repräsentanten als mischrassige Eindringlinge in die deutsche Kultur, die schönen Formen des Barocks mit ihrem wilden Phantasiegeränke überwuchern und den menschlichen Inhalt hinter schwulstigen Perioden und rhetorischem Beiwerk verbergen. Und nur auf diese Weise wird uns der Gongorismus und der Marinismus des Absolutismus verständlich und die Tatsache, dass das Bürgertum immer der geheime Gegner dieser höfisch-kirchlichen Barockkultur war.

Während die griechische Statue in ihren letzten Tanzschritt ihre kosmologische Verbundenheit dartut, steht die

gotische Figur schwer auf beiden Füßen und die ganze Körperhaltung, die sich daraus ergibt, ist Ausdruck der Isolation. Der himmelstrebende Bau der gotischen Kathedrale mit seinen Engeln und Heiligen einerseits und die hässlichen Fratzen, die Teufel, die armseligen leidenden Gestalten, dieser ganze "steinerne Kreuzzug der Mühseligen und Beladenen", wie sie Rilke nennt, andererseits, sind ein konkretes Zeugnis für den Zwiespalt der mittelalterlichen Seele, die Augenblicke himmlischer Verückung erlebt, das heisst, um mit Adler zu sprechen, "sich dem Leitbild nahe fühlt", um handkehrum wieder die Qualen der Hölle zu spüren. Der Kunstausdruck dieses Gefühles der Gottnähe, der sich besonders in der Linienführung der gotischen Architektur offenbart, möchte ich als eine Weiterentwicklung des germanischen Ornamentes auffassen. Das Linienornament von Worringers Gotik hat sich entwirrt, weil der zum Christentum bekehrte germanische Mensch den Punkt ausser sich gefunden hat, dem er zustrebt. Dieser Parallelismus des Ausdrucks ist kennzeichnend für das Gotische. Das immer wieder Ansetzen zu einem neuen Versuch, die göttliche Wahrheit an sich zu reißen, stammt aus der Erkenntnis, dass der Besitz der Wahrheit unmöglich ist, ja nicht einmal gewollt ist, denn er würde den Sinn des menschlichen Strebens aufheben, das darauf ausgeht, Gott zu gefallen und sich den Himmel zu verdienen. Je grösser die Auseinandersetzung mit der Welt ist, um so höher steht die Beziehungsperson, derer man bedarf. Der Mensch des Mittelalters lebt in Not und Fährnis. Der Daseinswert des Menschen

ist gering (Ausdruck seines Minderwertigkeitsgefühls), doch er hat einen Zukunftswert (Ausdruck seines Superioritätsgefühls) und alle Handlungsweisen sind bedingt durch seine Haltung zu Gott. Gott ist der unsichtbare Zuschauer, dem er zu gefallen hat. Und der Mitmensch, der in einer christlichen Gemeinschaft zum Bruder werden sollte, wird im Mittelalter nicht als Subjekt anerkannt, sondern zum Objekt abstrahiert. Er wird zum Mittel erniedrigt, mit dessen Hilfe man sich selbst in den Augen Gottes zu erhöhen sucht, er wird Massstab und Spiegel für seine Tugenden und Laster. Aus dieser Gefühlseinstellung entspringt die Allegorie, die Darstellung der personifizierten Eigenschaften des lieben Ich. Nichts aber zeigt besser den Wandel im menschlichen Fühlen, als die moderne Adaption von Hugo von Hoffmannsthals mittelalterlichem Spiel Jedermann. Mit seinem wachen sozialen Gewissen des zwanzigsten Jahrhunderts stellte er den Bettler in das Zentrum der Begebenheiten und machte aus einer leblosen Puppe einen Menschen mit lebendigen Gefühlsregungen. Die Welt war voll Rollen, die jeder spielte, Gott aber bestürmte man mit allen möglichen Beschwörungsformen von A bis Z, damit er nicht entweichen konnte und baute ihm die grossen Kathedralen, diese Gerüste von Himmelsleitern, mit denen man ihn auf die Erde zu locken hoffte.

Aber das Soziale war da, wenn auch in negativer Form. Denn je höher die Beziehungsperson steht, um so grösser muss auch die Gemeinschaft sein, zu der sich der Mensch als zugehörig bekennt. Darum ist es dem gotischen Künstler nicht gegeben zu

wählen. Er wird bedrängt, von der ganzen Mannigfaltigkeit des Lebendigen. Aber da er in seiner Isolation auch die Objekte nur in dieser Daseinsform erleben kann, gelingt ihm auch die Auswahl nicht, oder nur in jenem Grade, den seine geringe Sachlichkeit erreicht. Der Totentanz ist der klassische Ausdruck dieses negativen sozialen Gefühles. Aber auch das weltfremdeste Gebahren ist immer noch der Kampf um die Welt, und die grosse Spannung des gotischen Menschen, geboren aus dem Wissen, dass der Tod beständig mit uns ist und dass die Ewigkeit hinter einer undurchdringlichen Mauer auf uns wartet, diese Spannung zeigt Anzeichen des Nachlassens in der Mystik, wo das Reich Gottes in den Menschen verlegt wird und die Ewigkeit darum überall und immer gegenwärtig ist und mitten in der Zeit steht. Es bedeutet ein Anwachsen der sachlichen Mittel. Seine Existenz, sein Schicksal und das Wesen seiner Freunde und Feinde offenbart dem Menschen einen unerwarteten Sinn. Auf Grund dieser Einsicht wird vieles schön, das er früher als hässlich empfunden hat, vieles wahr, was er als falsch bekämpfte, vieles freundlich, was er früher gefürchtet hatte und langsam wird der Mensch in die Reifung hineingetrieben. Seine Haltung beeinflusst seine Mitmenschen und so wird das Gefühl der Gemeinschaft mehr und mehr gestärkt, was sich z.B. in der Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Städte kund gibt. Das Anwachsen der barockschen Züge in der Spätgotik, wie es Wölfflin konstatiert, führe ich auf diese grössere Sachlichkeit der Menschen dieser Zeit zurück. So hatte sich sein Weltbild

allmählich geändert, bis er plötzlich vor einem Neuen stand. Und hier zeigt sich immer wieder die gleiche historische Erscheinung. Die revolutionäre Verwirklichung des Neuen, die zur grösseren Intimität mit dem Leben führen soll, geschieht immer auf ichhaftem Wege und erst, wenn der Rausch der überschäumenden wilden Daseinslust vorüber ist, wenn dieses ungestüme Drängen nach dem neuen Ziele sich Bahn gebrochen hat und die Wasser des Lebens sich beruhigt haben, setzt auf diesem höheren Plane die Evolution sachlicher Entwicklung wieder ein.

Schiller hat das gleiche Phänomen in der Geschichte beobachtet und er führt es auf den Umstand zurück, dass das Ideale an sich kraftlos ist, um die egoistischen Kräfte überwinden zu können:

Jeden ohne Unterschied reizt der nahe Gewinn, aber nur grosse Seelen wird das entfernte Gute bewegen. Solange die Weisheit bei ihrem Vorhaben auf Weisheit rechnet, oder sich auf ihre eigenen Kräfte verlässt, entwirft sie keine andere als schmerzliche Pläne, und die Weisheit läuft Gefahr, sich zum Gelächter der Welt zu machen – aber ein glücklicher Erfolg ist ihr gewiss und sie kann auf Beifall und Bewunderung zählen, sobald sie in ihren geistreichen Plänen eine Rolle für Barbarei, Mabsucht und Aberglauben hat, und die Umstände ihr vergönnen, eigennützige Leidenschaften zu Vollstreckern ihrer schönen Zwecke zu machen.¹⁴

Ich möchte das harsche Urteil Schillers dahin mildern, dass ich sage, dass der Mensch das Gute wohl erkennt, dass ihm aber die Mittel abgehen, es auf sachlicher Basis zu verwirklichen, obwohl alle seine Kräfte nach Verwirklichung drängen. Je revolutionärer er sich gebärdet, um so mehr werden seine

¹⁴F. Schiller. Bd. VI. Die Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande S. 514.

sachlichen Kräfte von den ichhaften Überschwemmt. Das gilt nicht nur für Kulturepochen, sondern, wie ich zeigen möchte, auch für das Individuum.

So ist die Renaissance ein Aufbruch nach den Ursprüngen des Daseins. Die Menschen waren erfüllt vom Willen die Welt zu erobern, das Diesseits zu meistern, um auch ein neues Verhältnis zu Gott zu gewinnen. Warum aber dieses Drängen nach der Wiedergeburt des Menschen und Neuschaffung seiner Existenz im germanischen Norden so andere Formen annahm als im Süden, hat seinen Grund in der Landschaft. Ein Franz von Assisi, der am Beginne der Renaissance, oder wie ich besser sage, am Ende der sachlichen Entwicklung des Mittelalters steht, wäre im kalten Norden nie möglich gewesen. Religion war im Süden nie dieser Kampf, dieses grüblerische dunkle Ringen mit der Gottheit und mit sich selbst, es war nicht das unendliche Heilsverlangen aus der Zerknirschung des sündigen Menschen, weil das soziale Gefühl nicht so nach Verwirklichung drängte, wie beim Nordländer. Wo für den gotischen Menschen Gott die Beziehungsperson war, weil er sich der ganzen Menschheit gegenüberstellte, so ist es beim Renaissancemenschen vorzüglich die aristokratische Gesellschaft, in der er sich spiegelt und die für ihn die Rolle der Beziehungsperson spielt, wie sie es z.B. ja auch für den Ritter war, der jede seiner Handlungen aller Spontanität beraubte, weil er so krankhaft auf den Eindruck bedacht war, die sie auf seine nächste Umgebung ausüben würde. Es sind nicht so sehr die endlosen Wiederholungen von Abenteuern der selben Art, welche die

mittelalterlichen Epen so langweilig machen, als dieses naive Pochen auf Ehre, dieses ängstliche Lauschen auf das Echo, dieses unselbständige psychische Verhalten eines physisch tapferen Menschen, so dass Goethe nicht mit Unrecht das Mittelalter als das kindische Zeitalter bezeichnete. Wie sehr das Mittelalter alle Anzeichen einer starren Scheingemeinschaft an sich hatte, zeigt seine kurze Blütezeit und jäher Untergang, denn wenn eine Gemeinschaft wirklich dem Leben dient, können die Mittel der Selbsterhaltung nicht erschöpft werden und ihre Verhaltungsweise kann nie zum völligen Zusammenbruch und Hilflosigkeit führen.

Ueber den Ursprung der Renaissance sind die Meinungen geteilt. Aber dieser Erneuerungsdrang, diese Verjüngung und Wiedergeburt des Menschen, dieses Gären auf religiösen und politischem Gebiete, dieser Durchbruch des Individuums muss sich lange vorbereitet haben.

Gewaltsam stellt sich der Mensch der italienischen Renaissance in das Zentrum der Welt und entfesselt ein Machtmenschentum, das die Lebenskunst zum Gesetz des Daseins erhebt. Aber wo der nordische Künstler von den Eindrücken der Welt so überfallen wird, dass er sie nicht zu bewältigen vermag, ist dem Südländer durch seinen aristokratischen Beziehungskreis die Kraft der Auswahl gegeben, wie sie sich in der Renaissancekunst offenbart.

Und so folgt auf die Renaissance eine Zeit der sachlichen Entwicklung, deren künstlerischer Ausdruck der Barock ist, der seine glückliche Entstehung in Italien erfährt und in

Europa in den verschiedensten Abarten auftritt, ohne jedoch von den Wölfflinschen Grundformen zu variieren. Sei es der bürgerliche, lebensnahe Barock eines Rembrandt, der höfisch-kirchliche Barock in grandioser Uebertreibung als Ausdruck der Macht und der Selbstverherrlichung, immer wieder fallen diese Formen unter die Kategorien Wölfflins und man kann sich fragen, wie reimt sich dies mit der charakterologischen Haltung der Menschen dieser Zeit. Sollte man nicht erwarten, dass die Art der Kunst des Barockfürsten, der seine Menschlichkeit hinter Prachtbauten und Prachtgewändern versteckt, eine Kunst zeitigen würde, die alle Merkmale der Renaissance trägt? Doch ist es eine allgemeine Erscheinung, dass da, wo die Sachlichkeit einen hohen Grad erlebt, ein Tor für die Ichhaftigkeit sich öffnet. Wir können uns leicht vorstellen, dass das Gefühl menschlicher Lebendigkeit und Kraft sich in einem Fürsten steigern könnte, bis er sich in massloser Ueberhebung als das lebendige Abbild Gottes glaubt. Wie die Technik des Impressionismus zuletzt vom Expressionismus geborgt und ad absurdum geführt wurde, so geschah etwas Ähnliches mit dem Barock. Psychologisch wird das von Künkel folgendermassen erklärt:

Der Ausdruck wird Mittel, die Synthesen der inneren Dialektik, die klaren infinalen Aeusserungen der Lebendigkeit, [die sich in den Grundformen des Barock offenbaren] treten in den Dienst der aussendialektischen Ziele und aller Schmelz des unverdorbenen Lebens wird vergiftet durch das Rechnen mit dem Eindruck [Schwulst, Gongorismus]. So ergibt sich bei zahllosen Menschen eine innere Dialektik zweiter Art, die von der äusseren abhängig ist, und wo die Erfahrungen und Möglichkeiten völlig

ichhaft verarbeitet werden.¹⁵

Hiedurch erklärt sich aber augenscheinlich der Zwang, der auf den Künstler ausgeübt wird, entweder wie die Renaissance oder wie der Barock zu sehen und der Spielraum vom rauschhaften überspannten Barock bis zu den reinen sachlichen Formen eines Rembrandt, den die Wölfflinschen Kategorien gewähren. Es wäre schwer zu sagen, wo das ichhafte Moment in der Kunst eines Rembrandt beginnt, so vollständig ist die Form der jeweilige Ausdruck des erhaschten Lebens. Hier ist es zum ersten Male einem grossen Künstler gelungen, das gotische Lebensgefühl, das darauf ausgeht, das Leben in all seinen Daseinsformen zu erfassen, auf sachlicher Grundlage zu verwirklichen und man könnte von einer positiven Gotik sprechen.

Dieses gotische Lebensgefühl, das uns auf politischem Gebiete den Sozialismus brachte, brauchen wir nicht als etwas rein Germanisches aufzufassen, denn künstlerisch erhält es seinen reinsten Ausdruck in der Kunst der Impressionisten und besonders eines Rodin, dessen Bürger von Calais sozusagen die positive Seite des mittelalterlichen Totentanzes darstellen.

Wenn das Germanische eines Worringers so weit von dem Rembrandtschen Germanischen eines Simmels abrückt, so scheinen zwei unvereinbare Ansichten vorzuliegen, die Walzel dadurch zu erklären sucht, dass er sagt:

Wahrscheinlich gibt es im Germanischen zwei mehr oder minder gegensätzliche Typen, gibt es neben dem rauschhaften, über allen Ausdruck des

¹⁵Künkel, Charakter, Krisis und Weltanschauung S.112

Lebens hinausdringenden Germanischen auch eines,
das dem Leben nahebleiben, das vor allem nichts
von Pose wissen will.¹⁶

Dass es sich um eine Entwicklung handeln könnte, wird von Walzel wohl erwähnt, aber der Versuch einer Erklärung wird unterlassen, trotzdem die Wölfflinschen Grundbegriffe das Mittel bieten, Entwicklungsgesetze in der Kunst aufzudecken.

Das Anwachsen sachlicher Mittel geht weiter bis zur französischen Revolution und wieder erfahren wir die ichhafte Verwirklichung der durch die Synthesen der Menschen erlangten Einsichten. Der künstlerisch ichhafte Ausdruck ist die Romantik. Um 1800 herum, wie uns Wölfflin dartut, beginnt wieder eine Zeit des Tektonischen in der Kunst und wir können uns leicht davon überzeugen, wenn wir die Zeichnungen und Gemälde dieser Zeit ins Auge fassen. Die soziale Entwicklung des 19. Jahrhunderts mit seinem Nachdruck auf persönlicher Freiheit bringt uns den Impressionismus, den sachlichen Ausdruck dieser Evolution. Weltkrieg und Revolution gebären im 20. Jahrhundert den Expressionismus mit der Zerstörung von Form und Inhalt. Man hat schon in den Formen der Gotik expressionistische Züge entdeckt, aber je grösser die Anforderungen einer sachlichen Haltung an einen ichhaften Menschen sind, umso ausgesprochener wird auch der ichhafte Ausdruck sein. Die Kunst ist in den letzten Jahren in allen Ländern tektonisch geworden, ein Zeichen der revolutionären Zeit, in der wir leben. Während in den Ländern der Diktatur die Tektonik Renaissanceformen

¹⁶Oskar Walzel. op.cit. S.324

annimmt, kann man in Amerika von einer gotischen Periode sprechen.

Ich sehe somit in der ganzen Entwicklung vom Mittelalter zur Neuzeit eine immer grössere Annäherung an die Wirklichkeit und der Kampf zur Erlangung dieses Zieles wird mit immer intensiveren Mitteln ausgetragen. Immer wieder ist die Aufgabe einer sachlichen Lösung für den Menschen zu schwer und er versucht das Neue, das an ihn herantritt, mit ichhaften Mitteln zu bewältigen. Nachdem es ihm gelungen ist, diesem Neuen in einer Form Leben zu geben, setzen die sachlichen Kräfte ein, dieses Neue zu befestigen und Barock-Elemente werden in der Kunst sichtbar. Ähnlich ist die Ansicht von Worringer. Er schreibt:

....So ist die Schwächung des Weltinstinktes, das sich bescheiden mit einer äusserlichen Orientierung innerhalb des Weltbildes immer begleitet von einem Erstärken des Einfühlungsdranges, der ja latent in jedem Menschen vorhanden ist und nur von "der Baumscheu" vom Abstraktionsdrange zurückgehalten wird. Die Angst lässt nach, das Vertrauen wächst und nun erst beginnt die Aussenwelt zu leben und all ihr Leben empfängt sie vom Menschen, der nun all ihr inneres Wesen, alle ihre inneren Kräfte anthropomorphisiert. Dieses Sich-in-den-Dingen-Fühlen schärft natürlich das Gefühl für den unsagbar schönen Gehalt der organischen Form und dem Kunstwillen sind dadurch Wege gewiesen, nämlich die Wege eines künstlerischen Naturalismus, dem das Naturbild nur als Substrat für sein vom Gefühl für das Organische geleiteten Willen zur Form dient.¹⁷

Mit etwas anderen Worten als ich es getan habe und ohne die Beweggründe aufzudecken, sieht Worringer die gleiche psychologische Entwicklung und die Möglichkeit einer Wandlung im Menschen von einem Typus zum andern.

¹⁷Wilhelm Worringer. Abstraktion und Einfühlung S. 63

Diese immer grössere Annäherung an die Wirklichkeit möchte ich nicht als Materialismus aufgefasst wissen, denn dadurch würde doch die Kunst eines Rodin sofort unverständlich. Nein, die zwei Begriffe Idealismus und Materialismus haben ihre alte Bedeutung verloren und Künkel sagt darüber:

Für uns sind diese Begriffe und Standpunkte in eine seltsame Bewegung geraten. Sie haben ihre Starrheit abgelegt, und wir erkennen immer deutlicher, dass Idealismus und Materialismus nicht mehr unversöhnliche Gegensätze sind, sondern dass sie die beiden zueinander gehörigen Seiten oder Ausdrucksformen einer bestimmten Art der Blindheit bezeichnen. Wir fangen an, den Tanz der Standpunkte zu begreifen und ihr scheinbar verwirrendes Gegeneinanderstehen und wieder mit Einanderverfließen enthüllt sich als der gutgeordnete und gut verständliche Dreischritt der Dialektik, der jede geschichtliche Entwicklung beherrscht. Diese dialektische Entwicklung der wissenschaftlichen Standpunkte fügt sich in die dialektische Entwicklung der Menschengeschichte ein. Es gibt innerhalb der menschlichen Vernunft kein absolutes und ewiges System von wahren Einsichten.¹⁸

Ich bin mir natürlich bewusst, dass diese relativ kurze Einführung zu meiner Dissertation nur skizzenhaft die aufgeworfenen Probleme behandelt und nur die Richtlinien geben kann, nach denen ich nun an der Person Milkes Entwicklungen aufzeigen will, die mit den charakterologischen Stiläusserungen der verschiedenen Epochen parallel laufen und die Möglichkeit einer Entwicklung von einem Typus zum andern, wie sie ja Wölfflin erkannt hat, schlägt auch die letzten Bedenken aus dem Felde.

Es ist wieder Walzel, der auf die Notwendigkeit der Erfassung eines künstlerischen Gebildes als Ganzes hinweist, damit Entscheidendes über Stilgegensätze gesagt werden könne,

¹⁸Künkel. Charakter, Krisis und Weltanschauung S.5

"denn", meint er, "wer sich nur um Versmass, Strophenbau, die verschiedenen Arten von Bildhaftigkeit einer Dichtung bekümmert, hat nur Teile an der Hand", und Walzel selber spricht einer Betrachtungsweise das Wort, "die über die niedere Mathematik der Gestalt zu einer höheren emporsteigt und die in der Gestaltbestimmung, über blosse Prüfung der Wortwahl hinausreicht".¹⁹ So geht meine Untersuchung darauf aus, die innere Form zu ergründen, die sich aus der inneren Notwendigkeit des Objektes und der sachlichen Haltung des Künstlers ergibt und nach deren Grenzen zu forschen, die die äussere Form als Ausdruck der ichhaften Haltung der inneren auferlegt. Schneidet man in einem Rococogarten einen Busch in die Form eines Hahnes, so wird dadurch die naturgeschaffene organische Form zerstört und der fremde Inhalt, der sich in dieser äusserlichen Form ablagert, kann vom Objekt nicht organisch aufgenommen werden und der beschnittene Busch wird zu einem entwerteten Naturding, wie gelungen der Hahn und wie stolz der Gärtner auf sein Werk sein mag. Je freier ein Kunstwerk von diesen hemmenden Einflüssen ist, umso einheitlicher ist auch seine organisch bestimmte Form und umso reiner ist seine sinnlich-geistige Wirkung. Aber ich möchte hier noch einmal betonen, dass es sich beim sachlichen Ausdruck nicht um Objektivität in dem Sinne handelt, dass der Künstler den Gegenstand in gefühlloser Passivität zu erfassen sucht, sondern es kommt einzig und allein auf die Richtung seiner Gefühle an.

¹⁹Walzel. op.cit. S.384

Diese polaren Haltungen des menschlichen Charakters erzeugen in ihm, in seinem Handeln und seinem Werk, Formen des Ausdrucks, die wir leicht als zu der einen oder andern grundbegrifflichen Haltung zugehörig erkennen können. Ich gebe hier eine kurze Gegenüberstellung solcher Begriffe, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und nur dazu beitragen soll, die ausgesprochenen Ideen zu erhärten.

sachlich.....	ichhaft
Sensibilität.....	Reizbarkeit
Einfühlung.....	Abstraktion
Inhalt.....	Form
Symbol.....	Allegorie
Evolution.....	Revolution
Erde.....	Himmel und Hölle
bündnisfähig.....	einsiedlerisch
Einheit von Geist und Körper.....	scharfe Trennung
Synthese.....	Katathese
sesshaft.....	nomadisch
besitzend.....	besitzlos
Raumgefühl.....	"Raumscheu" (Worringer)

Eine wunderbare Illustration der zwei polaren Charaktere, die zugleich ein verklärendes Licht auf die meisten der oben angeführten Begriffepaare wirft, ist die Gegenüberstellung von Goethe einerseits und Nietzsche, Hölderlin und Kleist andererseits, von Stefan Zweig in seinem Buche Der Kampf mit dem Dämon:

Was zunächst an Hölderlin, Kleist und Nietzsche sinnfällig wird, ist ihre Unverbundenheit mit der Welt. Wen der Dämon in der Faust hat, den reißt er vom Wirklichen los. Keiner der drei hat Weib und Kind, keiner Haus und Habe, keiner dauernden Beruf, gesichertes Amt. Sie sind nomadische Naturen, Vaganten in der Welt, Aussenseiter, Sonderbare, Missachtete, und leben eine vollkommen anonyme Existenz. Sie besitzen nichts im Irdischen: weder Kleist, noch Hölderlin, noch Nietzsche haben jemals ein eigenes Bett gehabt, nichts ist ihnen zu eigen, sie sitzen auf

gemietetem Sessel und schreiben am gemieteten Tisch und wandern von einem fremden Zimmer ins andere. Nirgends sind sie verwurzelt, selbst Eros mag sie nicht dauernd zu binden, die sich dem eifersüchtigen Dämon vergattet haben.....Goethe wurzelt fest und immer tiefer, immer breiter greifen seine Wurzeln aus. Er hat Weib und Kind und Enkel, Frauen umblühen sein Leben, eine kleine, aber sichere Zahl von Freunden umsteht jede seiner Stunden..... Erfahrungen, die einem Goethe das Wesenhafte des Daseins bedeuten, haben für die andern drei keinen Wert: so lernen sie nichts an ihren Leiden als verstärktes Gefühl und gehen als Schwärmer, als heilig Fremde sich selber verloren. Goethe aber ist der beständig Lernende, das Buch des Lebens ist für ihn eine unablässig aufgeschlagene Aufgabe, die gewissenhaft, Zeile um Zeile, mit Fleiss und Ausdauer bewältigt werden will: ewig fühlt er sich schülerhaft, und spät erst wagt er das geheimnisvolle Wort: "Leben habe ich gelernt, fristet mir, Götter die Zeit".²⁰

²⁰ Stefan Zweig. Der Kampf mit dem Dämon. S.15

DIE RENAISSANCE-PERIODE DES DICHTERS

Wenn das Volk, das drohnenträge,
trabt den altvertrauten Trott,
möcht ich weisse Wandelwege
wallen durch das Duftgehege
ernst und einsam wie ein Gott.¹

Wenn ich nun den Versuch unternehme, Rilke auf Grund der dargetanen Theorien zu erklären, so darf die Erwartung nicht zu hoch gespannt werden. Eine erschöpfende Behandlung kann der Dichter durch diese Methode kaum erfahren, denn das Gesetzmässige, das bei einer solchen Betrachtungsweise zur Anwendung kommt, kann dem Urpersönlichen und Einmaligen des Dichters nur insofern Rechnung tragen, als es sich als Ausdruck der einen oder andern grundbegrifflichen Haltung offenbart. Wenn Walzel aber behauptet, dass dem einzelnen Künstler und seinem Werke alle Freizügigkeit genommen werde, weil der Künstler zum einen oder andern Typus gehören müsse,² so bin ich damit nicht einverstanden. In beiden Typen liegen unendliche Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens, da es sich nicht um starre Kategorien handelt. Wie Wölfflin selber aufzeigt, ist die Entwicklung von einem Typus zum andern möglich.

¹G.W.I. S.113

²Walzel. op.cit. S.307

1. Tektonischer Bau der Gedichte. "Das Dichten eines Zwanzigjährigen ist nur ein Schrei", sagt der reife Rilke.³ Der Schrei als entlastender Ausbruch innerer Spannung schlechtweg, nicht aber als Ruf nach Erlösung aus dem Wirrsal des Lebens, sondern als überschwenglicher Ausdruck des romantischen Gefühls aus dem Dunkel seiner Ichbefangenheit, die es ihm erlaubt, sich freudig hinreissen zu lassen von glücklichen Träumen, sie zu formen mit der süßen Wehmut, die aus ihrer Vergänglichkeit steigt, ohne das Gefühl grosser dichterlicher Verantwortung, die später so sehr auf dem Künstler lastete und ohne eine Spur von der menschlichen Bescheidenheit der Duine-
ser Elegien.

Nein, mit augenscheinlich unbeschwertem Gemüte trifft der junge Dichter seine selbstherrliche Wahl unter den Dingen seiner Umwelt, Dinge die ihm tief im Blute sitzen, Dinge von larischem Gehalt, die im Zwielficht einer untergehenden aristokratischen Welt ihr schattenhaftes Leben fristen, die wählt er und schafft sich aus ihnen seine Eigenwelt. Dieser Abschluss nach aussen deutet, trotz des Eindrucks sorglosen Maschens, den er uns gibt, auf innere Unsicherheit, auf einen Dämmerzustand des Gemütes und Rilke, der sich dagegen sträubte, dass man seine ersten Gedichte ernst nehme, und sie nicht als Anfang seines Werkes betrachtet haben wollte, sondern als "höchst privates Ende meiner kindlichen Ratlosigkeit"⁴ wusste, dass er

³ Alfred Schütze. Rainer Maria Rilke, S.22

⁴

Briefe 1921-26 S.61

kein Frühreifer war.

Wir lesen aus Rilkes Briefen von seinen vergeblichen Versuchen "seine Kindheit zu machen", was wie ein Alpdrücken auf seinem ganzen Leben und Schaffen lastete. Durch die überängstliche Fürsorge seiner Eltern verödete seine erste Jugend und als er später in die Militärschule kam, da war er schlecht vorbereitet, auf die derbe Kamaraderie der Zöglinge einzugehen und er fand sich bald den rohen Angriffen von Schülern und Lehrern schutzlos preisgegeben. Seine Wehrlosigkeit, sein passives Verhalten und Offensein gegen alle Einflüsse, ohne dagegen Stellung zu nehmen, waren sein ganzes späteres Leben mit ihm. Die Gefahr, die in dieser Haltung bestand, hat er verkannt und aus der Not eine Tugend machen wollen, indem er im Gefühl der Angst die Quelle seines produktiven Schaffens sehen wollte. "Dinge machen aus Angst", verlangt er später von sich, und es ist ihm auch immer mehr und in erstaunlicher Weise gelungen. Diese Haltung geht zurück auf negative Erlebnisse in seiner frühesten Kindheit.

Nach seinem Abgang von der Militärschule verlebt er eine relativ sorglose Zeit, und so wählt er für seine ersten Gedichte Dinge, die ihm nahe, ja, in seinem Blute sind, altes Kulturgut als Zeichen einer grossen Vergangenheit, das er in seinen Träumen neu belebt und dem er Bestand gibt. Viele seiner Gedichte beschreiben die heimlichen alten Winkel seiner Vaterstadt Prag, einen Turm, ein Erkerstübchen, das Innere eines

alten Hauses, die Kapelle von St. Loretto, den Hradschin.
 Mit verträumten Augen geht Rilke durch die Gassen des alten
 Prags und sucht aus all dem Neuen, das er verwirft, das Alte,
 ihm tief Verwandte, das ihm den Dämmerzauber einer vergangenen
 Zeit heraufbeschwört.

Der Bau

Die moderne Bauschablone
 will mir wahrlich gar nicht passen.
 Hier, dies alte Haus darf fassen
 reiche, weite Steinterrassen,
 kleine, heimliche Balkone.

Und die weitgewölbten Decken,
 die so günstig sind den Lauten,
 Nischen rings, die eingebauten,
 draus die Ärme sich der trauten
 Dämmerung dir entgegenstrecken.

Alle Mauern breiter, stärker
 und aus echten Quaderkernen;-
 traun, das Gruseln könnt ich lernen,
 seh ich auf die Zinskasernen
 aus dem kleinen, stillen Erker.

Diese Seite seines Wesens hat Rilke nie verloren. Er lebte
 gerne in alten Schlössern, nicht etwa aus einfältigem Adel-
 stolz, sondern aus einem beruhigenden Gefühl des Verankert-
 seins in einer früheren Kultur, die ihm als Spross einer al-
 ten Familie ein Verbundensein mit den Dingen vergangener Zei-
 ten gewährte und ihm, dem Ruhelosen, Entwurzelten, ein Gefühl
 des Beheimatetseins gaben, um ihm in reiferen Jahren von den
 Dingen der Vergangenheit den Weg zu den Dingen seiner Zeit zu
 bahnen. Wenn immer der Wunsch nach Einsamkeit ihn übermannt,
 so ist es nie der Gedanke eines Untertauchens in der Natur,

nicht die idyllische Einsamkeit kennt er, sondern die Einsamkeit, die um alte Dinge ist. Auch dass er dem Landleben den Vorzug gibt, entkräftet diese Ansicht nicht, denn es ist gerade in den alten Schlössern und Landsitzen, wo er die alten Dinge am ungestörtesten genießen kann. So wünscht sich Malte L. Brigge⁶ ein Zimmer in einem Landhaus mit alten Dingen, den Familienbildern, den Büchern, einem Lehnstuhl, Blumen usw., kurz einen Ort erfüllt mit Erinnerungen an Menschen ohne ihre störende und verlangende Gegenwart. Und dieses am Menschen Vorbeigehen, das Rilke damit zu entschuldigen sucht, indem er sagt, dass das Kunst Ding aus Menschlichem gemacht sei, aus den Extremen des Erleidens und Erfreuens, macht uns auch diese enge Wahl der Subjekte in seinen Jugendgedichten verständlich.⁷

Ein Adelshaus

Das Adelshaus mit seiner breiten Rampe:
wie schön will mir sein grauer Glast erscheinen.
Der Gangsteig mit den schlechten Pflastersteinen
und dort, am Eck, die trübe, fette Lampe.

Auf einer Fensterbrüstung nickt ein Tauber,
als wollt er durch den Stoff des Vorhangs gucken;
und Schwalben wohnen in des Torgangs Lucken:
das nenn ich Stimmung, ja, das nenn ich - Zauber.⁸

Das obenstehende Gedicht ist ein gutes Beispiel für die Art seiner Jugendarbeiten und zeigt alle Schwächen des Anfängertums. Naiv und unbehülflich ist das Aufzählen, Zusammentragen und Zusammenstellen der einzelnen Requisiten. Durch das Weg-

⁶G.W. V. S.53

⁷Briefe an eine junge Frau S.5

⁸G.W. I. S.13

lassen des Zeitwortes in der ersten Strophe wird das Gefügte in all seiner Zufälligkeit erkannt, während in der zweiten Strophe diese intransitiven Verben der Tätigkeit dem Subjekt kein Ziel ausser sich zu geben vermögen und darum jedes Bild so scharf begrenzen. Unkünstlerisch wirken die beiden Einbrüche des Ich. Der erste aber psychologisch typisch für den Bezug des Dichters zum Teil, der aus seiner Unfähigkeit stammt, das Ganze, das heisst den Inhalt zu fassen, und der zweite, der misslungene Versuch, das lockere Gefüge in seiner Schablonenhaftigkeit durch den etwas kitschigen Seelenton zu einem Inhalt zu verhelfen und so dem Gedicht einen Rahmen zu geben. Aus dieser letzten Zeile, wie ich zeigen möchte, entwickelt sich später bei Rilke das Motiv, das schon im Geiste des Dichters Vorhandene oder unabhängig von seinem Wahrnehmen aus der Reflexion sich Ergebende, für das er nun die schönste Fassung sucht. Wie der Reim überhaupt immer eine Gefahr für den Dichter bedeuten muss, dass der letztere die Wahrnehmung nicht unmittelbar übertragen kann und genötigt ist, sie abzuwandeln, so ist besonders in diesem Gedichte, der dreisilbige Reim ein aus dem dichterlichen Spieltrieb entstandener Ausdruck einer noch unbekümmerten Seele, die sich in den Verkleidungen ihrer Scheinwelt gefällt.

2. Vergleich mit C.F. Meyer. Auffallend ist, wie zu dieser Zeit viele Gedichte denjenigen C.F. Meyers ähnlich sind, der ja in mancher Beziehung Rilkes Vorgänger war, und sich an den Werken Michelangelos in unermüdlichem Vollendungsdrange und strengster künstlerischer Zucht seinen poetischen Ausdruck formte, ganz wie Rilke es später nach dem Vorbild Rodins tat. Während sich aber Rilke mit einem Künstler auseinandersetzte, der wie kein anderer in seiner Zeit lebte und ihr Ausdruck gab, ist der Weg Meyers zu Michelangelo die Flucht aus der Zeit.

Abendwolke
C.F. Meyer

So stille ruht im Hafen
Das tiefe Wasser dort.
Die Ruder sind entschlafen
Die Schifflein sind im Port.

Nur oben in dem Aether
der lauen Sommernacht
Dort segelt noch ein später
Friedfert'ger Ferge sacht.

Die Barke still und dunkel
führt hin im Dämmerchein
Und leisem Sterngefunkel
am Himmel und hinein.

Vigilien

Die falben Felder schlafen schon,
Mein Herz nur wacht allein;
Der Abend reift im Hafen schon
sein rotes Segel ein.

Traumselige Vigilie!
Jetzt wallt die Nacht durchs Land
der Mond, die weisse Lilie
blüht auf in ihrer Hand. (G.W.I. 75)

In einem Briefe weist der reifere Dichter auf einen fundamentalen Unterschied in dem Schaffen zwischen ihm und Meyer hin: "Bei Conrad Ferdinand Meyer", sagt er, "fällt der schöne Schluss oft mit dem wirklichen Schlusse zusammen. Das ihm eigene, unantastbare Beenden verhindert ein reicheres Nachklingen und das darf man keinem Gedichte nehmen"¹. Der schöne Schluss bei C.F.Meyer und sehr oft auch beim jungen Rilke ist das Motiv, diese künstlerische aesthetische Ueberraschung, die durch ihren willkürlichen Einsatz das Gedicht nicht zu seiner ihm bestimmten Entfaltung kommen lässt. Dass Rilke aber zu der Einsicht kam, dass es sich der Dichter zu leicht macht, wenn er seiner Phantasie nachgibt und C.F. Meyer gerade in dieser Art des Schaffens die Gipfelleistung künstlerischen Wirkens sah, zeigt deutlich den Unterschied der beiden Dichter. Zu seinem Freunde Adolf Frey sagt C.F.Meyer: "Zu einem schönen Motiv muss man Sorge tragen, wie zu einer Seele und kann in seiner Wahl nicht vorsichtig genug sein." Und Faesi² erzählt von ihm, dass er Motive wie ungeschliffene Edelsteine gesammelt habe und nicht müde geworden sei, die verborgene Kostbarkeit durch immer neues Ansetzen des Schleifinstrumentes herauszuholen. Ein Motiv sei für ihn ein künstlerisches Wertobjekt in dem Masse gewesen, dass er bisweilen eines verschenkte oder sich schenken liess. Wir können aus einer solchen Arbeitsweise leicht ersehen, warum der Riss im Gedichte fühlbar werden

¹Buchheit. R.M.Rilke S.136

²Robert Faesi. C.F.Meyer S.57

muss, wenn der Gegenstand des Gedichtes als Staffage für das Motiv zu dienen hat. Und so ist das Motiv ein allegorisches Mittel, mit dessen Hilfe sich der Künstler im Kunstwerk durchsetzen will, weil ihm die sachlichen Kräfte mangeln, die dem Gedicht jene Vitalität zu geben vermögen, damit es in reichem symbolischen Nachklingen sein Eigenleben entfalte. Das Resultat ist Erstarrung und Begrenzung, denn wo immer es nicht gelingt, mit sachlichen Mitteln ein Ganzes zu schaffen, überwiegt die Form über den Inhalt. Darum ist die Metaphorik für den Künstler eine so ernste Gefahr, seiner Oberflächenphantasie Raum zu gewähren. Und wie Strich behauptet, wolle sie gar nicht Anschauung erwecken, sondern sie vernichten. Wie schon Herder habe auch die romantische Sprachphilosophie in der Bildlichkeit die Abstraktion vom Gegenstande erkannt. Das Bild, sage Friedrich Schlegel sei die Erlösung des Geistes vom Ding.³ Von Goethe wissen wir, dass er sich in seinen späteren Jahren von der Metaphorik seiner Jugend zu befreien suchte, weil er fühlte, dass er sich immer uneigentlich ausdrücke. Er hoffte, dass es ihm gelingen möchte, die Dinge und die Gedanken zu sagen, wie sie sind⁴ und Strich meint, dass Goethe unter der Metaphorik der Sprache geradezu gelitten habe. "Er dichtete und dachte, um sich klare Begriffe von den Dingen zu verschaffen. Er wollte sie sehen wie sie sind, nicht wie sie sich spiegeln. Es soll keinen Unterschied zwischen Gegenstand

³Fritz Strich op.cit. S.189

⁴Fritz Strich. op.cit. S.190

und Erkenntnis geben."⁵ Es ist unzweifelhaft, dass das Bild die verhängnisvolle Klippe bedeutet, an der der Dichter so oft scheitert und die Anschauung der Romantiker entspricht auch ganz der Anwendung, die sie davon machten. Es gibt aber auch eine Metapher, in der die persönlichen inneren Kräfte des Menschen dem tief erfahrenen Andern ein neues Leben geben, das dem eigentlichen Vorwurf nicht Gewalt antut, sondern das Resultat der sachlichen Synthese ist und nicht Abkehr von der Welt.

Sommerabend

Die grosse Sonne ist versprüht,
der Sommerabend liegt im Fieber,
und seine weisse Wange glüht.
Jach seufzt er auf: "Ich möchte lieber .."
Und wieder dann: "Ich bin so müd..."

Die Büsche beten Litanein,
Glühwürmchen hängt, das regungslos,
dort wie ein ewiges Licht hinein;
und eine kleine weisse Rose
trägt einen roten Heiligenschein.⁶

Der Gefühlsüberschwang, der hier in diesen Bildern Ausdruck findet, ist nicht echt. Das Unwahre, gefühlsmässig Aufgeschwemmte liegt in der Uebertreibung durch die Phantasie über den empfundenen Eindruck hinaus. Weil der Künstler den Weg zum Objekt noch nicht gefunden hat, kommt es bei ihm zu Gefühlsheimmungen und Stauungen, die sich dann in diesen abwegigen Metaphern entladen. Für den Augenblick mögen sie als Befreiung nicht nur von sich selbst, sondern auch vom Objekt empfunden werden, doch im Rückblick war sich Rilke immer der Unzulänglichkeit solchen Schaffens bewusst.

⁵Strich. op.cit. S.190

⁶G.W. I. S.67

Wie er uns später mitteilt, war sein erstes Dichten ganz auf den Eindruck eingestellt, den er unter seinen Freunden und Verwandten hervorrief und er äußert sich bitter über diese unselbständige Haltung seiner ersten Dichterjahre, die uns darum interessiert, weil sie ganz der Haltung des italienischen Renaissancemenschen entspricht, der ja auch in den Grenzen seiner Gesellschaft die Anerkennung seines Werkes suchte und sich dieser Einschätzung sklavisch fügte.

Mittelböhmische Landschaft

Fern dämmert wogender Wälder
beschatteter Baum.
Dann unterbricht
nur hier und da ein Baum
die falbe Fläche hoher Aehrenfelder.
Im hellsten Licht
keimt die Kartoffel; dann
ein wenig weiter Gerste, bis der Tann
das Bild begrenzt.
Hoch überm Jungwald glänzt
so goldig-rot ein Kirchturmkreuz herüber,
aus Fichten ragt der Begerhütte Bau;-
und drüber
wölbt sich ein Himmel, blank und blau.⁷

Eine sommerliche Landschaft in Böhmen. Wir können uns vorstellen, dass der Dichter eine wirkliche Landschaft im Auge hatte, ja, dass er vielleicht wie ein Maler davor sass, als er das Gedicht schrieb, denn unverkennbar ist der Wunsch des Dichters, Gesehenes wiederzugeben und dabei eine objektive Haltung zu bewahren. Wir können es als einen tastenden Versuch ansehen, das Gebiet seiner Erfahrungen zu erweitern und gerade, weil sein subjektives Gefühl nicht zur Sprache

⁷G.W. I. S.101

kommt, (und wir fühlen, dass er es gewaltsam aus innerer Unsicherheit ausschaltet) wirkt sein Gedicht gefühlsarm, trocken, kindlich naiv. Das Lineare kommt anschaulich zur Wirkung durch den grellen Abstich, den jeder Teil durch die intransitiven Verben erfährt, während die zwei transitiven "unterbrechen" und "Begrenzen" sozusagen die Funktion der Linie ausführen. Die einzelnen Teile im Gedichte sind inhaltlich alle von gleichem Wert, hätte doch der Dichter ebensogut mit dem Vordergrund als mit dem Hintergrund beginnen können, ein Beweis, dass dem Bilde das Tiefenhafte abgeht. Die Farben, die das Adjektiv aufträgt, sind bestimmt und hart wie auf einem Geldruck und tragen dazu bei, das Vielheitliche im Gedichte und die absolute Klarheit des Gegenständlichen zu betonen. Es ist eine Art des Schauens, erwachsen aus seinem Verlangen, sich eine Idealwelt zusammen zu tragen, und sich so eine Wirklichkeit mit ichhaften Mitteln zu gestalten. Der Dichter ist noch nicht ganz wach und will in seinem Halbschlaf nicht gestört sein. Er geht nicht ein in die Natur, sondern sieht sie als Gegenüber und darum als Teil. Keine Zeichen im Gedichte von organisch bindenden Kräften, die den Eindruck pulsierenden Lebens erwecken und das Moment der Zeit bestimmen, das heisst den Augenblick in seiner ganzen Lebensfülle festhalten.

Alles ist noch viel zu sehr aus der Sehnsucht herrührend als aus dem Besitz, vielzusehr Schauen als blosser Genuss und Spieltrieb, denn als Ausdruck der Einheit eines Menschen

mit Raum und Zeit.

Er liebt es noch seine dichterlichen Bauklötze zu willkürlichen Gebilden zu formen und dieses Vorgehen zeigt sich allerliebste in dem folgenden Gedichte:

Ich denke an ein Dörfchen

Ich denke an:
Ein Dörfchen schlicht in des Friedens Prangen,
drin Hahngekräh;
und dieses Dörfchen verloren gegangen
im Blütenschnee.
Und drin im Dörfchen mit Sonntagsmienen
ein kleines Haus;
ein Blondkopf nickt aus den Tüllgardinen
verstohlen heraus.
Rasch auf die Türe, die angelheiser
um Hilfe ruft, -
und dann in der Stube ein leiser, leiser
Lavendelduft..⁸

Wieder können wir die Wölfflinschen Begriffspaare für die Renaissance zwanglos in Anwendung bringen, das linear Begrenzte und die geschlossene Form, das Flächenhafte in der Aufteilung, das Vielheitliche und die absolute Klarheit des Gegenständlichen. Das Kulissenhafte einer Renaissancelandschaft für die menschliche Gruppe im Vordergrund findet seine Parallele in der Aufzählung der einzelnen landschaftlichen Elemente mit Unterdrückung des Zeitwortes, was im Gedichte selber zu einem bestimmten Nacheinander der Aktionen führt und so die scharfe Umrissung des einzelnen Bildes fördert. Wie ein einzelnes Wort schon auf Isolation hinwirkt, zeigt der Ausdruck "um Hilfe ruft". Hätte der Dichter diesen z.B. durch das Wort

⁸
G.W. I. S.110

"Willkommen" ersetzt, so würde das Gedicht merklich an Einheit gewonnen haben, denn die innere Form würde als geschlossener gefühlt werden.

Was uns aber noch weiter interessiert, ist, dass dieses aesthetische Bildchen ein Liebesgedicht bedeutet und wir fragen uns: Ist es echtes Liebesgefühl, das hier zum Ausdruck kommt, geht Milkes Pinnen auf Erfüllung aus, oder liegt der Schwerpunkt in der aesthetischen Ausmalung des Wunsches? Aber wir fühlen deutlich, dass der Dichter keine Vereinigung mit der Geliebten herbeiseht, sondern dass sich seine Seele an der innern Schau ergötzt. Bei seinem Eintritt "verduftet" sie, weil sie ja kein bestimmtes Wesen bedeutet, sondern nur ein Reiz und die Hoffnung zu lieben.

Hier liegt die Gefahr für Milkes weitere Entwicklung. Die Versuchung ist für den Dichter gross, dem Leben gegenüber eine wählerisch passive Haltung einzunehmen, nicht in seiner Umwelt aufzugehen und sich von ihr befruchten zu lassen, sondern sich auf den Abwegen seiner Träume frei zu ergehen, um sich aus den wirren Schattenrissen seiner Phantasie ein Abbild vom Leben zusammenzustellen, das, so schrankenlos sich seine Einbildung auch betätigt, immer nur ein zweidimensionaler Schattenriss bleiben wird, von dem der Beschauer den Standort, (der derjenige des Dichters sein muss) nicht wechseln darf, ohne dass das Bild sich ihm in einer Verzerrung zeigt.

3. Tektonik und Atektion bei Rilke. Ich möchte an dieser Stelle ein Frühlingsgedicht seiner ersten Periode einem solchen seiner spätern Zeit gegenüberstellen und das Wachstum des Dichters im Schauen und Schaffen zeigen.

Wenns Frühling wird

Die ersten Keime sind, die zarten,
im goldnen Schimmer aufgesprossen;
schon sind die ersten der Karossen
im Baumgarten.

Die Wandervögel wieder scharren
zusamm sich an der alten Stelle,
und bald stimmt ein auch die Kapelle
im Baumgarten.

Der Lenzwind plauscht in neuen Arten
die alten, wundersamen Märchen,
und draussen träumt das erste Pärchen
im Baumgarten. ¹

Eines von Rilkes unbedeutenden frühen Gedichten will hier mit den verschiedensten Dingen den Frühling erzwingen. Von der mikroskopischen Beobachtung der spriessenden Keime wendet sich der Dichter plötzlich den Karossen zu, um im nächsten Augenblick die scharenden Zugvögel zu betrachten. Die Mission der Kapelle als Frühlingsverkünderin ist dunkel. Die Wiederholung des Wortes Baumgarten bringt nur eine technische, nicht aber die gesuchte Geschlossenheit, und der Frühling wirkt blass, verwaschen, konventionell, unüberzeugend.

Unter seinen letzten Gedichten finden wir eines betitelt Vorfrühling, das in einer Strophe in überzeugender Weise den

¹G.W. I, S.51

weiten Weg zeigt, den Milke von bescheidenen Anfängen gegangen ist.

Vorfrühling

Härte schwand. Auf einmal
legt sich Schonung auf der Wiesen
aufgedecktes Grau.
Kleine Wasser ändern die Betonung.
Zärtlichkeiten, ungenau,

greifen nach der Erde aus dem Raum.
Wege gehen weit ins Land und zeigens.
Unvermutet siehst du seines Steigens
Ausdruck in dem leeren Baum.²

Ohne Zwang lassen sich die barockschen Begriffspaare auf dieses Landschaftsbild anwenden. Keine absolute Klarheit des Gegenständlichen mehr. Die ganze Landschaft ist erfüllt von Bewegungselementen, die ineinander übergehen und vom Künstler in dem Augenblicke erfasst werden, wo sie an die Oberfläche treten. All das Heimliche noch Namenlose aus der Erde und aus dem Raum, alles Triebhafte mit seinen leisen Andeutungen und verhaltenen Farben, all dieses zaghaft pochende und webende Leben mündet zuletzt in den Baum und findet da seine Klärung und wird zum Ausdruck des erwachenden Frühlings. Und das Bild hat unendliche Tiefe. Diese Wege öffnen mit dem einen Wort "zeigens" ganze Hintergründe, und wie in einem impressionistischen Bilde der Rahmen nicht seine Begrenzung bedeutet, so ist es auch hier. Wo alle Kräfte einem Zentralen zulaufen, besteht die Notwendigkeit einer äussern Begrenzung nicht mehr, nein, je besser es gelingt, die Kräfte aus allen Weiten ins zentral

²Q.W. III, S. 428

gelegene Motiv zu sammeln, umso stärker wird der symbolische Gehalt sein. Darum ist ja auch im impressionistischen Bild der Rahmen nicht mehr die Begrenzung des Bildes. Wo alles Dinghafte in Funktion aufgelöst ist, geschieht eine Vergeistigung des Körperlichen und ein gesteigertes Leben kommt zur Darstellung. Aber die Abstrakta, die der Dichter braucht, bedeuten nicht Abstraktionen vom Leben, sondern sind das Resultat geistig-sinnlicher Erfassung von ganz bestimmten Daseinsformen.

A. Beginn sachlicher Entwicklung. Es ist ein langer Weg von seinen ersten Gedichten zu diesen späteren Arbeiten als Ernte eines mühsamen Werdens und Reifens, und man fragt sich, ob schon in den ersten Gedichten eine Wandlung in der Haltung des Dichters, wie ich sie hier beschrieben habe und wie er sie selber in einem seiner frühen Gedichte aufs beste schildert, wahrgenommen werden kann.

Unsere Träume sind Marmorhermen,
Die wir in unsere Tempel stellen
Und mit unseren Kränzen erhellen
Und mit unseren Wünschen erwärmen.

Unsere Worte sind goldene Büsten,
Die wir in unsere Tage tragen,-
Die lebendigen Götter ragen
In der Kühle anderer Küsten.

Wir sind immer in einem Ermatten,
Ob wir rüstig sind oder ruhn,
Aber wir haben strahlende Schatten,
Welche die ewigen Gesten tun.¹

Durch manche von Rilkes Versen zittert die Erwartung nach dem Leben, das draussen schwer und fremd mit seinen Forderungen und Verheissungen immer lauter an seine Türe klopft und äusserst zaghaft tastend und unsicher sind seine ersten Schritte ausserhalb der selbstgeschaffenen Hegung, so eindruckshungrig und verlangend er sich auch gebärden mag. Die paar Gedichte mit einem sozialen Einschlag aus dieser Zeit sind im Ueberschwang ihres sentimentalen Mitfühlens mit den Menschen fast kitschig unecht, denn die seelische Kraft des

¹G.H. I, S.345

Dichters reicht nicht hin, den Eindruck zu bewältigen. Eben weil er noch kein Ziel ausser sich hat und keinen Mut, ausser sich zu gehen, die alten Sicherungen zu zerstören, wird seine Seele vom Eindruck steuerlos hin- und hergetrieben, denn seine Traumwelt steht ihm im Wege und sein krampfhaftes Festhalten daran und das endliche Sichlösen davon hat er in einem Gedichte trefflich dargestellt.

Ich liess meinen Engel lange nicht los,
und er verarmte mir in den Armen
und wurde klein, und ich wurde gross;
und auf einmal war ich das Erbarmen
und er eine zitternde Bitte bloss

Da hab ich ihm seine Himmel gegeben,-
und er liess mir das Nahe, daraus er entschwand,
er lernte das Schweben, ich lernte das Leben,
und wir haben langsam einander erkannt....²

Der Engel ist der Schutzengel der Kindheit und bedeutet alle die Sicherungen, wie er sie künstlich um sein Leben in seiner Traumwelt errichtete, und das zähe Anklammern, das starre Festhalten daran, ist nur der Ausdruck der Angst vor dem Leben, vor dem Zusammenbruch. "Und der Engel verarmte in seinen Armen". Aber er kommt zur Erkenntnis, dass Loslassen nicht Entsagung, Resignation bedeutet, sondern letzten Endes ein zur Geltungbringen des Andern, das kommen muss, ein Schaffen von neuen Zielen, ein Bereichern des Weltbildes, ein Entfesseln der Kräfte des Lebens. Dieses Loslassen ist nach Künkel der Beginn der Krisis und er widmet ihm ein ganzes Kapitel in seinem Buche.³

²G. v. I., S. 275

³Künkel, Charakter, Krisis und Weltanschauung S. 154 ff

Es wäre falsch anzunehmen, dass der Dichter diese Einsichten schon als innern Zustand kannte, und seine Selbstsicherheit tönt mehr wie Ueberhebung, denn wenn er auch Brechen in die Mauern seines Märchenschlosses schlägt, weil er es immer mehr als Gefängnis erkennen muss, so kommen doch mit dem Neuen als Reaktion auch der Weltschmerz, die Enttäuschung und ein Versiegen des Lebensgefühles. Die Spannung, hervorgerufen durch letztes zähes Aufrechterhalten seiner Sonderwelt auf der einen Seite, und auf der andern die Sehnsucht nach wirklicher Lebensgemeinschaft aus der aufdämmernden Erkenntnis, dass Lebendigkeit nur da zu finden ist, wo an Stelle der Vereinsamung das Aufgehen in der Welt in ichloser Weise stattfindet, legt seine Kräfte brach. Seine Sehnsucht nach der Mutter ist Ausdruck der dunkeln Erinnerung an das ungebrochene Gemeinschaftsgefühl seiner ersten Jugend.

Ich sehne oft nach einer Mutter mich,
nach einer stillen Frau mit weissen Scheiteln.
In ihrer Liebe blühte erst mein Ich;
sie könnte jeden wilden Hass vereiteln,
der eisig sich in meine Seele schlich.⁴

Diese Sehnsucht nach rückwärts, dieser innere Widerstand gegen den Fortschritt, dieses Hängenbleiben und Schutzsuchen in der Kindheit, zeigt die ganze Unsicherheit im erwachenden Lebensgefühl des Dichters und die Gefahr besteht, dass das schmerzliche Verlangen seines ahnenden Herzens nach dem Neuen versiegt und dass der Wunsch, in der alten sorglosen Kindheit

⁴G.W. I, S.243

unterzugehen, in irgend einer Form Gestalt annehmen könnte.

Ich mag nicht mehr euren Wahnsinn schauen.
 Ich will wie ein Kind im Krankenzimmer
 einsam, mit heimlichem Lächeln, leise,
 leise - Tage und Träume bauen.⁵

Aber irgendwo war dieser Dichter des Ueberzarten robust, sagt Lou Andreas-Salomé⁶ und was ihm weiter den Weg ins Leben ebnet sind die Dinge. Seine Hingabe an sie fällt ihm nicht schwer, denn eine sachliche Einstellung dem toten Objekt und der Natur im Allgemeinen ist leichter erreichbar als dem Menschen gegenüber. Da ist einmal der enge Kreis der larischen Objekte, wie ich sie am Anfange erwähnt habe, die als vermittelndes Glied seiner Eigenwelt und den Dingen der grossen Welt dienen können und im weiteren bewegt sich die Welt der toten Dinge nach Künkel nach ewig gleichen Gesetzen, so dass man nur die Regeln zu lernen brauche, nach denen man sie behandeln müsse.⁷ Und so gelingt es Rilke an den Dingen Halt im Leben zu gewinnen. Dabei aber entsteht die Gefahr, dass er sein durch Regeln festgelegtes Verhalten den Dingen gegenüber auch auf die Menschen überträgt, ein Verhalten, das alle Anzeichen un-schöpferischer Erstarrung in sich tragen muss und wir werden zeigen können, dass ihm dieser schwerste Kampf, den Menschen in sein Lebensbereich einzubeziehen, nur in ganz bedingtem Masse gelingt. Man kann in seinen Gedichten geradezu von

⁵G.W. I, S.228

⁶Lou Andreas-Salomé. Rainer Maria Rilke S.8

⁷Künkel. Charakter, Krisis und Weltanschauung S.126

einer Verdinglichung des Menschlichen sprechen, weil die Fremdheit, die er als Kind den Menschen gegenüber erfahren hatte, ihn sein ganzes Leben begleitete. Darum immer wieder seine erfolglosen Anstrengungen, seine Kindheit zu leisten aus der psychologisch richtigen Erkenntnis, dass es notwendig ist, die Entstehung der in seinem Leben und seiner Kunst wirksamen inneren Verfassung nachzuspüren, um das Uebel zu heben.

Da er sich mehr und mehr den Dingen der Welt zuwendet, erwartet ihn nun eine grosse Enttäuschung. Die hohe, wenn auch subjektive Wertschätzung, die er den Gegenständen seiner Träume entgegenbrachte, soll er aufgeben für eine sachliche. Er ringt nach der neuen Form, in die er das Neue giessen möchte und dieses Neue, das noch nicht durch Erfahrung Besitz geworden ist, sondern mehr und mehr in einer zur Gewissheit werdenden Ahnung ihn bedrängt, sucht er in der Haltung der Menschen ganz zu erfassen und erfährt, dass der Durchschnittsmensch, mit der schweren, blinden Hand des Alltags, die Dinge lässig zerstört, weil er in seinem groben Danachgreifen, seinem Namengeben, die Dinge aus der Gemeinschaft in den Kreis seiner Isolation zieht, und aus dieser Haltung sie blasiert zu kennen glaubt, während dieser Ausdruck egozentrischer Begriffsformulierung das einmalige Objekt hinwegdeutet, es abstrahiert und tötet.

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
 Sie sprechen alles so deutlich aus:
 und dieses heisst Hund und jenes heisst Haus,
 und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
 sie wissen alles, was wird und war;
 kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
 ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
 Die Dinge singen hör ich so gern.
 Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
 Ihr bringt mir alle die Dinge um.⁸

Hier ist der Beginn seiner sprachschöpferischen Tätigkeit.

"Die armen Worte die im Alltag darben", die vom täglichen Gebrauch abgeschliffen nicht mehr ans Objekt heranreichen, es nicht mehr zu fassen vermögen, die will er umgiessen und ihnen neuen Wert verleihen, indem er sie in neue und ungeheuer wirkliche Zusammenhänge bringt. Sein Trachten geht danach aus, das Ding oder Lebewesen mit seinen schicksalshaften Äussern und innern Gegebenheiten vom blossen Begriff zu befreien und ihm einen Namen zu geben. Der Name aber bezeichnet nach Äünkel, das lebendige, unwiederholbare, historisch wirkliche Subjekt.⁹ Und so sehen wir deutlich in seinen Anfängen, dass der Dichter seinen Weg erkannt hat, dass er in der Verwirklichung dieser Erkenntnis noch nicht sehr weit gekommen ist, zeigt eines seiner letzten Landschaftsgedichte. Ein Fortschritt bedeutet aber das Ergreifen eines Vorwurfes, der in seiner ersten Periode aus rein aesthetischen Gründen nicht zur Behandlung gekommen wäre.

⁸G.W.I, S.353

⁹Äünkel. Char.Kris. und Weltansch. S.37

Das ist dort, wo die letzten Hütten sind
und neue Häuser, die mit engen Brüsten
sich drängen aus den bangen Baugerüsten
und wissen wollen, wo das Feld beginnt

Dort bleibt der Frühling immer halb und blass,
der Sommer fiebert hinter diesen Planken;
die Kirschenbäume und die Kinder kranken,
und nur der Herbst hat dorten irgendwas

Versöhnliches und Fernes; manchmal
sind seine Abende von sanftem Schmelze:
die Schafe schummern, und der Hirt im Pelze
lehnt dunkel an dem letzten Lampenpfahl.¹⁰

Auch in diesem Gedicht haben wir kein direktes Schauen ohne Reflektion. Der sprunghaft kaleidoskopische Wechsel der Jahreszeiten zerbricht die Einheit im Bilde, das auch sonst in eine Reihe von Einzelbildern zerfällt. Was der Dichter hier versucht, ist objektive zu sein, sein Ich auszuschalten. Es ist noch viel zu unsicher, als dass er das Neue, das er fühlt, zu Wort kommen lassen könnte und das Alte, Ueberwundene, soll schweigen. Keine Spur mehr von allegorischem Motiv, oder unwahrem Gefühlsüberschwang, aber auch das freie Wirken der Dinge, wie in dem erwähnten Herbstgedicht, wo sie so transparent und vergeistigt werden, dass sie sich zum Symbol für Ewiges eignen, ist nicht zu spüren und doch sind einige Uebergänge weniger scharf. Das Zeitwort "drängen" z.B. verwischt die Linie und "wissen wollen" ist schon fast funktionell erfasst; aber das Auseinanderfallen des Zeitlichen und das Unterlassen des Einbeziehens einer bestimmten Aussenwelt macht, dass das Bild nicht zur einmalig spezifischen

¹⁰G.H. I, 8.296

Landschaft wird, sondern für eine beliebige proletarische Vorstadt Europas gelten kann.

Man könnte gegen meine Auseinandersetzungen einwenden, dass es sich bei Rilke nur um ein jugendlich unreifes Schaffen handelt, das vorzüglich in einem Mangel an technischen Mitteln zu suchen ist. Doch darauf müsste ich antworten, dass der grosse Wort- und Formkünstler George vorzüglich tektonisch ist und bleibt und dass man bei ihm wie ja auch bei C.F. Meyer nicht von einer künstlerischen Entwicklung in diesem Sinne sprechen kann, ja, dass man sie beim ersteren überhaupt nicht sehen soll, weil, wie Georges Freunde behaupten, eine Höherentwicklung nicht möglich ist. Ein schönes Beispiel aber, wie im reiferen Rilke das Tektonische wiederauftreten kann, wenn die Anforderungen des Objektes an den Künstler seine Fähigkeiten zu erfassen übersteigen, zeigt ein Gedicht nach seiner Rodin Periode. Er hätte sich wohl keinen schwereren Vorwurf geben können, als sein Selbstporträt zu machen und dieses ewig wechselnde, in allen Gefühlsnuancen schillernde Ich, in dem Ahnen und Kindheit noch spuken, das voll Abgründe, Ängste, Hoffnungen und Verlangen ist, in seiner Gesetztheit in der Welt zu erkennen. Und wir wundern uns darum nicht, dass das Bild tektonisch ausfällt.

Selbstbildnis aus dem Jahre 1906

Des alten lange adeligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes,

doch eines Dienenden und einer Frau.
 Der Mund als Mund gemacht, gross und genau
 nicht überredend, aber ein Gerechtes
 Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
 und gern im Schatten stiller Niederschau.¹¹

Doch wie unzufrieden der Dichter selber ist mit dem Resultat, zeigt uns die zweite Strophe, in der er zugleich den Grund des tektonischen Aufbaus gibt, und die eben durch ihr tieferes Schürfen, weiteres Erfassen, volleres Durchdringen nun atehtonisch wird.

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

So sehen wir in seiner Jugendperiode bestimmte Anzeichen einer Lockerung seiner Kindheitssicherungen. Er leidet an der Zeit, und sein Ich ist im Konflikt mit ihrem sozialen Ethos, er leidet an seiner eigenen Dekadenz, die ihn immer wieder in den Bannkreis seines Blutes treibt, das ihn belastet, er leidet an einer verlorenen Kindheit, die ihm ein ganzes Leben lang wie sein zweiter Schatten folgt und ihn nicht zur Ruhe kommen lässt und trotz alledem ist er voll Erwartung und bereit zur Hingabe, denn von der Fülle des Daseins erwartet er immer noch das Wunder seiner künstlerischen Erweckung. Und dieses allmähliche Loslassen von alten Bindungen, das Ausstrecken nach neuen, tiefgeahnten Werten, die ein neues Weltbild für ihn heraufbeschwören, das er nur durch Verzicht des bisherigen Verwirklichen kann, was ihn manchmal in

¹¹G.W. III, S.70

seinem Leben in die härteste Verlassenheit, Hilflosigkeit treibt und ihn für Jahre zum Schweigen bringt, zeugt für die Wahrhaftigkeit seines Strebens nach dem Gesamtmenschentum, in dem allein sein Künstlertum sich vor seinen Augen bewähren kann.

Und so geht er der zweiten Periode seines Schaffens entgegen, wo die Dinge in gotischer Fülle auf ihn eindringen, so dass die Vielgestalt der Eindrücke den Dichter zu Überfremden droht.

RILKES GOTIK

Du bist der Dinge tiefer
Inbegriff¹

1. Worringer Gotik.

Wo sich der Mensch bemüht, das Bereich seiner Eigenwelt weiterzuweisen, stösst er unablässig an die Grenzen seines Seins, und das ewig Wechselnde, das nimmer Gesetztsein und Überaus Vergängliche der menschlichen Existenz, rücken alle die grossen Ziele des Dichters in unerreichbare Ferne. Das Rufen des Todes, das der Dichter fortwährend in sich hört und dem er mit wachsender Furcht zu lauschen gezwungen ist, je mehr er sich der Wirklichkeit verschreibt, gefährdet immer wieder seinen Mut zur Bejahung der Welt und lässt ihn nicht Wurzel fassen in ihrem Erdreich, und sein ganzes kunstschöpferisches Schaffen, das in solch tiefer Abhängigkeit zu seiner Existenz steht, ist immer wieder in Frage gestellt. Aus einem Briefe seiner Pariserzeit tönt uns diese Todesangst entgegen:

Mich ängstigen die vielen Hospitäler die überall sind. Ich verstehe warum sie bei Verlaine, Baudelaire und Mallarmé immer wieder vorkommen. Man sieht Kranke, die hingehen oder hinfahren in allen Strassen. Man sieht sie an den Fenstern des Hôtel-Dieu in ihren seltsamen Trachten, den traurigen blassen Ordenstrachten der Krankheit. Man fühlt auf einmal, dass es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten.

Ich habe das noch in keiner Stadt gefühlt und es ist seltsam, dass ich es gerade in Paris fühle,

wo (wie Holitscher schrieb) der Lebenstrieb stärker ist als anderswo. Lebenstrieb ist das Leben. Nein, Leben ist etwas Ruhiges, Weites, Einfaches. Lebenstrieb ist Hast und Jagd. Trieb das Leben zu haben, gleich ganz in einer Stunde. Davon ist Paris so voll und darum so nahe am Tod.²

Aber der Tod kann nicht aus der Welt geschafft werden und der ruhig sichere Gang des Lebens, den Rilke zu gehen wünscht, kann er nur einschlagen, wenn er ihn meistert, ihn irgendwie hinter sich bringt, denn nur auf diese Weise vermag er den vergänglichen Augenblick, der in allen Farben des Untergangs schillert und doch allein das Leben ist in seiner ganzen tödlichen Reife zu erfahren und zu schaffen. Viel ist geschrieben worden über die Auffassung des Todes bei Rilke, doch wir brauchen nicht weit zu gehen für eine Erklärung. Um den Tod zu überwinden, muss man ihn einfach als notwendiges Bestandteil des Lebens gelten lassen. Auch das Sterben ist noch Leben, denn auch der letzte Schritt ist immer noch ein Schritt. Und dieses Einverleiben des Todes ist darum der Versuch, seinen eigenen Untergang und seine Vergänglichkeit zu fassen und fruchtbar zu machen aus der Weisheit des Goethischen Wortes: "So lang du dies nicht hast, dieses Stirb und Werde, bist du nur ein trüber Gast auf dieser schönen Erde." Wenn auch die Sinngebung der Welt nur für den Augenblick glückt und ein endgültiges Ziel nie erreicht wird und alles Erwartung und Verheissung bleiben muss, so ist doch das furchtlose Anerkennen der Unerbittlichkeit.

²Briefe 1902-1906, S. 25

des Todesverhältnisses das einzige Mittel, die Spannung von Vergänglichkeit und Ewigkeit zu lösen und sich dem lebendigen Augenblick vertrauend hinzugeben.

In seinem Gedichte Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke setzt sich der Dichter zum ersten Male mit der Todesverfallenheit des Menschen auseinander. Dieser junge Krieger, der den Tod als ein Liebestrunkenen erfährt, der mitten im Kampfe nicht aus seinem Liebestaumel erwacht, stirbt nicht seinen eigenen Tod, wie ihn Rilke vom Menschen verlangt, sondern es ist der unreife Untergang eines Menschen, der auch sein eigenes Leben nicht zu leben vermochte.

Der von Langenau ist tief im Feind, aber ganz allein.
Der Schrecken hat um ihn einen runden Raum gemacht, und
er hält,
mittendrין, unter seiner langsam verlodernden Fahne.
Langsam, fast nachdenklich, schaut er ums sich. Es
ist viel
Fremdes, Buntes vor ihm. Gärten - denkt er und lächelt.
Und da
fühlt er, dass Augen ihn halten und erkennt Männer, und
weiss, dass
es die heidnischen Hände sind: und wirft sein Pferd
mitten hinein.

Aber, als es jetzt hinter ihm zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. Eine lachende Wasserkunst.³

Je grösser das Lebensbereich des Dichters wird, umso mehr
öffnen sich um ihn die Abgründe des Todes, und in seinem
nächsten Werke, das Buch der Bilder, ist die Nacht mit ihrer

Einsamkeit, mit dem Verzicht des Handelns und dem Verschwinden des Gegenständlichen sein Symbol.

Aber gerade weil der Dichter es ablehnt, die Synthese mit der Umwelt einzugehen, nimmt die letztere auf eine grausame Art Besitz von ihm. Mit seinen überwachten Sinnen und überreizten Nerven ist er allen Einflüssen preisgegeben. Die Aussenwelt hat Gewalt über ihn, weil er glaubt, dass die reine Schau alles sei, dass er nur weit offen sein müsse, um der Hingabe an das Leben zu genügen. Und so ist er bedroht, wie der gotische Mensch von der Vielgestalt der Eindrücke; die Dinge erstehen in ihm aus der Reizbarkeit seines Seins und vergewaltigen ihn, weil er sich selbst ausschliesst, da er sie nicht als Teil seines Selbst erfährt, sondern als das Fremde, Feindliche, dem er sich bedingungslos ausliefert und dessen Opfer er wird. Diese Haltung, die, wie ich schon zeigte, auf negative Kindheitserinnerungen zurückzuführen ist, hat aber auch ihre weitere Ursache in seinem Willen zum Absoluten in seinem Künstlerleben: "In einem Gedicht, das mir gelingt ist viel mehr Wirklichkeit, als in jeder Beziehung oder Zuneigung die ich fühle!"⁴

Ein Gedicht, das deutlich dieses seelisch Preisgegeben-sein des Dichters der Welt gegenüber offenbart, ist betitelt Sturmnacht. Er sieht die Ungeborenen, und sich selbst als Toten unter ihnen. Gefängnisse öffnen sich, ein Opernbrand bringt Unglück in eine feiernde Gesellschaft und die Herzen

⁴Briefe 1902-1906, S.115

Verstorbener fangen wieder zu schlagen an. Dome zittern bis in die Grundfesten, er fühlt mit den Kranken und Sterbenden. Er sieht ganze Städte im Sturme bedroht und weiss, dass sein längst gestorbenes Schwesterchen wieder unter den Lebenden ist.

Dieses Ausgesetztsein allen Einflüssen gegenüber, spricht die letzte Strophe eines längeren Gedichtes aus, das auch formanalytisch betrachtet sehr interessant ist.

Und mancher Tage Stunden waren so,
als formte wer mein Abbild irgendwo,
um es mit Nadeln langsam zu misshandeln.
Ich spürte jede Spitze seiner Spiele
und war, als ob ein Regen auf mich fiel,
in welchem alle Dinge sich verwandeln.⁵

Diese fast pathologische Empfänglichkeit, die in dieser Metapher aus der schwarzen Magie zum Ausdruck kommt, zeigt deutlich seine ganz wehrlose Haltung, die ihm die Welt nicht näher bringt, weil er sie nur erleiden aber nicht durch ein fruchtbares Erleiden erfahren kann. Mit Künkel zu sprechen erwächst aus dieser abwegigen Charakterhaltung das Irrleid, das zu krisenhaften Erschütterungen führt, während das Werdeleid, das aus der Zusammenfassung aus ja und nein ein trotzdem erzwingt, sich als die formende Kraft erweist, wonach sich aller seelische Aufbau gestaltet. Ich glaube hier ist der Lebensnerv Rilkes berührt. In allen seinen Kämpfen und trotz seiner steten Bereitschaft, sich in alle Schrecken und Äengste hineinzuleben, um sie zu gestalten, hat er es nur in ganz bedingtem

⁵G.W. II. S.65

Masse zu unmittelbarem Fühlen gebracht, einem Fühlen, das auf den einmaligen Gegenstand seines Interesses direkt ausgeht und in dem sich das handelnde, den persönlichen Einsatz leistende Ich erfüllt. Das Schreckliche, das uns in vieler Gestalt aus Rilkes Werk entgegenstarrt, wie die steinernen Fratzen an gotischen Dogen und ihn zum Verkünder der Aengste und Abgründe werden lässt, ist letzten Endes auf dieses passive, schutzlose Im-Offenen-Stehen zurückzuführen. Wäre ihm der persönliche Einsatz gelungen wie Goethe, hätte er es nicht verschmäht, menschlich schuldig zu werden, so wäre dieses kalte, gläserne, grausam Schreckhafte, in menschlich erträgliche Form verwandelt worden, und wir würden auch in seinem letzten Werke, wie in Goethes Faust, die unbezwingliche Gewalt einer unaufhaltsamen Entwicklung spüren. Statt dessen haben wir eine Abrechnung mit menschlichen Fähigkeiten, mit dem klaren Blick für die eigene Begrenzung, ohne hoffnungsvollen Ausblick und nur das bescheidene Hinüberblicken eines Zaungastes in die lebendigere Welt. Diese Angst um sein überzartes Inneres, die ihn zu Verzicht und Abkehr brachte, rächte sich an ihm. Um vor sich selber gerechtfertigt dazustehen, um die Einheit des Daseins nicht mit seiner Person zu stören, und sich selbst nicht durch seine Tat unentwirrbar mit dem Leben zu verflechten, gebiert er die Aengste, und je grösser sie sind, umso grösser ist seine innere Berechtigung des Fernstehens. Es ist ein teuflischer Kreis, aus dem er den Ausweg nicht findet, und der ihn tiefer und tiefer in das Grund-

lose seiner Existenz führt und ihn alle HölLEN kosten lässt.

Doch zur Zeit des Buch der Bilder vollzieht sich diese Auseinandersetzung, trotz der paar Hinweise auf tiefe seelische Konflikte, noch in milderer Formen. Mit jugendlichem Ungestüm sucht er die Welt und die Kunst zu meistern und die Überfülle der Eindrücke zu bewältigen. Aber seine Lebensaufgabe "Dinge zu sagen, die jedem aufgegeben sind und sie so zu sagen, dass sie eine Wirklichkeit werden, an der keiner vorbeikann" ist ihm zu dieser Zeit noch nicht klar geworden. Er sieht das Objekt noch nicht in seiner einmaligen Daseinsform, sondern er sucht es in einer Bezugsform zu erraffen, die, weil sie Abstraktion vom Gegenstand bedeutet, ihn nie ganz befriedigen kann, und darum setzt er immer wieder von neuem an und sucht nach einem passenderen Ausdruck, aber sobald er diesen gefunden hat, so ist das Bild, das er in der Seele trägt, doch wieder ein anderes. Dieses Besitzergreifen des Gegenstandes, indem man ihm soviel mal wie möglich einen persönlichen Stempel aufdrückt, gleicht dem Handeln des gotisch-germanischen Menschen des frühen Mittelalters, der die Welt in den Bannkreis seines Ich zu ziehen sucht. Dieser immer neue Ansturm eines ruhelosen Geistes hat schon Scharrer als das charakteristische Merkmal der Gotik bezeichnet und es ist der Ausdruck einer gequälten, gejagten, getriebenen und suchenden Seele, die den Weg in die Wirklichkeit nicht findet, weil sie immer sich selbst darin sucht und darum alle Realität für sie Bild, Spiegelbild des Ich wird, und all das augenscheinlich

Uferlose, dieses phantastische Ansichreissenwollen der Unendlichkeit, bringt es nur zu einer grossartigen Vielgestaltigkeit, in der sich das Mosaik der künstlerischen Formenwelt nicht zu einem einheitlichen universell gültigen Bilde zu einem vermag. Aus dieser vielleicht unbewussten Erkenntnis heraus hat Rilke seinen zweiten Band, das Buch der Bilder genannt.

2. Allegorische Metaphor und Parallelismus.

In dem Gedichte "Fragmente aus verlorenen Tagen" tritt der eigentliche Gegenstand so in den Hintergrund, und die Vergleiche stürmen mit solch rastloser Gewalt und weitschweifender, unstillbarer Phantasie wie Fugen daher, dass der Leser es umsonst versucht, die einzelnen Eindrücke zu einem Ganzen zu sammeln, und sich fortwährend nach dem Ursprung der Bilder fragen muss.

Fragmente aus verlorenen Tagen

Wie Vögel, welche sich gewöhnt ans Gehn
und immer schwerer werden, wie im Fallen:
die Erde saugt aus ihren langen Krallen
die mutige Erinnerung von allen
den grossen Dingen, welche hoch geschehn,
und macht sie fast zu Blättern, die sich dicht
am Boden halten-
wie Gewächse, die,
kaum aufwärts wachsend, in die Erde kriechen,
in schwarzen Schollen unlebendig licht
und weich und feucht versinken und versiechen
wie irre Kinder,-wie ein Angesicht
in einem Sarg,- wie frohe Hände, welche
unschlüssig werden, weil im vollen Kelche
sich Dinge spiegeln, die nicht nahe sind,-
wie Hilferufe, die im Abendwind
begegnen vielen dunklen grossen Glocken,-
wie Zimmerblumen, die seit Tagen trocken,
wie Gassen, die verrufen sind,-wie Locken,
darinnen Edelsteine blind geworden sind,-
wie Morgen im April
vor allen vielen Fenstern des Spitalet:
die Kranken drängen sich am Saum des Saales
und schaun! die Gnade eines frühen Strahles
macht alle Gassen frühlinglich und weit;
sie sehen nur die helle Herrlichkeit,
welche die Häuser jung und lachend macht,
und wissen nicht, dass schon die ganze Nacht
ein Sturm die Kleider von den Himmeln reisst,

Ein Sturm von Wassern, wo die Welt noch eist,
 ein Sturm, der jetzt noch durch die Gassen braust
 und der den Dingen alle Bürde
 von ihren Schultern nimmt,-
 dass etwas draussen gross ist und ergrimmt,
 dass draussen die Gewalt geht, eine Faust,
 die jeden von den Kranken würgen würde
 inmitten dieses Glanzes, dem sie glauben.-
Wie lange Nächte in verwelkten Lauben,
 die schon zerrissen sind auf allen Seiten
 und viel zu weit, um noch mit einem zweiten,
 den man sehr liebt, zusammen drin zu weinen,-
 wie nackte Mädchen, kommend über Steine
 wie Trunkene in einen Birkenhaine,-
 wie Worte, welche nichts Bestimmtes meinen
 und dennoch gehn, ins Ohr hineingehn, weiter
 ins Hirn und heimlich auf der Nervenleiter
 durch alle Glieder Sprung um Sprung versuchen.
 Wie Greise, welche ihr Geschlecht verfluchen
 und dann versterben, so dass keiner je
 abwenden könnte das verhängte Weh,
 wie volle Rosen, künstlich aufgezogen
 im blauen Treibhaus, wo die Lüfte logen,
 und dann vom Uebermut in grossem Bogen
 hinausgestreut in den verwehten Schnee,-
 wie eine Erde, die nicht kreisen kann,
 weil zuviel Tote ihr Gefühl beschwerten,
 wie ein erschlagener verscharrter Mann,
 dem sich die Hände gegen Wurzeln wehren,-
 wie eine von den hohen, schlanken, roten
 Hochsommerblumen, welche unerlöst
 ganz plötzlich stirbt im Lieblingswind der Wiesen,
 weil ihre Wurzel unten an Türkisen
 im Ohrgehänge einer Toten
 stösst...

Und mancher Tage Stunden waren so.
 Als formte wer mein Abbild irgendwo,
 um es mit Nadeln langsam zu misshandeln.
 Ich spürte jede Spitze seiner Spiele,
 und war, als ob ein Regen auf mich fiel,
 in welchem alle Dinge sich verwandeln.¹

Nicht nur genügt es dem Dichter nicht, das Bild des
 Gegenstandes immer wieder durch ein neues zu ersetzen, nein,
 auch das Bild selbst befriedigt ihn nicht und somit schafft er
 eine Metapher der Metapher. Dadurch aber gerät der eigentliche

¹G.W.II, S.115

Gegenstand mehr und mehr in Vergessenheit. Nichts aber zeigt deutlicher, wie sehr der Dichter eigentlich von dem Chaos seines Ich bemeistert wird, wie ihm das Mass im Irdischen noch fehlt, jene "ins Reale verliebte Beschränktheit", von der uns Goethe spricht, hinter der das Absolute verborgen liege, als dieses Abwandern von Bild zu Bild, weg von dem wirklichen Gegenstand.² Die Unfähigkeit des Dichters in der Welt aufzugehen, macht dass er zu den einzelnen Objekten in dieses einseitige, unhaltbare Verhältnis tritt. Anstatt eines Raumgefühls, das einen spezifischen Raum um das Objekt baut und die Folge einer sachlichen Einstellung ist, bringt dieses ichhafte Verhalten nur das Gefühl der Linie zustande. Aus diesem direkten Angriff des Subjektes auf das Objekt ergibt sich ein Parallelismus des Stiles. Dieser Parallelismus, dieses ewige Verwandeln der Ausdrucksfiguren ist das Bezeichnende für die Gotik, wie auch nach Strich für die Sprache Hölderlins. Aber Strich glaubt ihn als Merkmal der orientalischen Sprache wiederzuerkennen: "Wie eine Seele nach dem Glauben des Orients durch die wechselnden Gestalten eines sich immer erneuernden Lebens wandert, so wandert in dieser Form, ein Bild ein Wort, ein Satz durch die wechselnden Gestalten

²Goethe schreibt in einem Brief an Schiller am 6. März 1800: "Die Dichtkunst verlangt im Subjekt, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmütige ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter der das Absolute verborgen liegt. Die Forderungen von oben herein zerstören jenen unschuldigen produktiven Zustand und setzen, für lauter Poesie, an die Stelle der Poesie etwas, das nun ein für allemal nicht Poesie ist, wie wir in unseren Tagen gewahr werden; und so verhält es sich mit den verwandten Künsten, ja, mit der Kunst im weitesten Sinne." Diese ins Reale verliebte Beschränktheit aber, hinter der das Absolute verborgen liegt, ist der Symbolbegriff wie ich ihn formuliert habe.

eines Ausdrucks, immer und doch niemals sich selber gleich".³

Wieso aber Hölderlin vom Orient beeinflusst sein soll, erklärt er uns nicht. Dass dieser Parallelismus aus der gotischen Gefühlsphäre stammt wird uns klar, wenn wir ihn wieder in seiner ausgesprochensten Form im Stundenbuch antreffen, wo sich die Auseinandersetzung mit Welt und Gott in den Formen des mittelalterlichen Mystizismus vollzieht.

³Strich. Deutsche Klassik und Romantik, S.205

3. Vergleich mit C.F.Meyer.

Um den Stand der Entwicklung Rilkes zu dieser Zeit darzutun, möchte ich ein Gedicht seiner spätern Zeit heranziehen und auch ein solches von C.Ferdinand Meyer, da wir in der glücklichen Lage sind, drei Gedichte über fast den gleichen Vorwurf zu besitzen, die uns die Unterschiede in der Komposition klar dartun können. Das Gedicht aus Rilkes Buch der Bilder heisst Die Fontänen und beide Dichter wurden von dem Borghesischen Brunnen in Rom, Meyer fünfzig Jahre vor Rilke, zu einem Gedichte angeregt.

Von den Fontänen

Auf einmal weiss ich viel von den Fontänen,
den unbegreiflichen Bäumen aus Glas.
Ich könnte reden wie von eignen Tränen,
die ich, ergriffen von sehr grossen Träumen,
einmal vergeudete und dann vergass.

Vergass ich denn, dass Himmel Hände reichen
zu vielen Dingen und in das Gedränge?
Sah ich nicht immer Grossheit ohnegleichen
im Aufstieg alter Parke vor den weichen
erwartungsvollen Abenden,- in bleichen
aus fremden Mädchen steigenden Gesängen,
die überfliessen aus der Melodie
und wirklich werden und als müssten sie
sich spiegeln in den aufgetanen Teichen?

Ich muss mich nur erinnern an das alles,
was an Fontänen und an mir geschah,-
dann fühl ich auch die Last des Niederfalles,
in welcher ich die Wasser widersah:

und weiss von Zweigen, die sich abwärts wandten,
von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten,
von Teichen, welche nur die Uferkanten
schwachsinnig und verschoben wiederholten,
von Abendhimmeln, welche von verkohlten

westlichen Wäldern ganz entfremdet traten,
sich anders wölbten, dunkelten und taten,
als wär das nicht die Welt, die sie gemeint....

Vergass ich denn, dass Stern bei Stern versteint
und sich verschliesst gegen die Nachbargloben?
Dass sich die Welten nur noch wie verweint
im Raum erkennen?— Vielleicht sind wir oben,
in Himmel anderer Wesen eingewoben,
die zu uns aufschauen abends. Vielleicht loben
uns ihre Dichter. Vielleicht beten viele
zu uns empor. Vielleicht sind wir die Ziele
von fremden Flügen, die uns nie erreichen,
Nachbarn eines Gottes, den sie meinen
in unsrer Höhe, wenn sie einsam weinen,
an den sie glauben und den sie verlieren,
und dessen Bildnis, wie ein Schein aus ihren
suchenden Lampen, flüchtig und verweht,
über unsere zerstreuten Gesichter geht....¹

Der Römische Brunnen C.F.Meyer

Aufsteigt der Strahl und fallend giesst
Er voll der Marmorschale Rund
Die, sich verschleiernd, überfließt
in einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
der dritten wallend ihre Flut,
und jede nimmt und gibt zugleich
und strömt und ruht.

Römische Fontäne

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand
im Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis auf Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

¹O.W. II 8.133

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Uebergängen.²

Schon die Pluralform im Titel des Gedichtes Von den Fontänen deutet darauf hin, dass es sich nicht um ein bestimmtes einmaliges Erlebnis des Dichters handelt und das Erkennen des Gegenstandes, wovon er in der ersten Strophe spricht, ist deutlich Spiegelung seiner Seele im Fremden, in dem er Verwandtes zu entdecken sucht, denn dieses rauschende Wasser, das in seinem schweren Fall unwiederbringlich verloren geht, erinnert ihn an seine in der Einsamkeit an Träume vergeudeten Tränen. In der zweiten Strophe wird der Brunnen zu Bäumen im Parke, zu einer Gruppe fremder Mädchen, und ihr Singen ist die Wasserkunst, das Strömende und das Ruhende. Aber ein Bild drängt das andere. Was ihm geschah, ist das Schicksal von Manchem. Das Verströmen des Wassers sieht er nun als symbolische Bewegung in vielen Dingen als Ausdruck seines eigenen Wegwendens vom Leben. In der letzten Strophe werden die Fontänen auch gar nicht mehr erwähnt. Er sieht ganze Welten in ihrer Isolation und spricht mit einem Zagen die Hoffnung aus, dass trotz seiner Einsamkeit, der Mensch irgendwie, ihm nicht bewusst, im Einklang mit Gott und der Welt sein könnte. Und so sehen wir deutlich, wie es mit dem eigentlichen Erkennen der Welt bestellt ist. Das befruchtende lebenspendende Wasser wird nur in dieser verneinenden Geste gesehen, die die ganze

² Q.W. III. S. 79

Unbehüllichkeit des Dichters dem Leben gegenüber zum Ausdruck bringt, und das Widerspiel des Objektes in der Seele des Dichters in seiner ganzen krassen Einseitigkeit offenbart, wie uns auch das fortwährende Abgleiten vom Vorwurf dessen sekundäre Bedeutung dartut. Alles das hat seinen Grund in der Daseinsfremdheit des Dichters. Das Gedicht, wie schon gesagt, bietet darum nicht den Eindruck eines einheitlichen Erlebnisses. Das Schauen ist ohne feste Fühlung mit dem Alltag und gleitet immer wieder in die Sphäre einer zu persönlichen Gefühlswelt ab. Darum ist ein Erfassen des Gedichtes ohne eingehendes Studium nicht möglich, denn die sinnlichen Bezüge müssen im Leser zuerst in geistige verwandelt werden, damit er sich der Gefühlswelt des Dichters nähern kann. Nicht die eigentlich naturhaft schöpferischen Kräfte wirken sich im Gedichte aus, die ein geistig und sinnlich gleichmäßig durchwirktes Ganzes geben, sondern diese Trennung von sinnlichen und geistigen Kräften, die aus dem Unvermögen des Dichters herührt, die auf ihn einstürmende Welt zu meistern, bringt auch die tektonische Aufteilung im Gedichte. Das Fehlen, das richtige Mass der Dinge zu finden, stammt aus seiner Unfähigkeit, sie funktionell zu sehen und das gewaltsame Erraffen der Welt, das dazu dienen soll, seine ganz persönliche Seelenlage zu schildern, ohne dass die Dinge, die er dazu verwendet, selbst zur Sprache kämen, macht seine Vergleiche zu daseinsfremden Allegorien. Denn wie das Objekt einmalig und unvertauschbar sein soll, weil es örtlich und zeitlich determiniert ist, so

sollte auch das Bild sein, weil es in seiner Fügung den unzertrennlichen Schatten des Gegenstandes vorstellen muss. Die Geste des Fallens jedoch als Ausdruck der Isolation ist erdacht, und darum nicht sofort verständlich; aber in einem andern Gedichte, wo der Dichter die gleiche Geste als Symbol der Vergänglichkeit sieht und deutet, fühlen wir, wie er wirklichem Schauen nähergekommen ist.

Herbst

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Ainer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.³

Die Welt von Conrad Ferdinand Meyer war die aesthetische Welt in ihrer aristokratischen Begrenzung und blieb es bis ans Ende seiner künstlerischen Schaffensperiode. Er hat es nie versucht, ihre Schranken zu durchbrechen, denn er hat sie nie als solche empfunden. Wo Rilke noch robust war, war Meyer schon Überzart und er kannte die Gefahren, die seiner warteten, sollte er den sichern Hafen verlassen. Wie er sein Phlegma pflegte und es als die naturgemässe Sicherung seines Wesens empfand, so sucht er auch ein Geborgensein in seiner aesthetischen Kunstwelt und darum ist der hauptsächlichste Unterschied

³G.W. II S.54

zwischen C.F. Meyer und Rilke, der Unterschied zwischen dem Ringen nach Form, nach Mass, nach Haltung beim einen, das heisst völlige Anpassung an seine aesthetische Sonderwelt und beim andern das Ringen nach Gehalt, in der freien Auseinandersetzung mit dem Leben.

Wenn wir C.Ferdinand Meyers Gedicht Der Römische Brunnen nun mit Rilkes Römische Fontäne aus seiner Rodin Periode vergleichen, so wird uns das Unterschiedliche im Schaffen der beiden Dichter klar. Aber wir sehen auch deutlich eine Entwicklung in Rilke von seiner gotischen Periode im Buch der Bilder.

Es fällt nicht leicht, die Wölfflinschen Begriffe für die Renaissance auf C.F.Meyers Gedicht anzuwenden, denn es ist viel mehr als ein organisch Ganzes gesehen als irgend eines der von mir behandelten Gedichte von Rilkes Frühzeit, doch eine Gegenüberstellung des Rilkeschen Gedichtes bringt die Unterschiede klar zu Tage. Meyers Gedicht zeigt deutlich, wie sehr dieser Dichter in Umrissen sieht und es ist das flektierte Zeitwort, das wie mit einem scharfen Griffel Bild und Handlung klar umreißt. Besonders auffällig ist dies am Anfang des Gedichtes, wo die Verkehrung der Wortfolge den Akzent auf das Zeitwort verlegt. Fast symbolisch wirkt dieser Anfang "Aufsteigt der Strahl" sagt Paesi⁴ für die Renaissance, mit ihrer Verherrlichung der individuellen Tat. In dem achtzeiligen Gedicht von C.F.Meyer stehen acht Zeitwörter in der Tätigkeits-

⁴Robert Paesi. C.F.Meyer, S.49

form. Rilke aber scheint die flektierte Verbform absichtlich zu meiden; sie erscheint in seinem in Sonettform gehaltenen Gedicht nur zweimal, obwohl grammatische Klarheit damit kaum auskommen kann. Wie breit und malend wirken die Partizipien, diese Zeitwörter in der Funktion von Eigenschaftswörtern, wie sehr hemmen und verzögern sie die Handlung und verwischen die Konturen. Wo in Meyers Gedicht die Schalen, von denen man ein mehr passives Verhalten erwarten könnte, die aktive Kraft bedeuten, die das Wasser weitergeben, ist in Rilkes Gedicht ein wunderbares Ineinandergehen von Wasser und Stein, wie Fleisch und Blut in einem Körper, und die Funktionen der einzelnen Teile sind nicht klar, so dass man nicht genau weiss, wo das Wirken des einen beginnt und des andern aufhört. Diese relative Klarheit wird noch verstärkt durch die dreimalige Veränderung des psychologischen Subjektes. Die Aktion im Meyerschen Gedicht ist sinnfällig und fällt auf sich selbst zurück. Nicht die Tat ist wichtig bei Rilke, sondern das soziale Gefühl, das sich in einem feingegliederten Verhältnis ausdrückt. Diese zweite Marmorschale, der zwei Verse gewidmet sind, bedeutet wie in einem Barockbild das zentrale Motiv. Hat sie nicht etwas Mütterliches, Unterweisendes an sich? Das Bild von der hohlen Hand erinnert an die Hand Gottes von Rodin. Dadurch kommen die zwei andern Schalen in ein enges, abhängiges Verhältnis zu ihr, was dazu beiträgt, alle Spuren tektonischer Spannung zu verwischen, wodurch wir auch den für das Barock charakteristischen Eindruck des Aufgelösten erhalten,

während das auf die nackte Funktion eingestellte Gedicht von Meyer tektonisch so gebaut ist, dass eine Schale weggelassen werden könnte, ohne dass das Gedicht dadurch eine Verstärkung erführe, die es zerstörte.

Mit keinem Worte wird in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht die Natur erwähnt, aber mit welch begrenzten Mitteln versteht es Rilke, sie perspektivisch ins Bild aufzunehmen. Die unterste Schale vermag nur die Spiegelung der zweiten zu halten, doch die zweite, von ihrem höheren Standort fängt ein Stück Landschaft, ein Stück Himmel auf, an dem auch die dritte Anteil hat. Dieses über den Gegenstand Hinausweisen und Aufgenommenwerden vom Makrokosmos trägt zur Individualisierung des Gegenstandes bei, und zeigt, wie sich das Raumgefühl des Dichters entwickelt hat. Wie auch Rilke sonst viel lebendiger sieht als Meyer, zeigt auch die individualisierte Funktion jedes Teiles. Während in Meyers Gedicht die Gleichberechtigung der Teile zu einer Verallgemeinerung der Funktion führt: "Und jede nimmt und gibt zugleich und strömt und ruht", und darum auch den ungewollten Eindruck einer unterbrochenen Handlung erzeugt, hat jeder Teil bei Rilke sein ihm gemässes, eigenes, unveräusserliches Wirken. Nur noch tropfenweise gelangt das Wasser in Rilkes Gedicht aus der grösseren zweiten Schale in die dritte.

Wie er nicht nur die Form, sondern auch ihre Spiegelung, ihr Aufgehen im Raum erfasst, so gehören die Lautabstufungen im Verhalten des Wassers zum Gesamtbilde. Das Ohr ist so wach bei Rilke wie das Auge, und so gelingt es dem Dichter

einen Kunstgegenstand, der in sich selbst die strenge Fügung der Renaissance aufweist, und der von C.F. Meyer so empfunden und dargestellt wird, im Gedichte zu einem "Bildwerk des Barock zu machen, d.h. eine Synthese aus Vergangenheit und Gegenwart einzugehen und damit ein lebendiges Verhältnis zur Renaissance herzustellen. Darin, glaube ich, besteht unsere einzige Fähigkeit von der Vergangenheit sachlich zu empfangen und es wird uns darum leicht verständlich, warum Lessing den Laokoon, eine Statue, die in unseren Augen sehr an künstlerischen Wert eingebüsst hat, die man aber zu Zeiten des Dichters als ein Meisterwerk griechischer Kunst betrachtete, als Ausgangspunkt für seine Kunsttheorien wählte, denn in ihren Formen ist die Skulptur doch ausgesprochenes Barock.

So ist es nicht überraschend, dass Rilke vor seiner Rodin Zeit enttäuscht aus Italien zurückkehrte, das Goethe zwei seiner glücklichsten Jahre schenkte. Das christlich soziale Gefühl, das durch Tolstoi in ihm zu einer Macht geworden war, schloss ihm das Tor zur Antike und es ist die hilfreiche Hand Rodins, die ihm den Schlüssel reicht, denn wie der Meister gesteht, vereinigt er in sich die Kunst der Gotik und der Renaissance. So wurde für Rilke Paris sein Rom. Doch zaghaft und unsicher sind seine ersten Schritte in diesem neuen Lande, denn für lange Zeit ist es ein handgrosser, griechischer Panther, der für ihn alles bedeutet, was griechische Kunst ist, während er an der Venus von Milo beachtungslos vorbeigeht: "Ich verstehe das nicht, das ist mir zu modern"⁵

⁵Briefe 1902-1906 S. 86

Doch wie sehr er später von dem "wunder der griechischen Kunst überwältigt wurde, zeigt so erschütternd die Schlusswendung im Gedichte Der archaische Torso Apollos, wo er bei seinem Anblick ausruft: "Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht, du mußt dein Leben ändern"⁶. Ich kenne kein Gedicht, das so sehr das Ethos in einer ästhetischen Betrachtung in den Vordergrund rückt und wir erinnern uns an/Ausspruch Tolstojs:

Es gibt nur eine Kunst, die gilt. Die Kunst, die die Menschen verbindet, die den Mut zum Opfer hat. Nicht die Begeisterung für irgendwelche wesenslose Schönheit aber, nur die tätige Hingabe an die Menschheit bringt sie hervor.⁷

Dieses Bekenntnis im Gedichte beweist ferner, dass Rilke nicht einfach in der Antike aufging, sondern dass er diese Kunstperiode als ein neuerrungenes Lebensgebiet seinem eigenen, an "odin erzogenen Kunstempfinden einfügte.

Der Vergleich der drei Gedichte soll zeigen, wie Rilkes künstlerisches Wachstum Hand in Hand ging mit der täglich tiefer werdenden Einsicht, dass die Wirklichkeit etwas schwer zu Erraffendes ist und die volle Hingabe und Geduld zur Selbsterziehung fordert. Er wurde argwöhnisch auf sein eigenes Talent: "Im Grunde muss man sich vor seinen besten Worten zuschliessen und in die Einsamkeit gehen. Denn das Wort muss Mensch werden, das ist das Geheimnis der Welt!..."⁸ Er selber glaubte nicht an das Genie als Naturgeschenk und

⁶G.W.III, S.117

⁷Gert Buchheit. Kainer Maria Rilke S.46

⁸Briefe 1902-1906, S.203

musste sich die Bereitschaft des Geistes durch schwere Schulung erkämpfen, eben weil er die Forderung an den Geist so hoch stellte. Seine Periode des Buch der Bilder und die spätere der Neue Gedichte hat er selbst im Requiem beschrieben:

...O alter Fluch der Dichter,
 die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
 die immer urteilen über ihr Gefühl,
 statt es zu bilden; die noch immer meinen,
 was traurig ist in ihnen oder froh,
 das müßten sie und dürftens im Gedicht
 bedauern oder rühmen. Wie die Kranken
 gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
 um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
 statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
 wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
 verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.
⁹

⁹G.W.II, S.341f

4. Religiöse Gotik.

Dieses Versagen im Bewältigen des Fremden, das mit solcher Macht und Vielfältigkeit auf ihn einstürmte, ist leicht verständlich, trieb ihn aber nur weiter, um auf neuen Wegen sein Ziel zu verfolgen. Was ihm plötzlich eine neue Welt eröffnet, ist seine Reise nach Russland, die er als Fünfundzwanzigjähriger unternimmt. Warum dieses Land, das er von nun an als seine geistige Heimat empfindet, ihm zu seinem wichtigsten Erlebnis werden sollte, ist im Charakter des russischen Menschen zu suchen. In dieser unberührt, frischen, jungfräulichen, russischen Frömmigkeit, die Gott noch in allen Dingen erkennt und diese darum geistig auf so natürliche Weise belebt, in ihr glaubt Rilke den Weg zur Weiterentwicklung seiner Kunst zu sehen.

Religion ist ja im weitesten Sinne wieder nur eine Auseinandersetzung mit der Welt und für den Dichter ein reinerer Quell, aus dem er zu schöpfen hofft. Wo immer Ausserordentliches nach Gestaltung drängt, und die menschliche Existenz in ihrer Bedingtheit versagt, muss das Leben überhaupt fragwürdig werden, und das Suchen nach dem Schaffensglück ist auch das Suchen nach der helfenden Hand.

In einem Briefe vergleicht Rilke den russischen Menschen mit Rodin und hofft, dass das, was Rodin in den Dingen als ein Schaffender erreicht, dem russischen Menschen als Duldemdem in den Schoss fallen möge.¹ Tolstoi der ethische und

¹Briefe 1902-1906. S.125

Rodin der aesthetische Bauer haben das gemeinsam, was Rilke so ungemein anzog und was er selbst für sich suchte, aber nicht erlangen konnte. Ihre tiefe Naturverbundenheit, ihre Überrobuste Gesundheit, ihre Vertrautheit mit Pflanzen, Tieren, Menschen, Wind und Wetter, die Wachheit ihrer Sinnesorgane, und das ruhige Vertrauen auf ihre Instinkte, das alles war ihnen in die Wiege mitgegeben. Ihnen gegenüber war Rilke wie ein Enterbter. Sie lebten, um mit Munkel zu sprechen, noch tief in der Naturschicht und der Weg ihrer Reifung ging daher durch mildere Krisen als bei Rilke. In diesen Vorbildern, die ihn zwangen, über seine Kräfte hinauszugehen, liegt schon die Tragik des Dichters.

Hier in Russland traf er eine Volksart, bei der die Kunst in inniger Verschmelzung mit dem Leben gedieh und darum so viel unmittelbarer, kindlich naiver wirkte. Und so hoffte er am russischen Beispiel die Befreiung zu eigenem Schaffen zu finden. Aber er war eben kein russischer Bauer, und ich stimme Keyserling bei, wenn er sagt, dass Rilke auch kein echter Mystiker war. Das russische Erlebnis hat ihm nur einen Ausweg, nicht aber den Weg ins Leben gezeigt. Dieser Ausweg ist Gott. Gott, wie beim gotischen Menschen im Mittelalter, ist die Beziehungsperson. Er bedeutet das geistige Element, das die Dinge belebt, denen der Künstler kein Eigenleben zu geben vermag, und die in ihrer Ueberfülle und ihrem Drängen die dichterische Schwungkraft zu hemmen drohen. Und die beschwörenden Gebete des Stundenbuches, in denen er Gott zu

ba nen hofft, überwältigt von der Gotteswirklichkeit im russischen Menschen, tragen alle den Ton dieser geistigen Aktivierung der Welt, da ihm die Hingabe an sie nicht gelingt.

Ich fing mit den Dingen an, die die eigentlichen Vertrauten meiner Kindheit gewesen sind, und es war schon viel, dass ich es ohne fremde Hilfe bis zu den Tieren gebracht habe. Dann aber tat sich mir Ausland auf und schenkte mir die Brüderlichkeit und das Dunkel Gottes, in dem allein Gemeinschaft ist; so nannte ich ihn damals auch, den über mich hereingebrochenen Gott und lebte lange im Vorraum seines Namens auf den Knien".²

²Briefe, 1921-1926, S.185

5. Der Gottinhalt der Dinge.

Diese Flucht ins Göttliche ist zugleich die Flucht vom Menschlichen, das ihn allzusehr daran erinnert, dass er zur Erfüllung des Menschlichen gesetzt ist und wir sehen ein Lockern und Lösen seines Verhältnisses zu einem Gott, je mehr es ihm gelingt, in der Vergänglichkeit aufzugehen und "gelesen in der Schere zu ruhen". Gott ist später nicht mehr der Nachbar Gott des Stundenbuch, sondern ein ferner und hintergründiger und verborgener Gott. Wie es sich in seiner ersten Zeit darum handelte, sich von der engen Bezugszeit seiner Einheit zu befreien, so ist auch hier eine Entwicklung, ein Loslösen von den Fesseln, mit denen er den Schöpfer an sich kettete. Mehr und mehr nimmt er Abstand von seinem ichhaften Gottbild aus der Erkenntnis seiner eigenen Begrenztheit und Abhängigkeit, aber auch aus einem wachsenden Gefühl der Kraft, den Weg der Weltwerdung seines Ich gehen zu können, und so vollzieht sich auch seine Entwicklung in den drei Teilen des Stundenbuch deutlich auf dieser Ebene.

Im ersten Buche sucht er Gott in den Bannkreis seines Ich zu bringen und sich des ewigen Geheimnisses selbstherrlich zu bemächtigen. Im zweiten, im Das Buch von der Pilgerschaft, sind deutliche Anzeichen des abrückenden Himmels und im dritten, Von der Armut und vom Tode, ist der Mensch schon ganz in der Gewalt der Erde. Er strebt nach Versenkung in Dasein

und hofft den Augenblick so zu leben, dass auch der Tod als eigener Tod erfahren werden kann.

Im Das Buch vom mönchischen Leben sucht er sich der Gottwirkung in den Dingen zu versichern. Gott ist ihr Leben, ihr Inhalt, da seine eigene Kraft nicht ausreicht, in ihnen ihr Eigenleben zu wecken. Und darin sehe ich diese einzigartige Verbindung von Mystiker und Dichter, die in sich selbst einen Widerspruch bedeutet, denn der Künstler will ja nicht wie der Mystiker Entsinnlichung der Welt und Entrückung der menschlichen Seele in das Reich jenseits aller sinnhaften Erscheinungen, wo das grosse Schweigen herrscht, weil die Erfahrungen der Innenwelt keine Gestaltung und sinnliche Offenbarung erlangen können, sondern er will schauen, gestalten, formen, genau das Gegenteil, was den Mystiker vorschwebt. In den Büchern über Rilke wird immer wieder gepriesen, dass dieser Dichter es verstand, in gleicher Masse Künstler wie Mystiker zu sein; doch Keyserling in seinem Aufsatz Der Magier, nennt Rilke keinen wahren Mystiker, denn er erlebe nur die Wucht der ihn bedingenden Empirie, die er dann in schönen Gefühlen spiegle.¹

Die instinktive Ablehnung, die mancher gewissen Gedichten des Stundenbuch gegenüber empfinden muss, besteht darin, dass der Dichter den Abstand zwischen Schöpfer und Geschöpf verletzt, weil Gott nur Mittel seiner Naturbelebung ist, die ihm nicht auf andere Weise gelingen will. Dadurch erfährt das

¹Keyserling. Menschen als Sinnbilder Der Magier, S.115

einmalige Objekt eine Verallgemeinerung und Ueberschätzung, dem sich unser ethisches Empfinden widersetzt. Da er den Teil nicht organisch ins Ganze einzufügen vermag, soll er für das Ganze stehen.

Meine Freunde sind weit,
ich höre kaum noch ihr Lachen schallen,
und du: du bist aus dem Nest gefallen,
bist ein junger Vogel mit gelben Krallen
und grossen Augen und tust mir leid.²

oder:

Ich weiss, du bist der Rätselhafte,
um den die Zeit in Zögern stand:
O wie so schön ich dich erschaffte
in einer Stunde, die mich straffte
in einer Hoffart meiner Hand.³

oder:

Du bist der Schlichte welcher sparte.
Du bist der Bauer mit dem Barte
Von Ewigkeit zu Ewigkeit,⁴

oder:

Du bist der raunende Verrusste
auf allen Oefen schläfst du breit.
Das Wissen ist nur in der Zeit.
Du bist der dunkle Unbewusste
von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Du bist der Bittende und Bange,
der aller Dinge Sinn beschwert.
Du bist die Silbe im Gesange,
die immer zitternder im Zwange
der starken Stimmen wiederkehrt.⁵

²G.W. II. S.188

³ibid. S.207

⁴ibid. S.200

⁵ibid. S.199

6. Parallelismus, Paradoxie und Stabreim.

Im Das Buch der Bilder erinnern viele Gedichte, form-analytisch gesprochen, an die Gotik Worringers mit ihrem rauschhaften, ruhelosen Vorwärtsstürmen, denn der Dichter versucht ähnlich dem kriegerischen Germanen, die ihn bedrängende Welt zu besiegen, indem er allem den Stempel seines Ich aufdrückt. Diese Machtergreifung der Welt ist aber nur illusorisch, weil das eigene Ich die Wirklichkeit verdrängt. Darum die endlose Jagd nach ihrem Bilde, die sich in immer blässere Abstraktionen verliert.

Im Stundenbuch aber nähert sich Rilke dem Geiste der religiösen Gotik, wo der Mensch in Gott sein Aussen zu seinem sehnsüchtigen Innen gefunden hat, und darum macht sich in diesen Gedichten ein Parallelismus bemerkbar, der ähnlich der Linienführung der gotischen Dome das Verhältnis von Gott und Mensch sinnfällig in Erscheinung bringt. Anders ausgedrückt könnte man sagen: Vom Ichinhalt des Objektes geht es zum Gottinhalt, und weiter in seiner späteren Entwicklung zum Objektinhalt selbst, wobei das Verhältnis von Inhalt und Form ein immer engeres werden muss, weil das Fremde mehr und mehr verschwindet. Diese Verallgemeinerung des Objektes durch die schweifende Phantasie wirkt ermüdend. Trotz der originellen Einfälle bleibt eben der Inhalt derselbe und nur die Form wechselt, das poetische Kleid.

Gerade weil Rilke nach allem greift, um ein Gefäß für seinen Gott zu machen, weil er die Welt als Ganzes und sozusagen von obenherein erfassen will, ist auch die Paradoxie ein von ihm zu dieser Zeit oft erwähltes Stilmittel, um die auseinanderfallenden Enden seiner ideellen Welt gewaltsam zusammenzuraffen.

Du bist der Tiefste, welcher ragte,
der Taucher und der Türme Heid.
Du bist der Sanfte, der sich sagte,
und doch: wenn dich ein Feiger fragte,
so schwelgest du in Schweigsamkeit.

Du bist der Wald der Widersprüche.
Ich darf dich wiegen wie ein Kind,
und doch vollziehn sich deine Flüche,
die über Völkern furchtbar sind.¹

Diese unerschöpfliche Namengebung Gottes ist somit der unbewusste Versuch des Dichters, den Ansturm des Lebens mit seiner verwirrenden Manigfaltigkeit zu bewältigen. Die Aufgabe der Beseelung der Welt durch den Eigengehalt ihrer Objekte fällt ihm zu schwer, weil er selber unsicher in der Welt steht und an den Dingen Halt sucht. Er kann sie darum nicht in ihrer, von ihm unabhängigen Funktion erfahren und so ist dieses ichhafte Gottbild das Mittel der Weltbelebung und die Brücke für den Dichter zu den Dingen. Es ist nicht Überraschend, dass dieser Ausweg ihm als der Weg erscheint und er erlebt ein Gefühl der Befreiung und alle Quellen seiner Schöpfungskraft strömen ungehindert eine rauschhafte Wortmusik aus. Die spielerisch gehandhabten Reime, die Überraschend kühnen Metapher,

¹G.W. II, S. 206

diese springende, alles betupfende Phantasie, zeugen von der Leichtigkeit, mit der er zu dieser Zeit arbeitet. "Mir zittern die Sinne, ich fühle ich kann". Ein neuer Weg hat sich ihm geöffnet und er geht ihn bis sein sich wandelndes Wesen ihn als Fehlweg erkennt und er sich selbst wieder zum Schweigen verurteilt und die Art zu Dichten aufgibt, die ihm nicht länger genügen kann. Es ist darum nur die logische Folge, dass der ichhafte Kunstausdruck die Form über den Inhalt setzt. Da der Inhalt des Objektes abstrahiert ist und die Form des Objektes sich nicht aus ihm ergeben kann, kommt diese Ueberbetonung der Form zustande. Die Stimme des Dichters wird zu laut, sie überschreitet sich sozusagen und der Leser fühlt den Missklang, der in einer Gleichgewichtsstörung von Ethos und Aesthetik besteht. In seiner weiteren Entwicklung werden wir klar sehen können, wie die Form zu Gunsten des Inhaltes verliert, ähnlich wie bei Goethe, der dem formlosen Gehalt den Vorzug vor der leeren Form gab.

Ein gotisches Stilmittel, das er zu dieser Zeit mit Vorliebe verwendet, ist der Stabreim, der den Vers rein äusserlich zu einer Einheit macht, ihn scharf abgrenzt, was dem Gedichte etwas äusserst Tektonisches, Künstelndes und sehr oft Klappernes gibt.

... Ich fühle mich an hundert Stellen
schwellen und schmerzen.
Aber am meisten mitten im Herzen.²

²G.W.II, S.189

oder:

Ich weiss: Du bist der Rätselhafte,
um den die Zeit in Zögern stand.
O wie so schön ich dich erschaffte
in einer Stunde, die mich straffte,
in einer Hoffart meiner Hand.³

oder:

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.⁴

oder:

Ich finde dich in allen diesen Dingen,
denen ich gut und wie ein Bruder bin;
als Samen sonnst du dich in den geringen,
und in den grossen gibst du gross dich hin.⁵

oder:

Du bist der raunende Verrusste,
auf allen Oefen schliffst du breit.
Das Wissen ist nur in der Zeit.
Du bist der dunkle Unbewusste
von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Du bist der Bittende und Bange,
der aller Dinge Sinn beschwert.
Du bist die Silbe im Gesange,
die immer zitternder im Zwange
der starken Stimmen wiederkehrt.⁶

Vielfach erstreckt sich die Alliteration über den Vers hinaus
auf eine ganze syntaktische Einheit, wodurch aber die Naht
nur verschoben wird und die äussere Tektonik mit der inneren

³ G.W.II, S. 207

⁴ ibid. S.198

⁵ ibid. S.189

⁶ ibid. S.199

zusammenfällt.

... Und meine willigen Werke wachsen
von Wiederkehr zu Wiederkehr.⁷

oder:

Du bist der Tiefste, welcher ragte,
der Taucher und der Türme Neid...⁸

oder:

Du bist der Wald der Widersprüche.
Ich darf dich wiegen wie ein Kind,
und doch vollziehn sich deine Flüche,
die über Völkern furchtbar sind.⁹

⁷G.W.II, S.206

⁸ ibid.

⁹ ibid.

7. Vergleich mit Mechtilde von Magdeburg.

Wir wissen, dass Rilke zur Zeit, als er das Stundenbuch schrieb, die Mystiker des Mittelalters nicht kannte, und es berührt uns eigenartig, und Überrascht uns zu sehen, wie nah er im Ausdruck den Werken dieser Gottsucher ist, bei denen die Beschwörung Gottes einer Ähnlichen Versinnlichung gleich kommt, wie sie Rilke zeigt, vielfach noch mit einem Zusatz erotischer Ekstase, wo die Sehnsucht nach Gott nur das irdische Verlangen nach dem idealen Geliebten und die scheinbare Überwindung der sinnlichen Erscheinungswelt nur die Flucht aus der Welt und zugleich der Versuch, sich ihr auf gefahrlosen Umwegen zu nähern, bedeutet.

Wie zum Beispiel die Gesichte der "schlimmheiligen" Mechtilde von Magdeburg den gleichen Parallelismus aufweisen wie die Rilkschen Gedichte des Stundenbuch möge das folgende Beispiel zeigen.

Gott liebkost mit der Seele.

Du bist mein Lagekissen
 mein minnigliches Bett
 meine heimlichste Ruhstatt
 mein tiefstes Begehren
 meine höchste Ehre!
 Du bist eine Lust meiner Gottheit,
 ein Trost meiner Menschheit,
 ein Bach meiner Glut!

Die Seele lobt Gott dawider;

Du bist mein Spiegelberg,
 eine Augenweide

ein Verlust meiner selbst,
ein Sturm meines Herzens,
ein Fall und ein Untergang meiner Gewalt
meine höchste Sicherheit.¹

¹Die Gesichte der Schwester Mechtild von Magdeburg S.26f

8. Die wachsende Wirklichkeit.

In Das Buch von der Pilgerschaft ist Gott schon in die Ferne gerückt. Er ist nicht länger die allgegenwärtige und sinngebende Kraft des ersten Buches, denn die Erkenntnis kommt dem Dichter, dass sein Gottsuchertum ein blindes Tasten und Langen nach den Mitteln ist, seinen Weg im Leben zu finden und seine Kunst auf sicheren Grund zu stellen, aber Gott ist ja nur "der Gast der wieder weiter geht."¹ Der Inhalt der Dinge und der Welt rinnt ihm wie Sand durch die Finger und doch fühlt er im Innersten seines Wesens:

es ist ein grosses Wunder in der Welt:
 ich fühle: alles Leben wird gelebt.
 Wer lebt es denn? Sind das die Dinge, die
 wie eine ungespielte Melodie
 im Abend wie in einer Harfe stehn?
 Sind das die Winde, die von Wassern wehn,
 sind das die Zweige, die sich Zeichen geben,
 sind das die Blumen, die die Düfte weben,
 sind das die langen alternden Alleen?
 Sind das die warmen Tiere, welche gehn,
 sind das die Vögel, die sich fremd erheben?
 Wer lebt es denn? Lebst du es, Gott, - das Leben? ²

Es ist klar, dass das Neue, das hier zaghaft zu Worte kommt, noch nicht in der Seele des Dichters verankert ist. Das zeigt deutlich der Inhalt, aber auch im Stil ist der Ausdruck der alten Haltung klar zu sehen. (Parallelismus) Und doch ist hier sein Weg vorgezeichnet. Indem er den Dingen einen Gottinhalt gab, verewigte er sie, indem er aber den Weg zum Ding

¹G.W. II. S.245

²ibid. S.242

selber sucht, kehrt er zur Vergänglichkeit alles Irdischen zurück, worin er selber aufzugehen sucht.

Kein Jenseitswarten und kein Schaun nach drüben,
 nur Sehnsucht, auch den Tod nicht zu entweichen
 und dienend sich am Irdischen zu üben
 und seinen Händen nicht mehr neu zu sein.³

Im dritten Buche Von der Armut und vom Tode befestigt sich nun mehr und mehr diese gewonnene Erkenntnis und der Dichter setzt alles daran, seinem Erdensein in mutiger Haltung gerecht zu werden. Er stürzt sich auch gleich in die Mitte der Schlacht und beginnt mit dem Schwersten, den Städten, wo das Leben, am tiefsten aufgewühlt, die höchsten Wellen schlägt, wo die menschliche Nähe den Dichter so umbrandet, dass für ihn keine Isolierung mehr möglich scheint. Hier inmitten des gewalttätigen Lebens mit seiner brutalen Unbekümmertheit, mit seinem sinnlosen Treiben, seiner Entwertung des Einzelnen und Verlachung jeder Handlung, erlebt der Dichter seine äusserste Einsamkeit, denn nur durch sie führt der Weg zur Gemeinschaft. Und so flieht er das beschauliche Dasein der Malerkolonie von Worpswede, wo er fühlt, dass die allzubescheidenen Ansprüche an das Leben und die Kunst dieser guten Leute ihn nie befriedigen würden und Paris wird zu seiner zweiten Heimat. Immer wieder sind es die grossen Städte, die der grössten Künstler Heimat sind oder werden und es ist merkwürdigerweise nicht der Dichter der Landschaft, nicht der sogenannte Heimatdichter, der zur tiefsten Interpretation der Natur vordringt, sondern

³G. F. II, S. 255

der Poet aus den Steinwüsten ist auch der Sänger der Felder und Wälder. Aber nicht voll ausschweifender Sehnsucht auf der Suche nach dem Andern soll er es sein, sondern aus sachlicher Bereitschaft, Wirkliches ohne jede Reflexion zu schauen und zu gestalten. In den grossen Städten geht der Kampf um das Höchste, den Menschen, und gelingt es dem Dichter oder dem Künstler, in die menschliche Funktionsgemeinschaft einzugehen, dann fallen für ihn auch die Schranken, die die Erkenntnis der Natur für ihn erschwerten, denn ihre aussermenschlichen Inhalte werden dadurch an den Menschen gebunden. Wenn der Künstler den Mitmenschen nicht als abgegrenztes Objekt erfährt, sondern sich ihm als einer unerschöpflichen Persönlichkeit nähert, so kann er ihn ja nur in seiner Verschmelzung mit dem Leben erfahren. Darum wird in der demokratischen Gemeinschaft der Städte demjenigen Dichter das Geheimnis der Natur zur Belohnung und die Kraft gegeben, das Aussermenschliche in den Bannkreis des Menschlichen zu bringen, der sich unverdrossen um den Menschen bemüht hat. Diese Vermenschlichung der Natur, die der Künstler erreicht, ist mehr als nur Einfühlung; es ist Schicksalshafte Verkettung mit einer zu geistigem Besitz gewordenen Welt. "Paris ist eine Landschaft des Menschlichen", sagt Rilke⁴. Das ist die Grösse der Städte, dass der Zwang zur Synthese hier auch am stärksten ist und die Not wird darum auch am tiefsten empfunden. So erlebt der Dichter die Stadt Paris in ihrer ganzen Schwere, Trostlosigkeit und Verlassenheit und seine Bemühungen, den Weg zur Gemeinschaft zu finden, schlagen

⁴ Briefe 1906-1907 S.206.

fehl an der einen charakterlichen Eigentümlichkeit des Dichters, die er sein ganzes Leben lang nicht loswerden kann, weil er sie immer erkennt und als Quelle seiner schöpferischen Kräfte betrachtet; sein passives Verhalten dem Leben gegenüber. Er sieht im Städter seinen Bruder, er öffnet sich der fremden Not, und das fremde Leben nimmt auf eine solch tückische Weise so Besitz von ihm, dass für seine Ichbehauptung keine Kraft bleibt. Und wieder macht sich seine alte Grundhaltung geltend: er kämpft nicht, er setzt sich mit der Aussenwelt nicht auseinander, und was er kampflos hinnimmt, überwältigt ihn. Das Entsetzen und die unsägliche Verwirrung greifen um sich in seinem Herzen. Künkels Charakterkunde gibt darüber Aufschluss, wenn sie sagt, dass in vielen Fällen die Antithesis anerkannt wird, aber das Subjekt auf die Synthese verzichtet, weil es nicht die Kraft in sich fühlt, dahin durchzustossen. "In der Wahl aber, die das Subjekt hat, liegt seine Freiheit, seine Verantwortung und seine Gefahr".⁵

Und was für Menschen bin ich seither begegnet, fast an jedem Tage; Trümmern von Karyatiden, auf denen noch das ganze Leid, das ganze Gebäude eines Leides lag, unter dem sie langsam wie Schildkröten lebten. Und sie waren Vorübergehende unter Vorübergehenden, allein gelassen und ungestört in ihrem Schicksal. Man fing sie höchstens als Eindruck auf und betrachtete sie mit ruhiger sachlicher Neugier wie eine Art Tier, dem die Not besondere Organe gebildet hat, Hunger und Sterbeorgane. Und sie trugen das trostlose missfarbene Mimikry der Übergrossen

⁵ Künkel. Charakter, Krisis und Weltanschauung, S.72.

Städte und hieben aus unter dem Fuss jedes Tages, der sie trat, wie zähe Käfer, dauerten, als ob sie noch auf etwas warten müssten, zuckten wie Stücke eines verhauchten grossen Fisches, der schon fault, aber immer noch lebt. Sie lebten, lebten von nichts, vom Staub, vom Russ, vom Schmutz auf ihrer Oberfläche, von dem was den Hunden aus den Zähnen fällt, von irgendeinem sinnlosen, zerbrochenen Dinge, das immer noch jemand kaufen mag zu unerklärlichem Gebrauch. O was ist das für eine Welt! Stücke von Menschen, Teile von Tieren, Ueberreste von gewesenen Dingen....⁶

So hat das dachliche Wachsen ihn endlich zum Menschen gebracht, aber der innere Widerstand, den er dem Leben entgegengesetzt, zeigt ihm nur die Schattenseite und den verlorenen Menschen der grossen Städte, der weder sein eigenes Leben, noch den eigenen Tod hat, und dadurch sichert er sein Ich vor der aktiven Teilnahme.

Die geistige Lebensform der Moderne nach Mahrholz, ist der Nihilismus. Er bedeutet, dass sich die obersten Werte entwerten. "Es fehlt das Ziel, es fehlt die Antwort auf das Wozu".⁷ Und Ermatinger gibt die Ursache dieser Einstellung:

Es muss auch hier wieder gesagt werden: das Weltbild erscheint nur demjenigen in tiefste Nacht getaucht, der die Konstruktion ausschliesslich aus der Materie und dem Verstehende unternimmt. Nur der mephistophelischen Natur liegt die Welt wie ein alter Sauerteig unverdaulich auf dem Magen, weil sie nur das Negative sieht, wo die Liebe voll Glauben an das Gute aufbaut.⁸

⁷ Werner Mahrholz, Deutsche Literatur der Gegenwart, S.321.

⁸ Emil Ermatinger, Die Deutsche Lyrik seit Herder, III, 209.

So ist ohne Zweifel die materialistische Lebensanschauung der Zeit, die seine Haltung dem Menschen gegenüber so äusserst starr bestimmt und ihn ohne Zweifel lässt, mitschuldig daran, dass er es nur zu einer ganz begrenzten Bejahung der Welt bringt, und doch ist letzten Endes wiederum die Persönlichkeit des Dichters ausschlaggebend. Wie bei Nietzsche oder Strindberg, so ist auch bei Rilke die Ursache in einem Mangel an seelischem Gleichgewicht zu suchen.

Die Lebensangst malt ihm dieses graue Bild des Daseins wie dem gotischen Menschen, damit sein Ich sich die innere Berechtigung einer negativen Haltung verschafft. Und die Angstsensationen, die aus der Reizbarkeit seines Wesens steigen, machen diese fremde Not zu seiner eigenen. Das sinnlose Leben der grossen Städte, die Heimat der Verlorenen und Aufgelösten, ist auch sein Leben und diese Städte sind auch seine Heimat. Und so liegt in dieser heroischen Bereitschaft vorläufig das Ende seiner sachlichen Entwicklung, denn aus seiner inneren Verzweiflung am Menschen schafft er den Mythos des Todgebärs, des Menschen, der seinen eigenen Tod in sich trägt und darum auch die Kraft besitzt, sein eigenes Leben zu leben. Was seelisch nicht zu erfahren ist, das sucht er verstandesmässig zu erzwingen.

Das letzte Zeichen lass an uns geschehen,
erscheine in der Krone Deiner Kraft,

und gib uns jetzt (nach aller Weiber Wehen)
 des Menschen ernste Mutterschaft.
 Erfülle, du gewaltiger Gewährer,
 nicht jenen Traum der Gottgebäuerin, -
 richt auf den Wichtigen: den Tod-Gebärer,
 und führ uns mitten durch die Hände derer,
 die ihn verfolgen werden, zu ihm hin.
 Denn sie, ich sehe seine Widersacher,
 und sie sind mehr als Lügen in der Zeit,-
 und er wird aufstehen in dem Land der Lacher
 und wird ein Träumer heissen: denn ein Wacher
 ist immer Träumer unter Trunkenheit. 9

Und so sieht er in dem Todgebärer den Menschen, der
 eins ist mit der Wirklichkeit, dem die Bejahung der End-
 lichkeit in der Tat gelingt, und der darum ein Stück Na-
 tur ist. Der Mythos ist aber das Eingeständnis eigener
 Unzulänglichkeit, doch bedeutet er nicht ein Loslassen
 des Zieles, sondern ein Suchen nach neuen Wegen, die ja
 logischerweise Umwege sein müssen, nachdem er den direkten
 Weg zum Menschen aufgegeben hatte.

Was den Stil des dritten Teiles des Stundenbuch an-
 belangt, so können wir klar konstatieren, dass der so über-
 aus häufig angewandte Parallelismus der ersten zwei Teile
 nur seltener wird. Je mehr der Künstler sich der Wirklich-
 keit nähert, umso bedingter wird das Objekt, bis es einmalig
 unauswechselbar ist, denn, wie Künkel sagt, bezeichnet der
 Name das lebendige einmalige, unwiederholbare, historisch
 wirkliche Subjekt, der Begriff aber kennzeichnet das tote,
 vertauschbare, an sich gleichgültige Objekt.

So war Gott im ersten Teile des Stundenbuch "das vertauschbare, an sich gleichgültige Objekt", das Mittel der Annäherung an die Welt, die wiederum nicht auf direktem Weg trotz aller Einsichten geschehen konnte, und darum zu dieser Abstraktion führte. Aber aus dieser Einsicht heraus kommt die Distanzierung Gottes, das Wachsen der sachlichen Kräfte, und damit ein allmähliches In-die-Erscheinung-Treten von barocken Zügen, wie sie ja nach Wölfflin auch das ausgehende Mittelalter zeigt. Die Verwirklichung und künstlerische Gestaltung seiner in Russland gewonnenen Erfahrungen geschieht, wie in den Revolutionen der Menschheit, auf ichhafter Grundlage und erst, wenn der Rausch dieser Schöpfungsseeligkeit verebbt ist, sieht er die Verzerrung seines von ihm geschaffenen Weltbildes. Die Künstlernote beginnt von Neuem und mit ihr das evolutionäre Anwachsen sachlicher Kräfte, ein sich Annähern an die Wirklichkeit, eine Distanzierung von Gott. In den Gedichten "Von der Armut und vom Tode" wird Gott darum schon zum Aussenstehenden:

Du bist der leise Heimatlose,
der nicht mehr einging in die Welt. 10

Es ist nur die folgerichtige Entwicklung, wenn er sein Stundenbuch mit einem Sehnsuchtsruf nach dem Heiligen endigt, der Gott so erfahren hat, dass er ihn nicht als Mittler und Beseelender der Welt braucht, die dem Menschen immer wieder fremd wird. Dieser Franz von Assisi, der mit

seiner Liebe die Welt befruchtet, bedeutet schon hier für Rilke den reinen Sänger der Sonette, dem es gegeben ist, ungehemmt aus den Quellen der Natur zu schöpfen und dessen Werk so unendlich fruchtbar ist, weil er seinen eigenen Tod überwunden hat und darum den Weg zu Gott zu gehen vermag.

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. Und als die Schwestern kamen,
da weinten sie um ihren lieben Mann.

O wo ist er, der Klare, hingeklungen?
was fühlen ihn, den Jubelnden und Jungen,
die Armen, welche harren, nicht von fern?

Was steigt er nicht in ihre Dämmerungen -
der Armut grosser Abendstern.¹¹

¹¹G.W. II. S.292f

RILKES BAROCK - PERIODE

Raum greift aus uns und Übersetzt die Dinge:
 dass dir das Dasein eines Baums gelinge,
 wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,
 der in dir wohnt. Umgib ihn mit Verhaltung.
 Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung
 in dein Verzichten wird er wirklich Baum.¹

1. Rodin und die Dinge.

Tolstoi, der mit wachsender Frömmigkeit der Kunst immer mehr den Rücken kehrte, weil bei ihm Ethik und Aesthetik in Konflikt gerieten, da er die Kunst nur insofern gelten liess, als sie ihm Mittel in seiner Aufgabe als Volksbeglucker und Erzieher sein konnte, war für Rilke, dem Mürkünstler kein Wegweiser in die Zukunft. Er brauchte ein künstlerisches Vorbild, in dem die ethischen Kräfte zwanglos und auf selbstverständliche Weise ihren aesthetischen Ausdruck fanden. Und diesen Menschen glaubte er in Rodin gefunden zu haben, den gottbegnadeten Künstler, der alles was er sah, fühlte und dachte, augenscheinlich ohne Umweg und Verlust in sein Werk hineintat, der nicht wie Rilke das bange Warten auf Inspiration kannte, sondern täglich wie ein Handwerker über sein Werk gebeugt war und eine Vertrautheit mit den Dingen dieser Welt besass, die in ihm einen fortwährend fliessenden Quell schöpferischer Kräfte auslöste. Sein "toujours travailler" wollte Rilke beherzigen, wohl wissend, dass hinter dieser Lehre mehr war, als nur

¹ G.W. III. S.441

ein Ermahnen zum Fleiss, dass der Mensch den ganzen Einsatz seiner Person zu leisten hat, der eine charakterologische Reifung erfordert, die Rilke zugleich wie eine wunderbare Klärung und Entfaltung der geistigen Kräfte vorkommen musste. Das ichhafte Schaffen erfasst den Künstler wie einen Sturm und gleicht den Revolutionen der Menschheit. Alles kracht und biegt sich in ihm und lässt ihn nachher seltsam leer und verwüstet zurück. In dieser Reaktion aber liegt schon das unbewusste Erkennen der falschen Mittel. Es liegt darum für ihn Reinheit und eine Art Jungfräulichkeit darin, so wie Rodin zu schaffen, mit Ausschluss seines eigenen Ichs aufzugehen im Werke.

Wo ich schaffe, bin ich wahr, und ich möchte die Kräfte finden, mein ganzes Leben auf diese Wahrheit zu gründen, auf diese unendliche Einfachheit und Freude, die mir manchmal gegeben ist. Schon als ich zu Rodin kam suchte ich das ahnungsvoll, seit Jahren wusste ich von seines Werkes unendlichem Beispiel und Vorbild.²

Diese Kunst Dinge, die nach dem Dichter eine Wirklichkeit besitzen, die weit über diejenige der Naturdinge hinausgeht, sind, was/^{ihn} in erster Linie zu einem bildenden Künstler zieht. Alles in der Natur ist vergänglich und mahnt ihn fortwährend an sein eigenes Schwinden und seinen eigenen Tod, der immer wie ein Feind in ihm lauert, und den er vergebens zu überwinden versucht, aber in den Kunst Dingen ist ein Dauern, eine Ewigkeit des seelischen Ausdrucks, und dass der Mensch ihr Schöpfer ist, belehnt ihn mit einer Art Unsterblichkeit, gibt ihm eine Festigkeit und Stabilität in der Welt, die er

² Briefe 1902-1906. S.115

selber nicht besitzt, denn er ist der ewige Flüchtige und das langsam und schwer Erlernbare, das aus der Erde im Menschen erstehen will, wird von ihm selber in seiner Schwäche immer wieder abgewiesen. "Dieses heisst Schicksal: gegenüber sein, und nichts als das und immer gegenüber.³ Der Mensch spielt mit dem Leben und nur für Augenblicke gelingt es ihm, es wirklich zu leben, und wenn der Künstler diesen Augenblicke in einem Werke Dauer zu geben vermag, so sieht er darin einen Sieg über das Vergängliche, eine Synthese von Unendlichkeit und Zeitlichkeit.

Darum ist das Kunst Ding nach Gott der zweite Mittler, der ihm den Weg ins Leben weisen soll.

Nur Dinge reden zu mir, Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antikischen Dinge, alle die vollkommenen Dinge sind. Sie wiesen mich auf die Vorbilder hin, auf die bewegte, lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen, als Anlass zu Dingen. Ich fange an Neues zu sehen; schon sind mir Blumen schon so unendlich viel, und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so; Hände leben irgendwo, Munde reden und ich schaue alles ruhiger und mit grösserer Gerechtigkeit.⁴

Wie ich schon erwähnte, fällt dem Menschen eine Auseinandersetzung mit den toten Dingen so viel leichter, als mit seinem Mitmenschen, weil sich nach Künkel die Welt der toten Gegenstände nach ewig gleichbleibenden Gesetzen bewegt, so dass man nur die Regeln zu lernen braucht, nach denen man sie behandeln muss. Aus diesem Grunde bedeuten die Dinggedichte eine Gefahr

³Q.W. III S.294

⁴Briefe 1902-1906 S.116

für den Dichter, dass er die Gesetzmäßigkeit des Toten auch auf das Lebendige ausdehne, denn das weiss er klar, dass der Weg der Entwicklung zum Menschen führen muss.

Immer/^{wieder} will er diese letzte Hingabe leisten, die den Tod überwinden könnte, weil der Mensch, den den Augenblick mit aller Intensität zu leben im Stande ist, weder Vergangenheit noch Zukunft, sondern nur ein Sein lebt; und aus dieser vollständigen Hingabe an die Welt erhofft er die vollständig künstlerische Wahrnehmung, die Existenz so in der Erscheinung zu fassen, dass die einmalige Wirklichkeit im Werke offenbar wird. Dieses unmittelbare Fassen der Welt, dieses "Singen des Daseins", wie er es in seinen Sonetten an Orpheus nennt, aber ist, wie er später einsieht, für den Dichter eine Unmöglichkeit, und wie mir scheint besteht der Konflikt darin, dass er in seinem Werke immer wieder darauf ausgeht, seine eigene Vergänglichkeit zu überwinden, ja, dass dies das treibende Motiv aller Kunst überhaupt ist, und dass sein Werk für ihn selbst den Weg zum Leben bedeutet. Wir brauchen nicht mit Keyserling anzunehmen, dass alles schöpferische Schaffen aus einem Inferioritätskomplex stamme, und doch sehn wir immer wieder, dass der ganz sachlich eingestellte Mensch zu gleicher Zeit auch der künstlerisch unproduktive und gänzlich unliterarische Mensch darstellt. Ein Christus und ein Franz von Assisi haben uns keine literarischen Denkmäler hinterlassen, und wie uns Thomas Mann bestätigt, sind es ja nie die Starken, sondern immer die Leidenden, die Sehnsüchtigen und die Armen, die das

Reich der Kunst beherrschen, und denen die Poesie eine sanfte Rache am Leben ist. "Das Reich der Kunst", sagt er, "nimmt zu und das der Gesundheit und der Unschuld nimmt ab im Leben."⁵ Hier aber tut sich darum für Rilke wie für jeden Künstler, das Dilemma von Aesthetik und Ethik auf. Darum ist sein Weg zu den Kunstdingen eine Umgehung seiner von ihm gestellten ethischen Aufgabe, die im Stundenbuch so laut geworden war, und wir verstehen warum der französische Aesthetizismus, den Rilke in der Meinung vieler Deutscher zum Opfer gefallen war, als so beklagenswert hingestellt wird. Aber dass Rilke die Vergeistigung der sinnlichen Welt nicht mit dem allgemeinen Gottgehalt wie im Stundenbuch, sondern mit dem individuellen Seinsgehalt des Objektes selber zu Stande bringen will, ist ohne Zweifel ein künstlerischer Fortschritt und eine Annäherung an die Wirklichkeit, die ihm das grosse Beispiel von Rodin erleichterte.

⁵ Thomas Mann. Novellen II S.44

2. Die Verdinglichung des Menschlichen.

Auch der Mensch im Werke des Bildhauers ist dem Bereich des dynamischen Kräftenaustausches enthoben und abstrahiert, d.h. für den Dichter wird die Gefahr persönlicher Verwicklung mit einer unberechenbaren fremden Existenz vermieden, und die Auseinandersetzung mit dem Menschlichen im Kunstwerk geschieht nach allgemein gültigen künstlerischen Gesetzen, die in ihrer ethischen Harmlosigkeit einen aesthetischen Genuss ermöglichen.

Diese Art, den Menschen durch das Kunstwerk zu sehen, bedingt aber auch eine Verdinglichung des Lebendigen, die sich nicht nur am Kunstwerk, sondern auch am Dichter persönlich rächt. Dass er die Gemeinschaft mit dem Menschen nie erreichte, dass er nie sein Ich handelnd kämpfend und helfend in die Schanze schlug, obwohl er sich dämonisch hingezogen fühlte zu allen Nöten der Menschheit, dass kurz, der Aesthet in ihm über den Ethiker siegte, ist sein grauenvolles Schicksal als Mensch. Denn dieser Verzicht des freien Subjektes auf das Leben bedeutet eine Einschränkung seiner Möglichkeiten. Die Stellung Rilkes zum Leben ist darum im Sinne Künkels die folgende: "Die Antithese wird anerkannt und gewissermassen verewigt, doch so, dass das Subjekt den Zusammenprall mit ihr vermeidet und auf seinem bisherigen Gebiet unangefochten bleibt."¹

¹Künkel. Char. Krisis und Weltansch. S.98

Und als Mittel für die innere Berechtigung zur Vermeidung der Synthese dient wie schon angedeutet die Angst. Die Anerkennung der Antithese zeigt sich bei Rilke in einem passiven, wehrlosen Offensein allen Einflüssen und Strömungen der Aussenwelt gegenüber. Er setzt sich dem Leben persönlich aus, damit diese auf ihn eindringenden Kräfte in ihm die Angst erzeugen und ihm damit die innere Berechtigung für seine untätige Haltung geben und wiederum sein Künstlertum rechtfertigen. Es ist ein teuflischer Kreis, in dem der Dichter sich bewegt, der umso tragischer ist, da^{sich} es nicht nur um ein rein menschliches Problem handelt, das eine charakterologische Entwicklung aus dem Leben schaffen könnte. Nein, auch sein Künstlertum wird fortwährend in Frage gestellt, weil er von sich diese Spitzenleistungen des menschlichen Charakters fordert.

Und so wundern wir uns nicht, dass er sich nach seinem Malte mit dem Gedanken trug, das Dichten ganz aufzugeben, um Arzt zu werden, ein Beruf, für den er gar keine praktischen Fähigkeiten hatte und der ihm ein ungeheures Leiden aufgebürdet hätte, denn wie er allen Einflüssen wehrlos preisgegeben war, beschreibt eine Stelle im Malte, wo der Anblick eines im Abbruch begriffenen Hauses eine Schilderung hervorruft, wie sie auch die Naturalisten mit ihrer Elendmalerei nicht überbieten könnten:

Da standen die Mitternächte und die Krankheiten
und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der
Schweiss, der unter den Schultern ausbricht und die
Kleider schwer macht, und das Fade aus den Munden
und der Fuselgeruch gärender Füße. Dastand das
Schadfe vom Urin und das Brennen vom Russ und grauer

Kartoffeldunst und der schwere glatte Gestank von alterndem Schmalze. Der süsse lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten manbarer Knaben. Und vieles hat sich dazu gesellt, was von unten gekommen war, aus dem Abgrund der Gasse, die verdunstete, und anderes war von oben herabgesickert mit dem Regen, der über den Städten nicht rein ist. Und manches hatten die schwachen zahngewordenen Hauswinde, die immer in derselben Strasse bleiben zugetragen und es war noch vieles da, wovon man den Ursprung nicht wusste. Ich habe doch gesagt, dass man alle Mauern abgebrochen hatte bis auf die letzte - ? Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid dafür geben, dass ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte, denn das ist das Schreckliche, dass ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.²

Eine Schilderung wie diese zeigt deutlich, dass es nicht Sensibilität und Einfühlung ist, die den Dichter beherrschen, sondern ein Gefühl der Reizbarkeit als Resultat der Lebensangst und der verhinderten Synthese. Und diese Lebensangst, die ihn nach der relativ glücklichen und unbeschwerten Periode des Stundenbuch befällt, will er nun an den Dingen produktiv machen, an den leblosen Dingen, die nicht vom Dichter volle Hingabe ans Leben und das Erfassen eines transitorischen Geschehens fordern, sondern wo er durch ihr dauerndes Gesetzsein und Unverändertsein in den Stand gesetzt ist, sie wie die Kunst Dinge, in allen ihren Beziehungen im Raume zu erfassen. Und so ist sein Dinge machen aus Angst, sein Streben an ihnen reif zu werden. Aber weil in ihm der Konflikt

²G.W. V.

zwischen Künstlertum und Menschsein besteht und der Künstler in ihm immer wieder den Sieg davon trägt, erkennt er nicht, dass sein Leiden, ohne den mutigen Schritt zur Synthese, nur ein Irrleiden ist, das ihn am Ende vernichtet.

Es ist wahr, dass das Dinggedicht den neuen Gedichten ihre Eigenart gibt, und dass die vielen andern Gedichte aus dieser Zeit alle unter diesem Zeichen stehen, denn wie ich zeigen möchte, wird in den letzteren durch die Verdinglichung des Menschlichen die gleiche Not des Dichters in nur noch sichtbarer Form zu Tage gefördert, denn wenn er die Gesetzmäßigkeit der toten Dinge auf die lebendigen anwendet, so wird der Zwiespalt im Dichter mit dem Leben offenbar. Das heisst der Mensch erscheint in seiner Isolation, ganz in den Banden seiner irdischen Vergänglichkeit.

Der Blinde

Sieh, er geht und unterbricht die Stadt,
die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle,
wie ein dunkler Sprung durch eine helle
Tasse geht. Und wie auf einem Blatt

ist auf ihm der Widerschein der Dinge
aufgemalt; er nimmt ihn nicht hinein.
Nur sein Fühlen rührt sich, so als finge
es die Welt in kleinen Wellen ein:

eine Stille, einen Widerstand -,
und dann scheint er wartend wen zu wählen:
hingegen hebt er seine Hand,
festlich fast, wie um sich zu vermählen.³

Das typische Bild ist immer wieder der Vergleich des Lebendigen mit dem Toten und die Abstraktion wird vielfach soweit geführt, dass der Dichter wie im oben erwähnten Falle ein

zweifaches Entfernen vom Subjekt vornimmt, indem er zuerst den Aktivierer zur Aktion macht, und die Funktion wiederum mit dem Resultat vergleicht, das heisst das Dynamische in Statisches verwandelt. "Er unterbricht die Stadt wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse geht". "Der Mensch ist wie ein Blatt, auf dem der Widerschein der Dinge aufgemalt ist". Ein Bild, das recht impressionistisch gesehen ist und das doch den Eindruck vollständiger Isolation, der Fremdheit und Verlassenheit des Menschen hervorrufen. Diese kalte, schneidende Gegenständlichkeit ist aus der Reizbarkeit seines Wesens entstanden, ihre augenscheinliche Objektivität ist in Wirklichkeit Weltflucht, Verkrampftheit und Gefühlsstarrheit, was sich immer wieder bemerkbar macht, sobald es sich mit dem Menschen auseinandersetzt. In dem Gedicht Eine von den Alten heisst es, sie habe ein Lächeln wie aus lauter Flicken. Das für einen Augenblick erwachende Lebensinteresse einer Greisin schildert er:

Einmal aber, bei einem Gelache
holt sie aus springenden Lidern zwei wache
Blicke und zeigt diese harte Sache,
wie man aus einem geheimen Fache
schöne ererbte Steine nimmt.⁴

Eine spanische Tänzerin und ihr Tanz vergleicht er mit einem Schwefelzündholz, das Flamme fängt.

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiss
eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
suckende Zungen streckt -: so beginnt im Kreis

⁴G.W.III S.229

naher Beschauer hastig hell und heiss
ihr runder Tanz sich hastig auszubreiten, etc.⁵

und wiederum

Eine Sybille

Einst vor Zeiten, nannte man sie alt.
Doch sie blieb und kam dieselbe Strasse
tächlich. Und man änderte die Masse,
und man zählte sie wie einen Wald

nach Jahrhunderten. Sie aber stand
jeden Abend auf derselben Stelle,
schwarz wie eine alte Zitadelle
hoch und hohl und ausgebrannt;⁶

Und das Bild ist immer wieder von der gleichen Art. Es sind keine Naturdinge, die ihm zum Vergleiche dienen, sondern Kunst-
dinge, Dinge von Menschenhand geschaffen, Dinge, die nur in ihrer menschlichen Abhängigkeit existieren und darum wie Fremdkörper wirken, wenn sie für die lebendige Welt stehen sollen. Da sind Schubladen, Schachteln, Briefe, Zündhölzer, Taschen, Gebisse, aber seine ganze Meisterschaft kann diese Kunstobjekte und teilweise Nachäffungen der Natur nicht über die Grenzen ihrer Zweckmässigkeit erheben, sodass das Menschliche, dem sie als Vergleiche dienen, durch sie der gleichen Begrenzung und Erstarrung verfällt. Wie anders doch bei Goethe, wo der Vergleich des Menschlichen mit den Naturkräften den Menschen hinein stellt in eine lebendige Welt:

.. Seele des Menschen
Wie gleichst du dem Wasser

⁵G.W. S.82

⁶G.W. S.137

Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind...⁷

Immer wieder wird das lebende Wesen verdinglicht. Dadurch wird seine natürliche funktionelle Anlage gehemmt, beschnitten, eingedämmt; die Folge ist Erstarrung des lebendigen Gefühles, des Lebens überhaupt, so dass man in diesen ausgesprochen pessimistischen Gedichten den Eindruck hat, als hätte man es mit längst Verstorbenen zu tun und als grinsten einem Skelette aus den Zeilen entgegen. Obwohl wir die Unlustgefühle, die uns beim Lesen überkommen, sehr genau kennen und verstehen, in welchem Masse der Dichter sich der Wirklichkeit dienend hinzugeben glaubt, so fühlen wir klar das Manko, das letzten Endes in dem Nicht-Eingehen der Synthese mit dem Objekt zu suchen ist. Weil der Dichter auf die Synthese mit dem Leben verzichtet, kommt es bei ihm nie zu einem freien mutigen Verfügen über die Wirklichkeit, sondern er beschränkt seine eigene Freiheit und macht sich darum selbst aus einem Subjekt gleichsam zu einem Objekt, das heisst Starrheit und tote Gesetzmässigkeit werden von ihm in sein Wesen aufgenommen und aus diesem Grunde sieht er auch seine Mitmenschen in dieser lebenswidrigen Haltung als Objekte. Darum der Vergleich des Lebendigen mit dem Toten.

Wenn wir in seinem Romane Malte Laurids Brigge die einzelnen Charaktere beobachten, so fällt bei allen ihr äusserst egozentrisches Leben auf, so dass sich keine eigentlich

⁷Goethe. Gesang der Geister über den Wassern.

menschlichen Beziehungen entwickeln können und der Roman selbst ohne wirkliche Handlung bleibt.

Die Zeit ging unberechenbar schnell, und auf einmal war es schon wieder so weit, dass der Prediger Dr. Petersen geladen werden musste. Das war dann für alle Teile ein mühsames und langwieriges Frühstück. Gewohnt an die sehr fromme Nachbarschaft, die sich jedesmal ganz auflöste um seinen Willen, war er bei uns durchaus nicht an seinem Platz, er lag sozusagen auf dem Land und schnappte. Die Kiemenatmung, die er sich angeeignet hatte, ging beschwerlich vor sich, es bildeten sich Bläschen und das Ganze war nicht ohne Gefahr. Gesprächsstoff, wenn man genau sein will war überhaupt keiner da.....⁸

oder:

Was übrigens meinen Vater anbetraf, so war seine Haltung Gott gegenüber vollkommen korrekt und von tadelloser Höflichkeit. In der Kirche schien es mir manchmal, als wäre er geradezu Jägermeister bei Gott, wenn er dastand und abwartete und sich verneigte.⁹

oder:

Frau Margarete Brügge war immer schon, so weit ich denken kann eine hochgewachsene, unzugängliche Greisin.¹⁰

oder:

Später gewann eine andere Eigenheit die Oberhand bei meiner Grossmutter. Sie konnte es nicht ertragen, dass jemand im Hause erkrankte.¹¹

oder:

Dr. Jespersen gegenüber konnte Maman beinahe ausgelassen sein. Sie liess sich in Gespräche mit ihm

⁸G.W.V S.132

⁹ibid. S.144

¹⁰ibid. S.147

¹¹ibid. S.147

ein, die er ernst nahm, und wenn er dann sich reden hörte, meinte sie, das genüge, und vergass ihn plötzlich, als wäre er schon fort.¹²

oder:

Graf Brahe lebte ganz abseits von seinen Töchtern. Er hielt es für "inbildung, wenn jemand behauptete, das Leben mit andern zu teilen.¹³

Die Beispiele liessen sich mühelos fortsetzen. Es ist der Roman eines Einsamen unter Einsamen. Alles ist Pose und Verstellung, um voreinander die Angst vor dem Leben zu verstecken, und dieses vollständige Einsamsein der Charaktere macht, dass Malte ohne eigentliche Handlung nur dem Eindruck der Wirklichkeit lebt, die auf eine grausame Art sich an dem Lebensflüchtling rächt, indem sie ihm nur das Negative der Lebenserscheinungen sehen lässt. Der Künstler, in seinem verteidigungslosen, passiven Verhalten soll nach Rilke seinen eigenen Tod erleben. Er soll sich seinen Schrecken nicht widersetzen, ihn nicht bezwingen und hinter sich bringen wollen, wie es Goethes "Stirb und Werde" verlangt, sondern er soll ihn erleiden mit allen Todesängsten den "bösen fürstlichen Tod".

Und so zwingt sich Malte, das Sterben in den Krankenhäusern kennen zu lernen und ist enttäuscht über den betriebsmässigen Tod, der da geschieht. Er wohnt dem Herzstich seines Vaters bei, er überwindet sich im Restaurant, den Nachbar anzublicken, der vom Tode schon gezeichnet ist, und er bewundert das Sterben seines Onkels, der sich zwei volle Monate

¹²G.W. V. S.133

¹³G.W. V. S.176

dazu Zeit nimmt. Aber immer schlimmer wird er von den Schrecken des Todes verfolgt, so dass ihn zuletzt das Sterben der Eintagsfliegen in seinem Zimmer in Angst versetzt.

Rilke ist wohl auf dem rechten Wege, wenn er vom Menschen verlangt, sich mit dem Todesproblem mutig auseinanderzusetzen und die Todesangst bestimmt wohl auch den Grundcharakter des Menschen. Aber Leben heisst nicht nur langsamer Tod und Sterben und sich ausliefern an dieses unabänderliche Schicksal, denn wenn die Hörigkeit des Menschen an Tod und Vergänglichkeit so gross wird, dass dadurch alle reinen Quellen des Lebens vergiftet werden, und die wahnsinnige Angst lähmend auf sein Handeln wirkt, wenn alle Gefühle nur einen negativen, lebensverneinenden Ausdruck finden, so kann das Resultat kaum etwas anderes als das Bild einer Wirklichkeit sein, worin die Farben des Lebens fehlen, und die seelische Reaktion auf sein Schaffen tut sich von Zeit zu Zeit in unfruchtbarem Schweigen kund, das er immer wieder zu durchbrechen sucht, indem die in ihm aufgestauten Kräfte nach einem Ausweg drängen, sich zu betätigen. Da der Dichter aber den Weg der Heilung vermeidet und immer wieder mit ichhaften Mitteln ein sachliches Ziel erreichen will, vertieft sich sein seelisches Leiden immer mehr, so dass zuletzt auch der Körper nicht mehr mit will.

Mein Körper ist wie eine Falle geworden --
eine Oberfläche voller Fallen, in denen gequälte
Eindrücke absterben, ein starres, unleitendes Ge-
biet, und weit, wie mitten in einem erkalteten
Gestirn das wunderbare Feuer, das nur noch vul-
kanisch austreten kann da und dort, unter

Erscheinungen, die der gleichgültigen Oberfläche
wie Verheerung, verwirrend und gefährvoll sind --¹⁴

Aus dieser Briefstelle wird ersichtlich, dass der reine
Bezug, von dem er oft spricht und den er mit der Umwelt ein-
ging, die von ihm erstrebte Einheit mit dem Leben nicht zu-
stande kommen liess, sondern die Aussenwelt, die von ihm Be-
sitz genommen hatte, bereitete eine Hölle in seinem Innern,
die ihn gänzlich der Welt entfremdete, so dass er zuletzt
von sich selbst als von dem Andern sprach. Die Wirklichkeit des
Menschen, die uns Rilke gibt ist nur die Nachtseite des Lebens.
Der Mensch als Gefangener, als Leidender, als Verräter seiner-
selbst aus Angst, aus Einsamkeit und Verzweiflung.

Der Dichter

Du entfernst dich von mir, du Stunde.
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.
Allein: was soll ich mit meinem Munde?
mit meiner Nacht? mit meinem Tag?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
keine Stelle, auf der ich lebe.
Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus. ¹⁵

In weitaus den meisten Gedichten, die vom Menschen handeln,
beschreibt er sie in ihrer Unfähigkeit zur sachlichen Tat, in
ihrem Verrat an der Wirklichkeit, mit ihren abwegigen, schwäch-
lichen Gefühlen. Der König, der das Todesurteil unterschreibt,
gibt sich den Anschein des Gequältseins, während er ruhig und
kalt bis auf siebzig zählt.¹⁶ Die Liebende, die mit dem

¹⁴Andreas-Salomé. Rainer Maria Rilke. S.83

¹⁵G.W. III. S.53

¹⁶ibid. S.71

Geliebten entflieht, erlebt ihn nur als einen fremden Mann in einer fremden drohenden Umgebung:

Und sie roch ihn, den schwarzen Wagen,
um den verhalten das Jagen stand
und die Gefahr,
Und sie fand ihn mit kaltem ausgeschlagen;
und das Schwarze und Kalte war auch an ihr.
Sie kroch in ihren Mantelkragen
und befühlte ihr Haar, als bliebe es hier,
und hörte fremd einen Fremden sagen
Ich bin bei dir.¹⁷

von den zwei Schwestern heisst es:

Jede meint die andere zu stützen,
während sie doch müde an ihr ruht:
und sie können nicht einander nützen
denn sie legen Blut auf Blut,
wenn sie sich wie früher sanft berühren
und versuchen, die Allee entlang
sich geführt zu fühlen und zu führen:
ach, sie haben nicht denselben Gang.¹⁸

Die nach Leben dürstende Dame der achtziger Jahre¹⁹ könnte für Monate an einem Zuwinken aus dem Fenster zehren, wenn sie den Mut dazu fände. In ihrem Tagebuch findet sie keinen Anfang, weil alles sinnlos wird und Lüge, sobald sie zu schreiben beginnt. Die Dame am Klavier²⁰ legt die Ungeduld nach einer Wirklichkeit in eine driftige Eklade, eine Wirklichkeit, von der sie nicht weiss, ob sie kommen wird oder schon da ist. Obwohl sein Fahnenenträger²¹ tut, was der Augenblick von ihm verlangt, so wird er dazu nicht bewogen durch den nächst-

¹⁷ G.W. III. S. 241

¹⁸ ibid. S. 221

¹⁹ ibid. S. 226

²⁰ ibid. S. 222

²¹ ibid. S. 73

liegenden sachlichen Grund, die Fahne vor dem Feinde zu retten. Sein abnormales, an Fetischismus grenzendes Verhältnis zu ihr erlaubt ihm nicht, diese einfache Tat ohne hintergründige Motive und Gefühle zu tun:

Und wenn es kommt in blitzenden Kürassen
und nach ihr greift und ringt und will sie fassen-:
dann darf er sie abreissen von dem Stocke,
als riss' er sie aus ihrem Mädchentum,
um sie zu halten unterm Waffenrocke.

Und für die andern ist das Mut und Ruhm.²²

Dadurch wird aber die Tat ihrer Spontanität beraubt, entwertet, und das Heldentum des Fähnrichs zweifelhaft. Deutlich ist in diesem Gedicht das Ding das Mittel, die Einsamkeit des Menschen zu überwinden:

Die andern fühlen alles an sich rauh,
und ohne Anteil: Eisen, Zeug und Leder.
Zwar schmeichelt manchmal eine weiche Feder,
doch sehr allein und lieblos ist ein jeder:
er aber trägt - als trüg er eine Frau -
die Fahne in dem feierlichen Kleide.²³

Das ist Rilke, der bei den Dingen Schutz sucht. Bei den Dingen hofft und fühlt er, dass er die Spannung zwischen These und Antithese noch am leichtesten in eine Synthese umsetzen kann. Diese Dinge, in denen das Leben des Menschen zur Ruhe gekommen ist, die darum willenlos und voll Nachgiebigkeit für die Gefühle des Dichters geworden sind, bedeuten für ihn die Zwischenstufe zum Lebendigen; und es ist darum kein Zufall, wenn die Dinge in ihrer metaphorischen Verwandlung immer wieder zum Lebendigen emporgehoben werden, als ob der Dichter

²² q.w. III. S. 73

²³ ibid.

auf diese Weise, das in ihnen erstarrte Leben befreien könnte.
 Vom Spielball heisst es: "Du Runder, der das warme aus zwei
 Händen fortgibt sorglos wie sein Eigenes".²⁴ Und die Jung-
 gesellenwohnung beschreibt er:

Hochmütig steiften sich die leeren Stühle
 die Wand entlang, und lauter Selbstgefühle
 machten sich schläfernd in den Möbeln breit.²⁵

Die Dame fühlt sich von den Falten ihres Kleides wie belauscht
 und die "Draperien ballen sich über ihr, wie falsche Leiden-
 schaften".²⁶ Und die Welke:

sorgt für ein ängstliches Zimmer,
 das sie ordnet und schont,
 weil es vielleicht noch immer
 dasselbe Mädchen bewohnt.²⁷

²⁴G.W.III. S.251

²⁵ibid. S.244

²⁶ibid. S.226

²⁷ibid. S.175

3. Das Ding-Symbol.

Der Dichter also, der die Not des Gegenüberseins vermeidet, indem er die Dinge zum Mittler des Lebendigen macht und darum das Lebendige verdinglicht und der das tote Objekt mit einem von der lebendigen Welt geborgten Leben betreut, weil es sein Wunschziel ist, durch das tote Objekt zum Leben, das heisst zum Menschen zu gelangen, gibt uns Gedichte, worin nicht länger die Stimmung des Dichters massgebend ist. Aber weil er hinter dem Ding doch immer wieder den Menschen sieht, wodurch der lebendige Mensch unbewusst zum form-und inhaltbestimmenden Faktor des Objektes wird, so wird der Gegenstand funktionell wunderbar aufgenommen von dieser höheren Einheit, und daraus ergibt sich das realistische Symbol. Es ist dieser menschliche Bezug, der die Dinge symbolkräftig macht.

Der Panther

Im Jardin des Plantes. Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein grosser Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf - . Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille -
und hört im Herzen auf zu sein.¹

Im Jardin des Plantes hat Rilke die Technik seines Meisters zum ersten Male mit vollem Erfolg in sein Medium umgesetzt. Stundenlang hat der Dichter vor dem Käfig des Panthers gestanden und das Tier in allen seinen Bewegungen und instinktiven Regungen belauscht. Mit einem Scharfblick ohnegleichen entrollt er uns dieses Tierschicksal, das von allen Zufälligkeiten befreit, das typische Erleben einer typischen Existenz darstellt. Und der Panther wird zum Symbol nicht nur für das Tierschicksal unter den Menschen, sondern für alle Gebundenheit und Unfreiheit des Körpers und der Seele, die es gibt. Dieses Symbol ist nicht ein gewolltes, denn die Ausscheidung von gewissen Elementen und die auf die Spitze getriebene Verdichtung des Hauptsächlichen hat als Ziel nicht das Tier, sondern den Menschen. Diese unbewusste Zielsetzung des Dichters ist es, die die Gewalt des formsprengenden Ausdrucks schafft, und darum gelingt ihm auch das Dinggedicht auf so wunderbare Weise, wie z.B. im oben behandelten Gedichte Römische Fontäne, das deutlich in seinen Metaphern in symbolischer Deutung auf den Menschen hinweist. Das Wirkliche der Dinge ist unverändert geblieben und transzendiert dennoch ins rein Geistige. Wo der Mensch aber selbst erscheint, wird er, wie ich zeigen wollte, verdinglicht, weil der Dichter den Menschen nur in seiner Hinfälligkeit und Schwäche kennt, in seinem Unvermögen, das Leben wahrhaftig zu leben, d.h. wirklich lebendig zu sein.

Darum gibt es wiederum Gedichte, wo der Mensch nur in seiner physischen Erscheinung als rasch vergehende Impression wirkt. Ein Gedicht wie das folgende könnte mit einem Gemälde von Monet verglichen werden, wo alles noch auf naives unbeschwertes Schauen abgestellt ist und wo nicht, wie bei einem Cezanne oder Rodin Wesenhaftes in seinen letzten Geheimnissen aufgedeckt wird.

Begegnung

Ihm ward des Eingangs grüne Dunkelheit
kühl wie ein Seidenmantel umgeben,
den er noch nahm und ordnete: als eben
am andern transparenten Ende, weit,

aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben,
weiss eine einzelne Gestalt
aufleuchtete, um lange fern zu bleiben
und schliesslich, von dem Lichterniedertreiben
bei jedem Schritte Überwallt,

ein helles Wechseln auf sich herzutragen,
das Scheu im blond nach hinten lief.
Aber auf einmal war der Schatten tief,
und nahe Augen lagen aufgeschlagen.

In einem neuen deutlichen Gesicht,
das wie in einem Bildnis verweilte
in dem Moment, da man sich wieder teilte:
erst war es immer, und dann war es nicht.²

Es fällt nicht schwer die Wöflinschen Kategorien auf dieses Gedicht anzuwenden, doch fühlt man, dass das zentrale Motiv, der Mensch, irgendwie nicht auf die Rechnung kommt. Er wird nur zum Mitträger der äussern Welt, die sich seiner bedient und sich in ihm spiegelt.

Nur für einen Augenblick wird das rein impressionistische

²G.W.III, S.220

Sehen verdrängt, durch eine tiefer schürfende Gefühlsregung.

"Und nahe Augen waren aufgeschlagen," aber die Rolle des Menschen im Gedichte ist dem Farbenspiel der Natur untergeordnet, und darum gelingt auch keine Konzentration zum Symbol.

4. Das impressionistische Adjektiv.

Interessant und neu ist der Gebrauch des Adjektivs. Wie die Impressionisten die farbigen Schatten entdeckten, die Spiegelung des einen Objektes im andern, und die damit eine festere Einheit des Ganzen zustande brachten, so braucht Rilke das Adjektiv, nicht nur in seiner grammatischen Bedeutung als Beiwort des Hauptwortes, bei dem es die Eigenschaft einer Person oder Sache bezeichnet und als epitheton ornans manchmal so eng mit dem Substantiv verbunden ist, dass die zwei einen einzigen Begriff darzustellen scheinen. Mehr und mehr hebt das Adjektiv bei Rilke die Beziehungen zwischen den Objekten hervor, und so nach allen Seiten wirkend, wird die Aufnahme des Dinges in einer grösseren Einheit ganz im Sinne von Wölfflins Barock bewerkstelligt. Was jetzt Bedeutung erlangt ist die zentrale Kraft, die unverbrüchliche Verbundenheit, die Spannungen und die Beziehungen, die zwischen den Dingen bestehen. Die grüne Sonne ist in diesem Gedicht ein solcher Ausdruck, der aus der geistigen Erkenntnis einer relativen Bewertung aller Dinge stammt. Der Gebrauch des Adjektivs in diesem Sinne nimmt bei Rilke in seinen späteren Werken immer mehr zu und erlebt noch eine weitere Entwicklung, auf die ich später zurückkommen werde. Ein Gedicht, in dem er von diesem Stilmittel schon weitaus grösseren Gebrauch macht, ist das folgende:

Der Pavillon

Aber selbst noch durch die Flügeltüren
mit dem grünen, regentrüben Glas
ist ein Spiegeln lächelnder Allüren
und ein Glanz von jenem Glück zu spüren,
das sich dort, wohin sie nicht mehr führen
einst verbarg, verklärte und vergass.

Aber selbst noch in den Steingirlanden
über der nicht mehr berührten Tür
ist ein Hang zur Heilichkeit vorhanden
und ein stilles Mitgefühl dafür,

und sie schauern manchmal wie gespiegelt,
wenn ein Wind sie schattig überlief;
auch das Wappen, wie auf einem Brief
viel zu glücklich, überatürzt gesiegelt,

redet noch. Wie wenig man verscheuchte:
alles weiss noch, weint noch, tut noch weh.
Und im Fortgehn durch die tränenfeuchte
abgelegene Allee

fühlt man lang noch auf dem Rand des Dachs
jene Urnen stehen, kalt, zerspalten,
doch entschlossen, noch zusammenzuhalten
um die Asche alter Achs.¹

Es ist nicht nur das Verhältnis der Dinge untereinander, die der Dichter durch dieses Stilmittel inniger zu gestalten sucht. Es ist auch das Verhältnis des Dinges zum Menschen. "Das vielzuglückliche Wappen", "die tränenfeuchte Allee", sind solche Ausdrücke von rein geistigem Bezug.

Diese neue Verwertung des Adjektivs kam Rilke als Errungenschaft seiner Reifeperiode, die ihm den relativen Wert jedes Dinges klarmachte und ihm zeigte, dass das Leben in jedem Ding seinen Schauplatz findet und ein Kunst Ding nur ganz sein kann,

¹o. u. III, S. 239

wenn es dieses von aussen hereinströmende Leben zu Worte kommen lässt. So zeitigt die Rodinperiode die folgende künstlerische Entwicklung des Dichters: Durch seine negative Haltung dem Menschen gegenüber ist es ihm nicht möglich, ihn anders als negativ zu erfassen. Den Dingen gegenüber aber gelingt ihm eine vornehmlich sachliche Einstellung, weil sie leichter ist, und weil er in ihnen das Mittel sieht, ihm den Weg zum Menschen zu weisen. Denn weil er den Weg zum Menschen sucht, sieht er die Dinge nie in ihrer Isolation, sondern immer in ihrer Verbindung mit dem Menschen. Darum gelingt ihm eine lebendige dynamische Erfassung des Dinges, wie sie vor ihm von keinem Dichter überzeugender geleistet wurde.

Die Wirklichkeit der Menschen aber wird ihm nicht: er fühlt er muss erst "sehen lernen". Sein furchtbares Heber-sich-hinaus-Leiden, all sein Mühen und sein Mitleiden ohne Mitleid, helfen ihm nicht. In seinem Aufsatz Frauen um Rilke trifft Felix Braun den Kern:

Wie spät dem Dichter Liebe ins Herz geboren wird, dafür ist Tolstojs Leben Zeugnis, und scheint es nicht, dass es eine tote Liebe gewesen ist, die er bis an den letzten Tag lebendig machen wollte? Denn die Liebe die der Wille zeugt wird totgeboren.²

Der Dichter fragt sich: "Ist es möglich, dass man noch nichts Wirkliches gesehen hat?" Und in seinem Nachwort zum Kentaur meint er: "Vielleicht ist der Dichter wirklich ausserhalb alles Schicksals gemeint, und wird zweideutig und ungenau, wo er sich einlässt".³ Aber diese Einstellung muss ihm den Leben

²Aus Stimmen der Freunde: Felix Braun S.17

³G.W.VI.67

entführen und ihn immer mehr zum Mordichter machen. Seine Dichtung muss intensiver werden mit immer grösserer Steigerung seines passiv empfangenen Verhaltens zur Welt, sein Zustand aber auch immer pathologischer, bis er an seiner eigenen Widerstandslosigkeit zugrunde gehen muss.

Und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen, wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.⁴

Dieses Bild des sterbenden Dichters ist symbolisch für Rilkes letzte Entwicklung.

⁴G.W. III. S.30

5. Die Duineser Elegien und die Sonette an Orpheus.

"Es ist das Furchtbare in der Kunst," so schrieb Rilke aus Duino im Jahre 1911, "dass sie, je weiter man in ihr kommt, desto mehr zum Aeussersten fast Unmöglichen verpflichtet."¹

Als er seinen Halte beendet hatte, da wuchs in ihm immer mehr die Gewissheit, dass dies sein letztes Buch sein werde. Wie uns Lou Andreas-Salomé erzählt, war er sich von Anfang an der Schwierigkeiten einer Nachfolge Rodins bewusst gewesen.

Schon 1903 schrieb er:

Ich litt an dem Übergrossen Beispiel, dem unmittelbar zu folgen meine Kunst keine Mittel bot; die Unmöglichkeit, körperlich zu bilden ward Schmerz an meinem eigenen Leib, und auch jenes Angsthaben (dessen stofflicher Inhalt die enge Nähe von etwas Hartem, zu Steinernem, zu Grosseem war) entsprang aus der Unvereinbarkeit der zwei Kunstwelten.²

Es ist aber nicht nur das fremde Medium des Bildhauers, das eine Anwendung von Rodins Arbeitsmethoden auf sein eigenes Schaffen so erschwerte, es war der Mensch Rodin selbst, der mit seiner instinktiven Natursichtigkeit, in harmonischer Verwachsenheit mit allem Lebendigen, so voll geist- und sinnensfreudiger Schaffenskraft war, dass der dekadente Dichter ihm nicht folgen konnte. Denn Rodin "besass nicht nur die Kunst und nicht sie ihn",³ wie Lou Andreas-Salomé richtig bemerkt,

¹ Lou Andreas-Salomé. op.cit. S. 70

² ibid. S. 39

³ ibid. S. 39

er meisterte auch das Leben, und darum gelang ihm als Künstler der Mensch in einer Verbundenheit mit seiner Umwelt, wie er vor ihm vielleicht von keinem geleistet wurde. Wo sich die menschliche Existenz für den Dichter immer wieder voll unendlicher Einsamkeit und schmerzlichem Ausgeliefertsein in körperlicher und seelischer Ueberempfindlichkeit kund tat, so dass die angstgeborene Welt des Dichters so von ihm Besitz nahm, dass sie die lebendige Flamme des Lebensmutes in ihm fast zu erlöschen vermochte, ist Rodin der fröhliche Streiter, der unentwegt noch im hohen Alter dem Leben tapfer die Stirn bietet. Rilke sah in Rodin nur sein Werk. Der Mensch Rodin befremdete ihn, als er ein Zusammenleben mit dem Bildhauer versuchte, denn der Dichter ermangelte der tiefen Dankbarkeit, die sich ja nicht im Nehmen, sondern nur im Geben äussern kann. Und weil sein Nehmen ein rein aesthetisches war, fühlte er sich in seiner Hingabe an den Künstler doppelt betrogen, als das Allzumenschliche in Rodin sich dem Dichter aufdrängte.

Ich habe viel Beirrendes durchgemacht, Erfahrungen wie die, dass Rodin in seinem siebzigsten Jahr einfach ins Unrecht geriet, als ob all seine unendliche Arbeit nicht gewesen wäre; dass da etwas Mesquines, eine klebrige Kleinigkeit, wie er ähnliche früher gewiss zu Dutzenden aus dem Wege gestossen hat, sich nicht Zeit lassend mit ihnen wirklich fertig zu werden - gelauert hatte und ihn spielend überwältigte und jetzt Tag für Tag sein Alter zu etwas Grotesken, Lächerlichem macht - was soll ich mit solchen Erfahrungen anfangen. ⁴

Doch ist Rilkes Bruch mit Rodin nicht/^{nur} auf den Gegensatz dieser zwei Menschentypen zurückzuführen. Immer wieder musste

⁴Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.41

Bilke erkennen, dass sein künstlerisches Schaffen in eine Sackgasse führte, weil er auf Umwegen sich der Wirklichkeit nähern wollte. Rodins Kunstwerke ermöglichten es dem Dichter, Dinge von überraschender Wirklichkeit zu schaffen, (siehe Seite 164) weil er in ihnen letzten Endes den Menschen suchte und sie darum nicht in ihrer Begrenzung empfand. Der Mensch aber, zu dem er mit Hilfe der Dinge gelangen wollte, erstand nicht zum Leben, und weil die Dinge ihm als Mittel zum Zwecke dienen mussten, kam er in eine zwangsläufige Abhängigkeit zu ihnen.

6. Die Vereinsamung des Dichters.

Sein Roman Die Aufzeichnungen des Malte Lauride Brigge stellt nun den Versuch dar, sich dem Menschen direkt zu nähern, aber eine neue Haltung offenbart er uns nicht, denn der Wunsch des Helden nach Liebe ohne den Aufwand der Gegenliebe, weil er in der Höchstenliebe nur eine Form des Egoismus sehen kann, wodurch die Auseinandersetzung mit dem dynamischen Leben nur Kampf, Verwirrung und Zerstörung der reinen Wirklichkeit heraufbeschwört. Dieses Statische in der Liebe, das er befürwortet, diese vollkommene Passivität des Liebesobjektes, die er verlangt, entseelt und verdinglicht den Menschen, den Liebenden wie den Geliebten, und der freie, unmittelbare Herzenserguss wird aus Angst vor dem lebendigen Subjekt mit seinen Anforderungen unterdrückt. Diese Verwandlung von Dynamischem in Statisches entspringt der Sehnsucht des Dichters nach Vollen- dung in der Endlichkeit, und dieser Widerspruch des Lebens, den nach Strich der klassische Geist gelöst haben soll, ist das Resultat seiner alten Haltung der passiven Lebensberei- tchaft. Aber nach dem Verfassen des Malte fühlt er selber, dass all der Kampf und das unsägliches Leiden, das er auf sich nahm, ihn nicht befreite, nicht ermutigte und tatkräftiger machte, sondern dass sein ganzes Virtuositum des Leidens letzten Endes nur eine Maskerade war, die ihm die ganze Welt zu einem immer grauer werdenden und immer schmaleren Schatten-

spiele entfärbte.

Kannst Du's begreifen, dass ich hinter diesem Buche recht wie ein Ueberlebender zurückgeblieben bin, im Innersten ratlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen? Je weiter ich es zu Ende schrieb, desto stärker fühlte ich, dass es ein unbeschreiblicher Abschnitt sein würde, eine hohe Wasserscheide, wie ich mir immer sagte; aber nun erweist es sich, dass alles Gefässer nach der alten Seite abgeflossen ist, und ich in eine Dürre hinuntergeh, die nicht anders wird. Und wärs nur das, aber der Andere, Untergegangene hat mich irgendwie abgenutzt, hat mit den Kräften und Gegenständen meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben, das ist nichts, was in seinen Händen, in seinem Herzen war, er hat es sich mit der Inständigkeit seiner Verweiflung angeeignet; kaum scheint mir ein Ding neu, so entdecke ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat. Vielleicht musste dieses Buch geschrieben sein, wie man eine Mine anzündet: vielleicht hätte ich ganz weit wegspringen müssen davon im Moment, da es fertig war. Aber dann hang ich wohl noch zu sehr an Eigentum und kann das masslose Armsein nicht leisten, so sehr es auch wahrscheinlich meine entscheidende Aufgabe ist. Ich habe den Ehrgeiz gehabt mein ganzes Kapital in eine verlorene Sache zu stecken, andererseits könnten seine Werte nur in diesem Verlust sichtbar werden und darum erinnere ich, erschien mir die längste Zeit der Halte Laurids nicht so sehr als ein Untergang, vielmehr als eine eigentümlich dunkle Himmelfahrt in eine vernachlässigte abgelegene Stelle des Himmels.¹

So bedeutet dieser Roman eine Abrechnung mit seinem Künstler-tum wie mit seinem Leben, und es ist darum nicht Überraschend, dass Rilke in sich die Vorstellung aufkommen lässt, der Halte werde sein letztes Buch sein. In der Befreiung vom Schöpfungs-zwang, den ja auch mancher andere Dichter mehr als einen Fluch denn als ein Geschenk der Götter empfand, und in Beruf eines Landarztes, der ihm für die Zukunft vorschwebte, fühlte und

¹Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.49

sah er die Möglichkeit vorbehaltlosen Bejahens der Natur, denn keine andere Tätigkeit hätte ihn mehr zu einer sachlichen Auseinandersetzung mit dem Leben anhalten müssen, als diese. Aber dieser flüchtige Traum verstob, denn zu seiner Verwirklichung fehlte die innere Bereitschaft. Er hat seinen Freund Valéry tief bewundert, dass dieser die Kraft fand, der Literatur für fünfundzwanzig Jahre zu entsagen, um mit der Mathematik sein Leben zu verdienen. Aber Rilke war zu sehr Künstler, als dass er ein solches Opfer hätte bringen können, und doch, wer weiss, hätte ein solcher Schritt auch sein Künstlertum neu befruchten und sein Ausscheiden aus der Gemeinschaft des Lebendigen verhindern können. Ein charakteristisches Erlebnis des Dichters möge diese wachsende Verein-samung klar machen. Er schreibt an seine Freundin Lou Andreas-Salomé:

...vor ein paar Tagen wurde mir ein Hund angeboten ... aber ich fühlte gleich, dass auch das schon viel zu viel Beziehung ergäbe, bei meinem Eingehen auf einen solchen Hausgenossen; alles Lebendige das Anspruch macht, stösst in mir auf ein unendliches Ihm-recht-geben, aus dessen Konsequenzen ich mich dann schmerzlich wieder zurückziehen muss, wenn ich gewahre, dass sie mich völlig aufbrauchen.²

²Briefe 1921-1926, S. 74

7. Die Mythenbildung aus innerer Not.

Es kommt ein Jahrzehnt des Schweigens, ein Jahrzehnt der Uebersetzungen aus fremden Sprachen, als die fast einzige produktive Arbeit des Dichters. Immer noch sucht er den Weg zum Immer-Schaffen und er fragt sich "Liegt das Handwerk vielleicht in der Sprache selbst, in einem besseren Erkennen ihres inneren Lebens und Wollens, ihrer Entwicklung und Vergangenheit."

O, dass ich Werkzeuge hätte, Lou, dass meine heimlichste Herzkammer eine Werkstatt wäre und Zelle und Zuflucht für mich; dass alles mönchische in mir klostergründend würde um meiner Arbeit und Andacht willen.¹

So kommt es denn trotz jahrelangen Schweigen nie zu einem Versuch den Forderungen des Lebens anders denn als Künstler entgegenzutreten. Aber dass der innere Kampf immer schärfere Formen annimmt, wird ersichtlich aus der Zeitspanne, über die sich sein Schaffen am letzten Werke erstreckt. Im Jahre 1912 sind die zwei ersten Duineser Elegien, auf dem Schlosse Duino im Adriatischen Meer entstanden und nicht lange vor seinem Tode in seinem Turme zu Muzot im Jahre 1923 die letzten.

Grosse Wandlungen haben sich in der Zwischenzeit im Dichter vollzogen. Die Duineser Elegien stellen einerseits den teilweise erfolgreichen Versuch dar, sich von der Abhängigkeit der Dinge zu befreien, in die er geraten war, indem er sie zum Mittler zwischen sich und den Menschen machte,

¹Briefe 1902-1906, S.115

andererseits aber ist sein Glaube an den Menschen selbst erschüttert. Die unendliche Zielpyramide, von der uns Künkel spricht, wodurch der Mensch sich das Gefühl der Unendlichkeit und seine Symbole schafft, indem er sich einer Einheit einliedert, die sich einer nächsthöheren unterordnet, und so weiter bis der Gipfel sich in der Unendlichkeit verliert, bringt er nicht zustande.² Die Festsetzung von zwei statischen Grössen durch Rilke, in die seine Welt auseinanderfällt, die irdische des Menschen und die himmlische der Engel, ist sein Geständnis für seinen Bruch mit der Erde. Er glaubt nicht mehr an den Weg nach oben und sieht den Menschen in seiner ganzen Gebundenheit und Unfreiheit. Wo aber der Mensch an die Grenzen seiner Existenz stösst, schafft er den Mythos, das Jenseitsliegende, das er nicht aus eigener Kraft erreichen kann, von dem er darum hofft, dass es zu ihm komme. Der Dichter mit seinem Verrat am Leben, gehetzt von einer tödlichen Angst um seine vergängliche Existenz, schafft aus der Verzweiflung seiner eigenen Ohnmacht den Engel, das Ideal menschlichen Daseins, der lebendigste der Lebenden.

An den Engel

Starker, stiller, an den Rand gestellter
Leuchter: oben wird die Nacht genau.

² "Jedes Lebewesen", sagt Künkel, "und darum auch der Mensch ist zielstrebig. Er selbst aber mit allen seinen Zielen ist wiederum nur Mittel in einem höheren Zielzusammenhang. Darum kann die höhere Einheit ihn benützen und im Notfall opfern, ganz ähnlich wie der Leib des einzelnen seine Zellen und Organe benutzt und im Notfall auch opfert. Die höhere Einheit aber, die Familie, der Stamm, das Volk, die Rasse, die Menschheit, muss notwendigerweise wiederum im Dienste einer nächsthöheren sein. Wir finden gleichsam eine Pyramide von Mitteln und Zielen, und jede Zielpyramide ist ein Baustein im Gefüge einer grösseren Zielpyramide. Der Gipfel aber verliert sich im Unendlichen." (Char. Kris. & Weltanschauung, S. 35f)

Wir vergeben uns in unerhellter
Zögerung an deinem Unterbau.

Unser ist: den Ausgang nicht zu wissen
aus dem drinnen irrlichen Bezirk,
du erscheinst auf unsern Hindernissen
und beglühst sie wie ein Hochgebirg.

Deine Lust ist über unserm Reiche,
und wir fassen kaum den Niederschlag;
wie die reine Nacht der Frühlingsgleiche
stehst du teilend zwischen Tag und Tag.

Wer vermöchte je dir einzuflößen
von der Mischung, die uns heimlich trübt,
du hast Herrlichkeit von allen Grössen,
und wir sind am Kleinlichsten geübt.

Wenn wir weinen, sind wir nichts als rührend,
wo wir anschauen, sind wir höchstens wach,
unser Lächeln ist nicht weit verführend,
und verführt es selbst, wer geht ihm nach?

Irgendeiner. Engel, klag ich, klag ich?
Doch wie wäre denn die Klage mein?
Ach, ich schreie, mit zwei Hölzern schlag ich,
und ich meine nicht, gehört zu sein.

Dass ich lerne, wird an dir nicht lauter,
wenn du mich nicht fühltest, weil ich bin.
Leuchte, leuchte! Mach mich angeschauter
bei den Sternen. Denn ich schwinde hin.³

So hat der Dichter in seiner Welt des steten Vergehens alle
Hoffnung auf die Erreichung des menschlichen Zieles aus eigen-
ner Kraft aufgegeben und wie der Mensch der Gotik hofft er
auf Gnade. Er glaubt nicht mehr an die Möglichkeit des rei-
nen Bezuges, auch die reinsten Gefühle verwandeln sich unter
der Hand in ihr Gegenteil. So fragt der Dichter die Lieben-
den:

Und doch, wenn ihr der ersten Blicke Schrecken
besteht und die Sehnsucht am Fenster und den ersten

³Q.W.III, S.449

gemeinsamen Gang, einmal durch den Garten, Liebende, seid ihr dann noch? Wenn ihr einer den andern such an den Mund hebt und ansetzt - Getränk an Getränk: O wie entgeht dann der Trinkende selbst der Handlung".⁴

Diese Unbeständigkeit der Gefühle, dieses Schalwerden des Lebensinhaltes und das wachsende Entfremden vom tätigen Leben zeigen ihm deutlich seine eigene Begrenzung als Künstler und aus dieser neuen Not, die sich aus der alten ergibt, schafft er den Mythos des reinen Dichters. Orpheus ist der Sänger des Daseins, ihm gelingt es, alles in "Mögliches" zu verwandeln, das heisst, das höchste dichterische Ziel zu erreichen, den reinen sprachlichen Ausdruck der unmittelbaren Schau, "der die Magie des in sich ewigen Augenblicks ganz in die Sprache bannt".⁵

Gesang, wie du ihn lehrst ist nicht Begehr,
Nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes.
Gesang ist Dasein, für den Gott ein Leichtes.⁶

Nicht Sehnsucht ist es und kein Verkünden irgend eines erhofften Zieles, kein Träumen und Sichverlieren auf den Abwegen einer Eigenwelt, sondern wiedererstandene Wirklichkeit im Gesange. Nichts widerstrebt dieser Verwandlung, alles gelingt dem Gotte, der so eins mit dem Leben ist, dass er sich nach seinem Tode austeilt an die Natur. Durch Orpheus ist dem Dichter die Möglichkeit gegeben, Dasein im Gedicht zu verwirklichen, wenn

⁴G.W.III, S.267

⁵Gundolf. George, S.140

⁶G.W. IIII, 315

er es versteht, den Gesang des Sängers zu lauschen.

"Ein für alle Male ist's Orpheus, wenn es singt".⁷

⁷G.W. III, 8.317

8. Die neue Form der allegorischen Metapher.

Auch hier kein Verlassen mehr auf eigene Kraft, sondern demütiges Hoffen auf die Gnade der göttlichen Eingebung. Weil der Dichter trotz seiner Übergrossen Empfänglichkeit die Synthese vermeidet, zeigen die seelischen Reaktionen seiner Erfahrungen eine eigentümliche, fast pathologische Begrenztheit, die man wohl einfach auf eine Einschränkung des Mitgefühls und auf das Fehlen einer positiven Anteilnahme zurückführen kann. Da ist z.B. in den Duineser Elegien die Modistin Madame Lamort auf einem gewissen Platz in Paris, die mit ihrem oberflächlichen, flitterhaften Gewerbe zum unheimlichen Symbol einer schalgewordenen, öden Wirklichkeit und des Todes wird, denn all der arasselige Tand, den sie fabriziert ist unecht wie der fabrikmässige Tod der grossen Städte.

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
 wo die Modistin, Madame Lamort,
 die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
 schlingt und windet und neue aus ihnen
 Schleifen erfindet, Büschen, Blumen, Kokarden,
 künstliche Früchte, alle
 unwahr gefärbt, - für die billigen
 Winterhüte des Schicksals.¹

Wir fühlen genau, dass ein ganz persönliches Erlebnis Veranlassung zu diesen Zeilen war, aber auch, dass es sich um eine durchaus negative Lebenserfahrung handelt, die ihn dazu führte, in der Vorstadmodistin das Symbol des Todes zu sehen. Hätte er es über sich gebracht, sich mit lebendigen Gefühlen der

¹G.W. III, S. 282

Hutmacherin zu nähern, so hätte er sie auch als Subjekt erfahren müssen, als lebendigen Menschen in einer lebendigen Welt, so armselig und lebenswidrig ihr Scheinleben ihm oberflächlich erscheinen mochte, denn der lebendige Mensch erfährt immer das Leben und nicht den Tod. Es ist immer die Absicht des Künstlers, das Objekt seiner Kunst über dessen Daseinsgrenzen hinauszuhoben und ihm Ewigkeit zu geben. Aber die Begrenzung, in der der Dichter den Menschen erfährt, verhindert es, dass er ihm mit sinnlichen Mitteln diese intensivere Existenzform zu geben vermöchte. Das ist der Grund des unerschöpflichen Halbdunkel von Inhalt und Form der Quineser Elegien, so dass sie nach einem Erklärer verlangen, dass der Dichter nicht den Weg konventioneller Allegorie geht, weil das nurpersönliche Erlebnis, das wegen seiner Limitation nicht mit sinnlichen Mitteln zum Symbol erhoben werden kann, nun mit geistigen Mitteln zur Allegorie gemacht wird. Da aber diese einzigartigen, negativen Erfahrungen des Künstlers, die man wohl besser Scheinerfahrungen nennen sollte, nicht allgemein verständlich sein können, so wird sich auch die allegorische Uebertragung, da ihr das Konventionelle abgeht, im Dunkel ichhaft-mystischer Bekenntnisse verlieren. Auf der einen Seite blickt uns in den Elegien die Wirklichkeit in konkreter Fülle entgegen, auf der andern ist die Dichtung durchdrungen von letzten Sinnbezügen. Nicht mehr wie in den Dinggedichten erwächst das Symbol aus dem Gegenstande selbst, ein Kunstausdruck, der aus der Hingabe an das Objekt zustande kommt, sondern

jetzt gebraucht der Dichter die Dinge, indem er ihnen rein subjektive Werte verleiht und sie darum mit etwas Fremdem beschwert, entäussert und entwertet. Wie im mittelalterlichen Menschen Gott zur Beziehungsperson wird, so sind für den Dichter zu dieser Zeit die selbstgeschaffenen Mythen der Engel und des Orpheus das Ziel seiner Sehnsucht. Wie in den gotischen Kathedralen die Skulpturen von erdwuchtiger Realität, aber isoliert sind, so dass sie in der Linienführung eines Domes verirrt wie in einem Walde stehen, so werden auch die Dinge bei Rilke in ihrem realen Wesen erkannt und belassen, aber in eine Welt geistiger Dimensionen gestellt. Ueber ihnen erhebt sich der verwirrende Bau eines abstrakten Gedankenbildes und die Dinge werden ihrer eigenen Bestimmung enthoben, so dass wir sie in ihrer neuen ihnen gänzlich fremden Umgebung mit Mühe erkennen. Die Hoffnung auf das Gemeinschaftserlebnis ist zunichte geworden, und nun sucht der Dichter die erlösende Selbstaufgabe im Einsgefühl mit dem Mythos. Sein Streben ist wieder ein Umweg, das heisst eine ichhafte Realisierung sachlich erkannter Werte, wie wir ihr jedesmal begegnet sind, beim Einzelnen wie auch bei der Gemeinschaft, da Jeder nach Künkel den langen Weg der Menschheit gewissermassen wieder von vorn beginnt.

Und so bemerken wir bei Rilke wieder ausgesprochen gotische Züge. Wir sehen, wie der Mensch an Daseinswert einbüsst und an Zukunftswert gewinnt, wie die Welt Mittel zur Erreichung

dieses geistigen Zieles wird, wie die Bejahung der Erde wohl als Notwendigkeit zur Erlangung dieses Zieles anerkannt,^{wie sie} aber nicht um ihrer selbst willen geliebt wird, denn dazu reicht die Kraft des Dichters nicht aus. Und doch besteht ein grosser Unterschied zwischen der Gotik des Stundenbuch und den gotischen Merkmalen der Duineser Elegien, die mehr wie die gotischen Elemente im deutschen Barock die Grundformen belasten, umranken und zu entwerten suchen. Im Stundenbuch waren es die für den Dichter leeren Gefässe der Welt, die er mit seinem Göttinghalt füllte. In den Duineser Elegien und den Sonetten an Orpheus erhebt er die Welt der Dinge, die ihm geworden war und die verdinglichte Welt des Menschen in die Regionen einer rein geistigen Sonderwelt! Dies aber bedeutet im Grunde die Flucht von den Dingen, die sich an ihm rächen, weil er sie in seinem Leben und Schaffen zum Stellvertreter des Menschen machte. Es bedeutet aber auch die Flucht vom verdinglichten Menschen, den er durch diese geistige Akrobatik von den Fesseln zu befreien suchte, die er ihm selber umlegte.

Jede Flucht ist zugleich die Suche nach dem neuen Weg, aber dieser Versuch der Objektbelebung unterband das natürliche Wachstum ins Geistige und so besitzt seine sinnlich wahrnehmbare Welt alle Anzeichen des Statischen. Geblieben ist Rilke der religiöse Ernst, als Frucht der Not und tiefer Erschütterung und Sehnsucht, denn alles schöpferische Tun ist im weiteren Sinne ein Bekenntnis und ein Suchen nach der Gemeinschaft des Menschen. Da er sie im Leben nicht verwirklichen

konnte, hoffte er sie in dieser mystischen Gemeinschaft des Geistes zu vollbringen, und er selbst, nicht Gott, steht im Mittelpunkt dieser unio-mystica. Er ist ihr Schöpfer, es sind seine Engel und sein Orpheus und beide nur verständlich aus der ganz spezifischen Not des Dichters. Je grösser das Wirklichkeitsgefühl im Menschen wurde mit der räumlichen Ausdehnung der Welt, umso mehr erstärkte im Menschen das Gefühl der Persönlichkeit und des Eigenwertes, und umso mehr rückte er selber in das Zentrum der Welt. Aber unter der wachsenden Verantwortung musste sich auch eine pessimistische Selbsteinschätzung und der Wille zur Übersteigerung des Menschlichen ins Pathetische bemerkbar machen. Dieser Kampf, den Rilke führt, ist um Vieles schärfer, als die Auseinandersetzung mit dem Leben im Barockmenschen, und darum ist die Scheidungslinie zwischen Wirklichkeit und Abstraktion eine so äusserst scharfe und geht zum Beispiel in seinen letzten Werken vielfach mitten durch die Metapher. Dies, scheint mir, ist stilistisch das Eigenartige, dass Welt und Sonderwelt in seinen Quinsser Elegien wie in allen seinen letzten Gedichten, so schaff aufeinanderprallen. In der fünften Elegie spricht er von den "Winterhüten des Schicksals" und diese Winterhüte bedeuten ganz spezifische Objekte, wie er sie in einem gewissen Laden in einer Vorstadt von Paris entdeckte, und die in ihm eben dieses pathologische Erlebnis auslösten, dem er nun nur auf allegorische Weise allgemeine Gültigkeit zu geben vernag. Da aber das Verallgemeinerte das Fremde und das rein Subjektive des Dichters ist und sich

darum scharf vom Objekte ablöst, wird das ganze Bild leicht unverständlich. "Schaukeln der Freiheit" sind ihm die Schaukeln am Jahrmarkt, wo sich der Bürger in sinnlosen Wiegen der Illusion der Freiheit hingibt. Die Bretterwand des Marktplatzes, dort, wo der Mensch die Ferne und das eigentliche Leben erwarten und den freien Ausblick auf den Tod haben sollte, ist verklebt mit Plakaten des Bitteren Bieres "Todlos", das den Menschen nur süß schmeckt, weil sie Zerstreuungen (süßes Gebäck) dazu kauen, die Menschen, die es nach Rilke nicht zu einem eigenen Tod bringen können.

Und so sind Rilkes Bilder, wie ich schon erwähnte, nicht einfache konventionelle Allegorien, sondern hinter allen steckt das persönliche Erlebnis. Die tiefschichtigen Bezüge, die sich ergeben, zeigen deutlich, dass die Wirklichkeit für den späteren Rilke nur noch in der Verwandlung existierte, in einem Weltinnenraum, der nicht das unmittelbare Fühlen, die geistige Verwirklichung einer menschlich erlebbaren Welt darstellt, sondern ein Ort, in dem das Fegefeuer der körperlosen Flamme des Ich die reale Welt verglüht und verkohlt.

Seiner Sekretärin Marga Wertheimer, die den Dichter um das Erlebnis fragte, auf das sich die fünfte Elegie bezöge, weil sie das Gedicht nicht verstehen konnte, gestand der Dichter, dass das Erlebnis, das hinter der Dichtung stehe, wohl deutlicher gezeichnet werden sollte, aber die Dichter übersähen solche Notwendigkeiten am allermeisten.² Doch wie ich zeigen

²Marga Wertheimer. Arbeitsstunden mit Rainer Maria Rilke, S.44

wollte, ist es ja gerade die Tatsache, dass das Erlebnis nicht in die Wirklichkeit einbricht, dass nicht das handelnde, entscheidende Ich, sondern nur das leidende, passive an der Welt teilnimmt, was das äussere Erlebnis unterbindet und in einem geschlossenen Weltinnenraum ableitet, wodurch der Hintergrund seiner Elegien verdunkelt wird. Ein Beweis, wie das ursprüngliche Erlebnis verblasst und in eine geistige Sphäre übergeführt wird, haben wir in der fünften Elegie. Wie Rilke seiner Sekretärin erzählt, war es ein fahrendes Zirkusvolk, das jedes Jahr nach Paris kam, immer um die gleiche Zeit, das ihm die Anregung zum Gedichte gab, und immer habe er mit diesen Leuten gesprochen und die ganze Entwicklung der Zirkusfamilie, insbesondere der einen Tochter mitangesehen.³ Und doch ist diese Elegie Frau Herta Koenig zugeeignet, in deren Hause in Westphalen er das Bild Picassos Les Saltimbanques, die Fahrenden, sah, und die Gestalten der Elegie stimmen auch mit denen des Bildes überein. Deutlich hat sich hier ein wirkliches Erlebnis durch einen Abstrahierungs- und Verallgemeinerungsprozess in ein sekundäres rein ästhetisches abgewandelt, das sich im Beschauen des Bildes ausdrückt. Das dynamische Erlebnis wird durch die Permanenz des künstlerischen Ausdrucks in ein statisches übergeführt, und dadurch wird der Dichter der Synthese mit dem Leben enthoben.

Es gibt unzählige Beispiele der allegorischen Bildhaftigkeit in den Elegien, die aus den oben angeführten Gründen der

Y

³Marga Wertheimer. Arbeitsstunden mit Rilke. S.44

Erläuterung bedürfen, und ich möchte hier nur noch einige aus der fünften Elegie erwähnen.

Anfang der fünften Elegie

Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an wringt ein wem - wem zuliebe niemals zufriedener Wille? Sondern er wringt sie, biegt sie, schlingt sie und schwingt sie, wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter, glatterer Luft kommen sie nieder auf dem verzehrten, von ihrem ewigen Aufsprung dünneren Teppich, diesen verlorenen Teppich im Weltall. Aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt-Himmel der Erde dort wehegetan.

Und kaum dort, aufrecht, da und gezeigt: des Dastehens grosser Anfangsbuchstab...., schon auch, die stärksten Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch einen zinnenen Teller.

Ach und um diese Mitte, die Rose des Zuschauers: blüht und entblättert. Um diesen Stampfer, den Stempel, den von dem eignen blühenden Staub getroffen, zur Scheinfrucht wieder der Unlust befruchteten, ihrer niemals bewussten, - glänzend mit dünnster Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust.⁴

*Wie aus geölter, glatterer Luft kommen sie (die Akrobaten)

nieder*. Dieses Bild wird nur verständlich, wenn wir die negative Haltung des Dichters zum Menschen berücksichtigen.

Dann hinterlässt es ein unangenehmes Gefühl eines fabrikmässigen, seelenlosen und dumpfen Betriebes, der keine dauernden Werte zu schaffen vermag. Der Teppich wird dem Dichter zur Mitte menschlichen Daseins, zur Erde schlechtweg, dieser Teppich, schäbig, dünn und verbraucht und vom Menschen in

⁴G.W.III S.278f.

seinem sinnlosen Treiben misshandelt, liegt allein und verlassen im Universum und die ihn benutzen zu ihrem schlechten Gewerbe, die Menschen, sind Verlorene, Gestrandete und leben wie auf einer Insel im Weltmeer.

Diese Darstellung der extremen Isolation des Menschen, seiner Arbeit und seiner Werkstätte und dieses Brachliegen der sinnlichen Kräfte verhindert die natürliche Entfaltung des Ausdrucks, und der Versuch, die sinnlich gebundenen Kräfte durch die geistigen mit Hilfe der Allegorie zu befreien, bringt keine Steigerung des Menschentums hervor, sondern ist nur eine Kundgebung eines psychologischen Zustandes im Dichter selbst.

Für einen Augenblick steht der Akrobat ganz in einem betonten, straffen Aufrechstehen, wie der Anfangsbuchstabe auf einer Druckseite. Und wie das Zeichen im Buch dem Leser, so zeigt er sich und scheint für einen Augenblick von gleichem Bestand zu sein, schon aber zwingt ihn eine dumpfe Gewohnheit weg aus einer festeren inneren Haltung und zerstreut ihn an ein leeres Spiel.

Und um diese Mitte der Artisten ist "die Rose des Zuschauers", die blüht und entblättert: halbinteressierte, müde Zuschauer mit ihrem Kommen und Gehen. In der Mitte der Blume der Stampfer, der Seiltänzer, als ihr Stempel, der sich selbst befruchtet (keine echte Fruchtbarkeit hat) mit dem eigenen Staub, den er aufwirbelt. Darum bringt er es nur zu einer

Scheinfraucht, deren Daseinskern Unlust, Ueberdruß und Fadheit ist, und die verdeckt wird durch die glänzende hauchdünne Oberfläche des schwachen, gewohnheitsmäßigen Scheinlächelns, das über das Gesicht des Fahrenden nach vollbrachtem Akte huscht.

So entsteht ein merkwürdiges Nebeneinander von Realität und Weltabgewandtheit. Der Vergleich mit der Blume für die Vorstellung der Fahrenden hat nicht für einen Augenblick das Bild zur Vertiefung des sinnlichen Ausdruckes zum Zwecke, sondern er wählt diese merkwürdige Metapher, um letzte seelische und geistige Bezüge zu Worte kommen zu lassen, und man wird dabei an den Ausspruch Schlegels erinnert, der sagt, dass das Bild nicht darauf ausgehe, anschaulich zu machen, sondern dass es die Erlösung vom Gegenstande bezwecke.⁵ Für Rilke, dessen Lebensäußerungen sich immer mehr auf das eine Gebiet der Dichtkunst verengten, bedeutete die Sprache die Vergeistigung und die Klärung der Welt. Aber charakterologisch gesprochen liegt der Grund dieser allegorischen Metapher in dem Versagen des Dichters im unmittelbaren Schauen, Fühlen und Gestalten, weil ihm die tiefe menschliche Mitte abging und er an der lebendigen Wirklichkeit vorbeilebte, da er den unbedingten Einsatz seiner Person nicht zu leisten vermochte. Diese oberflächliche, dumpfe und fadenscheinige Scheinwelt der Fahrenden mit ihrer fruchtlosen Arbeit ist ihm das Sinnbild für das Oberflächliche, Schweifende, Rast- und Ziellose des vergänglich-

⁵ Strich. op.cit. S.321

chen Menschen, dessen fruchtloses Mühen seine ganze Einsamkeit offenbart. Weil Rilke über den Menschen so denkt und fühlt und ihn, wie der gotische Künstler gänzlich in seiner Isolation erlebt und schafft, kommt es bei ihm zu diesem fluchtartigen Abspringen aus der Wirklichkeit und zu dieser gewaltsamen Aufteilung von sinnlicher und geistiger Welt. Es gibt ein Gedicht zu dieser Zeit, das mit unerbittlicher, klinischer Schärfe den Seelenzustand des Dichters verrät, es heisst:

Der Tod

Da steht der Tod, ein bläulicher Absud
in einer Tasse ohne Untersatz.
Ein wunderlicher Platz für eine Tasse:
steht auf dem Rücken einer Hand. Ganz gut
erkennt man noch an dem glasierten Schwung
den Bruch des Henkels. Staubig. Und: "Hoffnung"
an ihrem Bug in aufgebrauchter Schrift.

Das hat der Trinker, den der Trank betrifft,
bei einem fernen Frühstück abgelesen.

Was sind denn das für Wesen,
die man zuletzt wegschrecken muss mit Gift?

Blieben sie sonst? Sind sie denn hier vernarrt
in dieses Essen voller Hindernis?
Man muss ihnen die harte Gegenwart
ausnehmen, wie ein künstliches Gebiss.
Dann lallen sie. Gelall, Gelall.....
.....

O Sternenfall,
von einer Brücke einmal eingesehn-:
dich nicht vergessen. Stehn!

Eine Tasse gefüllt mit Gift, ein alltägliches, billiges, abgenutztes Gebrauchsstück als Symbol des Todes steht auf einer

zur Erde gekehrten Hand. Weil der Mensch immer von der schalen Hoffnung lebt, vor dem Tode zurückschreckt und darum sich ängstlich ans Leben klammernd, niemals zum Leben erwacht, lebt er dumpf am Dasein hin und stösst überall an die Grenzen seiner verödeten Existenz! Ein Leben voller Hindernis ist ihm das Leben, da er nicht nach dem Tode zu fragen wagt. Wie ein künstliches Gebiss muss ihm seine falsche Existenz entrissen werden, und so stirbt er seinen fremden "kleinen Tod". So zeigt uns der Dichter ein Bild des Menschen in seiner ganzen Schwäche ohne Freiheit, angstverschüttet und verfallen. Es ist der Ausdruck seiner eigenen Isolation. Und aus dieser Haltung heraus glaubt der Dichter nicht, dass das Leben wirklich zu leben sei. Sein Malte ist überzeugt von der Möglichkeit, dass man noch nichts Wichtiges, Wirkliches gesehen, das heisst wirklich gelebt hat. In dieser zerrissenen Geistigkeit offenbart sich die unendliche Tragik des Dichters. Seine Welt, um die er mit solcher Inbrunst gekämpft hat, liegt in Trümmern, die Quellen der Gemeinschaft sind versiegt und darum ist ihm die Zukunft verschlossen. Er kämpft trotzdem weiter und die Kraft dazu nimmt er aus der Vergangenheit. Aber auch im Rückblick nichts von Menschen. Ein Erlebnis seiner äussersten Einsamkeit, ein Stern gesehen auf einer nachtllichen Brücke in Spanien erweckte in seinem Herzen durch seinen Untergang die Erfahrung des grossen Todes. Rilkes Todesbegriff, die Aufnahme des Todes ins eigene Herz, war ja nur aus der Gewissheit geboren dass solange die Furcht vor ihm besteht, das Leben nicht zu

seiner vollen Entfaltung kommen kann. Und hier im Sternenfall erlebte er die Befreiung vom Tode und darum den Blick in die lebendige Welt, aber nur im Geiste.

Da der Dichter die Brücke von der Thesis zur Antithesis nicht schlagen und zur Synthese schreiten kann, wird die Antithese versinnbildlicht und ihr eine Pseudo-Wirklichkeit gegeben. Dieser Stern ist darum aus der gleichen inneren Notwendigkeit zur Allegorie geworden, aus der seine Engel und sein Orpheus stammen. Hier zeigt sich deutlich der psychologische Grund der mythenbildenden Kraft des Dichters an einem wirklichen Erlebnis und auch die Ursache der Trennung der geistigen und sinnlichen Welt als Anlass für die allegorischen Stilmittel.

Von solchen Erfahrungen der Vergangenheit schöpft er die Kraft zu "stehn" und es wird deutlich, wie schwach die Stützen sind, an denen er sich aufrecht erhält. Dieses von der Vergangenheit Zehren schildert er in einem Briefe an Lou Andreas-Salomé:

Manchmal entdeck ich mich wie unterwegs zu einer Freude, neulich vor einem Goldlack, der aus der alten Mauer aufblüht, - aber als kām ich nicht mehr bis hin, es bleibt bei einem sich Auf-die-Freude-Freuen, --- und mir verringert sich alles durch die Wehmut, es früher gekonnt zu haben --. Seltsam, Lou, dagegen erreich ich den Untergang, wo er sich zeigt, mit so heftigem Verstehen, dass es kein Aufhalten gibt;.... ⁷

⁷Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.54

2. Die allegorische Abwandlung des impressionistischen Adjektivs.

Das Adjektiv, das während der Rodin Zeit einen Bedeutungswandel durchmacht, indem es nicht nur als epitheton ornans im gebräuchlichen Sinne funktioniert, d.h. nur ein einziges Wort belastet, sondern seine Beziehungssphäre gleichzeitig auf andere Teile im Satze erweitert, erfährt in der letzten Periode noch eine Umwertung. Das Adjektiv in den Neue Gedichte bewirkt, dass durch seine bindende Tätigkeit die relative Bewertung der einzelnen Teile hervorgehoben und die Einmaligkeit des Ganzen betont wird. Ganz im barockschen Sinne schafft es Tiefe und Perspektive im Gedichte, hebt die scharfe Begrenzung der einzelnen Teile auf und wird wie der Schatten und das Licht auf einem Barockbilde selbsttätig. In Rilkes letzten Werken, wo das Ding inner wieder nur diese bewusste sinnbildliche Verwertung erfährt, dient es nun oft der Verbindung des Sinnlichen mit dem Geistigen. Das kann aber bei Rilkes Einstellung zur Welt nur durch eine Entwertung der sinnlichen Gestalt des Gegenstandes geschehen, denn der geistige Gehalt, der an den Gegenstand herangezogen wird, ist das Fremde, Subjektive des Dichters, das Nicht-dem-Gegenstande-Innewohnende, sondern das Zufällige, das sich am Objekt überhaupt nicht bemerkbar machen kann, denn es entstand aus einer negativen Auseinandersetzung mit dem Leben.

Es ist etwas Unwirkliches, fast Geisterhaftes um Ausdrücke,

wie "das platzende Denkmal", "das enttäuschte Postamt", "die verwöhnende Bank", "das atmende Geld", "irgend ein einmal erschaffenes Schreien", "der begonnene Tod" etc., und ausgesprochen barock anmutend ist die folgende Beschreibung einer Schiessbude: "Des behübschten Glücks figürliche Schiessstatt" und Ausdrücke wie "Leidstatt des Herzens", "Trostmarkt" (die Kirche), "die zertretene Wiese deiner Armut".

Aus der konkreten Welt schafft der Dichter sich ein mystisches, magisches All der geistigen Kräfte, Bedeutungen und Verwandlungen: Einsam und verloren in der Welt, ist er in den letzten Jahren jenem schauerlichen Abgrund immer näher gerückt, der sich vor ihm auftat, weil er, hingezogen zu allen Mäten, sich in alle Schrecken und Bedrohungen hineinlebte, wissend und begreifend doch befangen und unbehülflich wie ein Kind. Aber gerade, weil bei ihm die Synthese mit dem Leben unterbleibt, verstärkt sich die Intensität seiner Gefühle und damit sein Leid, und so findet der Dichter zuletzt sein einziges Heil in seinem Dichtertum, in seinem Auftrag alle Dinge ins Wort zu verwandeln, und immer intensiver wird darum seine Sprache.

10. Subjektivität und Statik.

Wahrnehmbar wird uns die grosse Wandlung im Dichter, wenn wir uns z.B. das Gedicht Der Panther vergegenwärtigen und es mit seinem Gedicht von dem wolhynischen Schimmel vergleichen.

Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? -
Mein Erinnern an einen Frühlingstag,
seinen Abend, in Russland -, ein Pferd...

Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein,
in der vorderen Fessel den Pflock,
um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein;
wie schlug seiner Mähne Gelock

an den Hals im Takte des Uebermuts,
bei dem grob gehemmtten Galopp.
Wie sprangen die Quellen des Rossebluts!

Der fühlte die Weiten, und ob!
der sang und der hörte -, dein Sagenkreis
war in ihm geschlossen.

Sein Bild: ich weih's.¹

Die Objektivität im Gedichte Der Panther hat einer intensiven Subjektivität Platz gemacht, was sich nicht nur in der Form des Gedichtes bekundet, sondern auch im Inhalte, und darum fehlt dem Gegenstande gänzlich die symbolische Kraft. Wohl bringt er das Tier mit dem Menschen in Verbindung, aber er weiht es Orpheus, einer Idee, er belastet es mit einem Ideal, das nicht zum sachlichen Wert des Tieres gehört, seinem persönlichen Dichterideal. Das Pferd singt im Orpheusischen Sinne, d.h. jeder Ausdruck seines Wesens ist ungetrübtes, lebendiges

¹ G.W. III S.332

Dasein. Es ist von tiefer psychologischer Bedeutung, dass ihm das Symbol des gefangenen Tieres gelang, während er das freie Tier nur in einem Bezug, in einer Abstraktion, einer Allegorie zu schaffen vermochte. Und hier liegt ohne Zweifel ein weiterer Grund seiner stilistischen Wandlung. Die äusserste Bejahung der Erde gelingt ihm nur im Geiste, sie bleibt Sehnsucht, eine Sehnsucht, die immer grösser wird, je weiter er sich von der Hoffnung auf ihre Verwirklichung entfernt.

Noch offensichtlicher wird die Wandlung durch die Gegenüberstellung zweier Gedichte ähnlichen Vorwurfs.

Spanische Tänzerin

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiss,
 eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
 zuckende Zungen streckt -: beginnt im Kreis
 naher Beschauer hastig, hell und heiss
 ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

Und plötzlich ist er Flamme ganz und gar.

Mit ihrem Blick entzündet sie ihr Haar
 und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
 ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst,
 aus welcher sich, wie Schlangen, die erschrecken,
 die nackten Arme wach und klappernd strecken.

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
 nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab
 sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
 und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
 und flammt noch immer und ergibt sich nicht -.
 Doch sieghaft, sicher und mit einem süssen
 grüssenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
 und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.²

und das achzehnte Sonett an Orpheus:

Tänzerin: o du Verlegung
 alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.

²G.W.III S.82

Und der Wirbel am Schluss, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, dass ihn dein Schwingen von vorhin
umschwärme,
plötzlich sein Gipfel von Stille? Und über ihr
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereifere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?³

Im ersten Gedichte geschieht die Verdinglichung des Menschlichen, wie wir sie in den Gedichten seiner Rodinperiode kennen lernten, im zweiten Gedichte, die Vergeistigung des Physischen bis zur vollständigen Abstraktion.

Der Vergleich im ersten Gedicht von Tanz und Tänzerin mit einem Streichholz, das Feuer fängt und erlischt, gibt ein wunderbar eindruckvolles Bild der Mechanik des Dynamischen, ohne aber der Seele des Tanzes näher zu kommen. Das zweite Gedicht ist nicht als Ausdruck eines physisch Wahrnehmbaren gedacht, sondern will die gewaltsame Ueberführung des Vergänglichen in die Permanenz der Idee, der Abstraktion. Im älteren Rilke bedeutet sein Schaffen ein Hinüberretten des Realen des Lebens, wie er es erfahren hatte, und das er zu seinem köstlichsten Besitz zählt, in die Einsamkeit seiner letzten Zeit. (Vergl. Der Tod S.193) Es ist das heroische und vergebliche Ringen um die schwindende Welt der Wirklichkeit, die er nicht zu

³G.W.III S.362

erneuern, nur zu erhalten hofft. So heisst es in einem Briefe an seine Freundin: "Eine unglaubliche Schwierigkeit der Konzentration ist mir aus der Unterbrochenheit der Kriegsjahre nachgeblieben"⁴ und wiederum:

Liebe Lou, wie bin ich doch ausser Fassung, mein Innerstes hat sich zurückgezogen und geschützt und gibt nichts her, und mein Nicht-annehmen-Wollen von aussen ging so weit, dass schliesslich nicht allein der Krieg, sondern selbst die argloseste und reinste Natur nicht mehr an mich heranwirkte. Nie bin ich vom Wind, aus dem Raum, von Bäumen, von den nächtlichen Sternen so unerreicht gewesen; seit ich das alles aus der Verkleidung des Infanteristenrocks heraus anstarren musste, hat's eine Abwendung erfahren, jene Unbezüglichkeit, zu der ich es damals benötigte, um mir nicht zu verderben.⁵

Dieses Rückwärtsschauen, wie er es in seinem Sonett vom wolhynischen Schimmel kundgibt, den er volle zwanzig Jahre nach seinem Erlebnis beschrieb, dieses Retten seiner geistigen Habe aus dem Strom der Vergänglichkeit, zeigt sich auch in vielen anderen Gedichten und gibt sich auch in seinem Stile kund, "Wolle die Vergänglichkeit", ist wohl sein Auf an den Menschen und er fordert auch von sich dieses Aufgehen im Anderen, aber an einer andern Stelle der Sonette zeigt er deutlich, dass sein Herz nicht mit kann. "Sei allem Abschied voran" heisst es da, und indem er alles Gegenwärtige und Zukünftige geistig schon in die Vergangenheit stösst, verwandelt er alles Dynamische in Statisches.

Freilich es ist seltsam, die Erde nicht mehr zu
bewohnen,

⁴ Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.75

⁵ Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.75

kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,
 Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen
 nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;
 das, was man war in unendlich Ängstlichen Händen,
 nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen
 wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.⁶

Wie das Adjektiv bei Milke einen neuen Gebrauch erfährt, so könnte man in der Substantivierung des Zeitwortes eine Aktivierung des Hauptwortes sehen, denn das entspräche ganz den Wölfflinschen Kategorien für das Barock, wodurch das Tektonische in Fluss gebracht würde. Aber wenn wir das Sonett genauer betrachten, so wird offenbar, dass es sich nicht eigentlich um eine Aktivierung des Substantives handelt, sondern das Dynamische des Zeitwortes erhält eine statische Einschränkung durch seine Wandlung ins Hauptwort und entspricht darum der charakterologischen Haltung des Dichters auf dieser Entwicklungsstufe, wie ich sie oben zu erklären suchte. In einem Bild, wo der Wirbel des Tanzes als ein Baum der Bewegung geschildert wird, manifestiert sich dieser Zug, ein Transitives festzuhalten, was umso augenscheinlicher wird, wenn wir beobachten, wie dieses Bild der versteinerten Tanzekstase durch das ganze Gedicht durchgeführt und mit immer mehr statischen Werten behängt wird. Wie im Buch der Bilder die vielfache Abwandlung der Metapher für jene Zeit typisch war, so zeigt sich in der Metapher dieser Gedichte vielfach eine doppelte Abstraktion des Wirklichen. "Tänzerin, o du Verlegung alles Vergehens in Gang:" Hier findet das Körperliche seine Auflösung in

⁶G.W., III S. 262

Handlung und die Aktion wird der Welt der Realität enthoben und ins rein Ideelle überführt. Dieser Doppelsprung aber ist ist es wiederum, was den Riss zwischen Wirklichkeit und den traumhaften Landschaften des dichterlichen Geistes für den Leser ohne rein verstandesmäßige Auseinandersetzung mit der poetischen Technik unüberbrückbar macht, wodurch der Schmelz unmittelbaren Empfangens verloren gehen muss. Das reine, blendende Licht aus der Welt des Geistes wirft seine tiefen Schatten auf die Welt des Realen und das verdunkelte Diesseits wird in der Dämmerung selbst zu einer Traumlandschaft und nur an den geisterhaft beleuchteten Landmarken erkennen wir die individuell und einmalig erfahrene Welt des Wirklichen. Die Dinge sind da, die ihn mit ihrer Schwerkraft an die Erde ketten, doch es fehlt der Mensch, der freie, kämpfende, opfernde, schuldige, ewige Mensch, das Bindeglied und die Brücke von der Endlichkeit in die Ewigkeit, und so sind die Gefilde seiner Engel mit den Trödlerbuden des Alltags, den Siechenhäusern und dem flitterhaften Jahrmarkt des Gemeinen, Schwachen und Kranken verklaffert und aus den starren Regionen des ewigen Schnees des Geistes starren die Trümmer einer entwerteten Welt.

Das ist Rilkes Verewigung des Wirklichkeitserlebnisses. Man hat die letzten Arbeiten eines Rilke mit den Spätgedichten von Hölderlin verglichen. Aber bei Hölderlin ist die Auflösung der erdhaften Materie vollständig, alles körperliche verliert seine Substanz, nichts istsinnlich erfassbar, weil das Individuelle zum Allgemeinen geworden ist, wodurch das Statische

seiner Wunschwelt klar wird und uns das Bild einer vollständigen Flucht in die Poesie gibt. Seine Welt ist ohne Schatten, weil der Körper, der den Schatten auffangen könnte, nicht existiert.

Dasein. Es ist von tiefer psychologischer Bedeutung, dass ihm das Symbol des gefangenen Tieres gelang, während er das freie Tier nur in einem Bezug, in einer Abstraktion, einer Allegorie zu schaffen vermochte. Und hier liegt ohne Zweifel ein weiterer Grund seiner stilistischen Wandlung. Die äusserste Bejahung der Erde gelingt ihm nur im Geiste, sie bleibt Sehnsucht, eine Sehnsucht, die immer grösser wird, je weiter er sich von der Hoffnung auf ihre Verwirklichung entfernt.

Noch offensichtlicher wird die Wandlung durch die Gegenüberstellung zweier Gedichte ähnlichen Vorwurfs.

Spanische Tänzerin

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiss,
 eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
 zuckende Zungen streckt -; beginnt im Kreis
 naher Beschauer hastig, hell und heiss
 ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

Und plötzlich ist er Flamme ganz und gar.

Mit ihrem Blick entzündet sie ihr Haar
 und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
 ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst,
 aus welcher sich, wie Schlangen, die erschrecken,
 die nackten Arme wach und klappernd strecken.

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
 nimmt sie es ganz zusammen und wirft es ab
 sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
 und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
 und flammt noch immer und ergibt sich nicht -.
 Doch sieghaft, sicher und mit einem süssen
 grüssenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
 und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.²

und das achzehnte Sonett an Orpheus:

Tänzerin: o du Verlegung
 alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.

Und der Wirbel am Schluss, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, dass ihn dein Schwingen von vorhin
umschwärme,
plötzlich sein Gipfel von Stille? Und über ihr
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereifere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?³

Im ersten Gedichte geschieht die Verdinglichung des Menschlichen, wie wir sie in den Gedichten seiner Aodinperiode kennen lernten, im zweiten Gedichte, die Vergeistigung des Physischen bis zur vollständigen Abstraktion.

Der Vergleich im ersten Gedicht von Tanz und Tänzerin mit einem Streichholz, das Feuer fängt und erlischt, gibt ein wunderbar eindruckvolles Bild der Mechanik des Dynamischen, ohne aber der Seele des Tanzes näher zu kommen. Das zweite Gedicht ist nicht als Ausdruck eines physisch Wahrnehmbaren gedacht, sondern will die gewaltsame Überführung des Vergänglichen in die Permanenz der Idee, der Abstraktion. Im älteren Rilke bedeutet sein Schaffen ein Hinüberretten des Realen des Lebens, wie er es erfahren hatte, und das er zu seinem köstlichsten Besitz zählt, in die Einsamkeit seiner letzten Zeit. (Vergl. Der Tod S.193) Es ist das heroische und vergebliche Ringen um die schwindende Welt der Wirklichkeit, die er nicht zu

³G.W.III S.362

erneuern, nur zu erhalten hofft. So heisst es in einem Briefe an seine Freundin: "Eine unglaubliche Schwierigkeit der Konzentration ist mir aus der Unterbrochenheit der Kriegsjahre nachgeblieben"⁴ und wiederum:

Liebe Lou, wie bin ich doch ausser Fassung, mein Innerstes hat sich zurückgezogen und geschützt und gibt nichts her, und mein Nicht-annehmen-Wollen von aussen ging so weit, dass schliesslich nicht allein der Krieg, sondern selbst die argloseste und reinste Natur nicht mehr an mich heranwirkte. Nie bin ich vom Wind, aus dem Raum, von Bäumen, von den nächtlichen Sternen so unerreicht gewesen; seit ich das alles aus der Verkleidung des Infanteristenrocks heraus anstarren musste, hat's eine Abwendung erfahren, jene Unbezüglichkeit, zu der ich es damals nötigte, um mirs nicht zu verderben.⁵

Dieses Rückwärtsschauen, wie er es in seinem Sonett vom wolhynischen Schimmel kundgibt, den er volle zwanzig Jahre nach seinem Erlebnis beschrieb, dieses Retten seiner geistigen Habe aus dem Strom der Vergänglichkeit, zeigt sich auch in vielen anderen Gedichten und gibt sich auch in seinem Stile kund, "Wolle die Vergänglichkeit", ist wohl sein "Auf an den Menschen und er fordert auch von sich dieses Aufgehen im Anderen, aber an einer andern Stelle der Sonette zeigt er deutlich, dass sein Herz nicht mit kann. "Sei allem Abschied voran" heisst es da, und indem er alles Gegenwärtige und Zukünftige geistig schon in die Vergangenheit stösst, verwandelt er alles Dynamische in Statisches.

Freilich es ist seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,

⁴ Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.75

⁵ Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.75

kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,
 Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen
 nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;
 das, was man war in unendlich Ängstlichen Händen,
 nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen
 wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.⁶

Wie das Adjektiv bei Rilke einen neuen Gebrauch erfährt,
 so könnte man in der Substantivierung des Zeitwortes eine
 Aktivierung des Hauptwortes sehen, denn das entspräche ganz
 den Wölfflinschen Kategorien für das Barock, wodurch das Tek-
 tonische in Fluss gebracht würde. Aber wenn wir das Sonett
 genauer betrachten, so wird offenbar, dass es sich nicht eigent-
 lich um eine Aktivierung des Substantives handelt, sondern das
 Dynamische des Zeitwortes erhält eine statische Einschränkung
 durch seine Wandlung ins Hauptwort und entspricht darum der
 charakterologischen Haltung des Dichters auf dieser Entwick-
 lungstufe, wie ich sie oben zu erklären suchte. In einem
 Bild, wo der Wirbel des Tanzes als ein Baum der Bewegung ge-
 schildert wird, manifestiert sich dieser Zug, ein Transitives
 festzuhalten, was umso augenscheinlicher wird, wenn wir beobach-
 ten, wie dieses Bild der versteinerten Tanzekstase durch das
 ganze Gedicht durchgeführt und mit immer mehr statischen Wer-
 ten behängt wird. Wie im Buch der Bilder die vielfache Ab-
 wandlung der Metapher für jene Zeit typisch war, so zeigt sich
 in der Metapher dieser Gedichte vielfach eine doppelte Abstrak-
 tion des Wirklichen. "Tänzerin, o du Verlegung alles Vergehens
 in Gang:" Hier findet das Körperliche seine Auflösung in

⁶G.W.III S.262

Handlung und die Aktion wird der Welt der Realität enthoben und ins rein Ideelle überführt. Dieser Doppelsprung aber ist es wiederum, was den Riss zwischen Wirklichkeit und den traumhaften Landschaften des dichterlichen Geistes für den Leser ohne rein verstandesmässige Auseinandersetzung mit der poetischen Technik unüberbrückbar macht, wodurch der Schmelz unmittelbaren Empfangens verloren gehen muss. Das reine, blendende Licht aus der Welt des Geistes wirft seine tiefen Schatten auf die Welt des Realen und das verdunkelte Diesseits wird in der Dämmerung selbst zu einer Traumlandschaft und nur an den geisterhaft beleuchteten Landmarken erkennen wir die individuell und einmalig erfahrene Welt des Wirklichen. Die Dinge sind da, die ihn mit ihrer Schwerkraft an die Erde ketten, doch es fehlt der Mensch, der freie, kämpfende, opfernde, schuldige, ewige Mensch, das Bindeglied und die Brücke von der Endlichkeit in die Ewigkeit, und so sind die Gefilde seiner Engel mit den Trödlerbuden des Alltags, den Siechenhäusern und dem flitterhaften Jahrmarkt des Gemeinen, Schwachen und Kranken verklüffert und aus den starren Regionen des ewigen Schnees des Geistes starren die Trümmern einer entwerteten Welt.

Das ist Rilkes Verewigung des Wirklichkeitserlebnisses. Man hat die letzten Arbeiten eines Rilke mit den Spätgedichten von Hölderlin verglichen. Aber bei Hölderlin ist die Auflösung der erdhaften Materie vollständig, alles körperliche verliert seine Substanz, nichts ist sinnlich erfassbar, weil das Individuelle zum Allgemeinen geworden ist, wodurch das Statische

seiner Wunschwelt klar wird und uns das Bild einer vollständigen Flucht in die Poesie gibt. Seine Welt ist ohne Schatten, weil der Körper, der den Schatten auffangen könnte, nicht existiert.

11. Rilkes Raumgefühl.

Das Roseninnere

Wo ist zu diesem Innen
 ein Aussen? Auf welches Weh
 legt man solches Linnen?
 Welche Himmel spiegeln sich drinnen
 in dem Binnensee
 dieser offenen Rosen,
 dieser sorglosen, sieh:
 wie sie lose im Losen
 liegen, als könnte nie
 eine zitternde Hand sie verschütten.
 Sie können sich selber kaum
 halten; viele liessen
 sich überfüllen und fliessen
 über von Innenraum
 in die Tage, die immer
 voller und voller sich schliessen,
 bis der ganze Sommer ein Zimmer
 wird, ein Zimmer in einem Traum.¹

Rilke hat einen Zyklus Gedichte in französischer Sprache der Rose gewidmet und viele andere Rosengedichte zeugen von der unwiderstehlichen Anziehung, die diese Blume auf den Dichter ausübte. In dem obigen Gedichte ist angedeutet, worin der geheime Reiz für den Dichter besteht. Die Blume ist ihm symbolisch, erstens für das Dasein des Dichters selbst und zweitens für das vollendete Kunstwerk. Ganz offen und unbeschützt, dem Wetter und den Winden preisgegeben, ist sie, trotz ihrer unendlichen Zartheit und Gebrechlichkeit, stark genug zu "überstehen". Nicht handelnd, sondern die Welt mit ihrer reinen Existenz beglückend durch die vollständige Entfaltung ihres Seins gleicht sie mit ihrem Offensein dem Dichter, der

¹G.W. III S.225

glaubt, dass nichts als passive Bereitschaft nötig sei, um den Menschen zur Vollendung und zum vollen Dasein zu führen. Das ist der Dichter in seiner ausgesetzten und verwundbaren charakterologischen Haltung. "Auf welches Weh legt man solches Linnen?" Vollständige Entfaltung des Lebens aber ist Schönheit und die Rose verwirklicht ihm dieses Ideal. Darum widmet er in seiner Grabschrift an Orpheus diese Blume dem Dichter, dem die Uebertragung alles Wirklichen in die Kunst gelingt.

Errichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muss, dass ihrs begriff!
Und wenn ihm selbst auch bangte, dass er schwände.
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet. 2

So ist die Rose in diesem Gedichte das Sinnzeichen für jedes Wesen und Ding, dem äusserste Entfaltung in der Welt gelingt. "Ein für alle Male ist Orpheus, wenn es singt." Aber zugleich ist die Blume auch das vollendete Kunstwerk und in einem weiteren Gedichte zeigt er klar den wachsenden Wirklichkeitssinn des Menschen in seinem Verhältnis zu ihr, das heisst zu jedem Gegenstand. Sind diese, in der folgenden Strophe beschriebenen zwei Arten der Anschauung nicht ganz eigentlich

der poetische Ausdruck von Wölfflins Kategorien für Renaissance und Barock?

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
U n s aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand. 3

Deutlich ein Weg von der blossen Form, von der oberflächlichen Erfassung des isolierten Gegenstandes und ein immer tieferes Erfassen des Gehalts. Im Gedichte Das Roseninnere spricht er seine Bewunderung darüber aus, wie sehr Inhalt und Form in dieser Blume eine unzertrennliche Einheit bilden. Die Rose ist ganz Form und zugleich ganz aufgedeckter sichtbarer Inhalt, und diese Form ganz aus dem Inhalt geboren, der ohne Schatten klar und durchsichtig sich gibt, wird so selbstverständlich im Raume aufgenommen, dass die Funktion der Blume sich dem Beschauer unwillkürlich aufdrängt.

...; viele liessen
sich überfüllen und fliessen
über von Innenraum
in die Tage, die immer
voller und voller sich schliessen,
bis der ganze Sommer ein Zimmer
wird, ein Zimmer in einem Traum.

Im sechsten Sonett an Orpheus ist der gleiche Gedanke noch deutlicher ausgesprochen. Da heisst es von der Rose:

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands.⁴

Die Form ganz aus dem Inhalte des Gegenstandes schaffen, heisst

³ G.W. III 8.346

⁴ ibid.

den Gegenstand in seiner Einmaligkeit und seiner Funktion erkennen. Das war ja das Ziel eines Rodin und eines Cézanne. In der funktionellen Freiheit ihrer Existenz werden die Dinge zu Symbolen, denn was ist das Singen der Orpheusischen Dinge anders als ihre Symbolkraft und wie schön offenbart sich diese im Gedichte Das Inneninnere. Könnte ein passives Objekt funktioneller gesehen und beschrieben werden als dieses Blumendasein, das wunderbar vom Raume aufgenommen wird, wie es Rilke an den Dingen Rodins erfährt, wenn er von der Auflösung des Steins in der Luft spricht, von seiner Erwerbung und Aneignung des Lichtes, so dass es wirklich Steine mit eigenem Lichte gebe.⁵ Dieses Raumgefühl, bestimmt durch eine sachliche Haltung ganz im Sinne der hier besprochenen Theorien, belegt er selber aufs vortrefflichste in der folgenden Strophe:

Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge:
dass dir das Dasein eines Baums gelinge,
wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,
der in dir west. Umgib ihn mit Verhaltung.
Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung
in dein Verzichten wird er wirklich Baum.⁶

Hätte der Dichter mit dieser ästhetisch-ethischen Ueberlegung die Entstehung des sachlichen Kunstausdrucks besser aufzeichnen können? Wie klar erscheint der Ursprung dieses Raumgefühls aus der sachlichen Haltung. "Erst in der Eingestaltung in dein Verzichten wird er wirklich Baum". Erst

⁵ G.W.V, S. 389

⁶ G.W.III, S. 441

durch das Verzichten, sich selbst im Werke zu verwirklichen, ist es dem Dichter möglich für den Baum den spezifischen Raum zu schaffen. "Umgib ihn mit Verhaltung. Er grenzt sich nicht". Solche Ausdrücke sind keine Zufälligkeiten, sondern stammen deutlich aus einer Gefühlslage, die ein ganz bestimmtes Sehen bedingt. Hier begegnen sich Wölfflin und Künkel und der Eine wird aus dem Andern erklärt. Was vielleicht als tote Theorie erscheinen möchte, hier findet es seine lebendige Bestätigung. Das Schwerverständliche dieses Gedichtes fällt plötzlich weg und als Illustration wäre hier das schon besprochene Gedicht Vorfrühling anzuführen. (Siehe Seite 87) Der ethische Begriff von Rilkes Weltinnenraum ist somit aesthetisch ein Raumgefühl, durch das das Objekt auch im Kunstwerk seine Selbständigkeit erhält; während Isolation das Kunstobjekt sofort in die Abhängigkeit des Künstlers bringt.

Dieser Weltinnenraum, von dem uns Rilke spricht, darf darum nicht so verstanden sein, wie es seine Deuter oft tun, als ob es sich um eine Sonderwelt handle, die er in seinem Innern aufbaut als Abschluss gegen die Aussenwelt, denn das wäre rein romantisch gedacht und gehandelt. Dieser Weltinnenraum ist deutlich ein Ausweiten des seelischen Horizontes aus dem Gefühl der tiefen Weltverbundenheit und Freiheit durch das lebendige Erlebnis, die Synthese. Diese Synthese gelang ihm an den Dingen und er erfuhr die letzteren ethisch in einer lebendigen Einheit mit ihnen, und aesthetisch in ihrem har-

monischen Wirkungskomplex, "dem Bündel Nützlichkeiten", von dem uns Rodin spricht; und das ist sein Raumgefühl. Später jedoch wird dieser Weltinnenraum langsam abgeschnürt; da er es in der Entwicklung nicht zum Menschen bringen konnte, mussten sich die ichhaften Elemente der Erstarrung häufen. Wie ein Ertrinkender hält sich der Dichter an die Welt der Dinge, die ihm geworden war. Sie sind sein Lebensvorrat, der ihm langsam ausgeht und die ideelle Welt, die er in seiner Not zur Erhaltung und Befahrung des diesseitigen Daseins erbaut, ist nur ein künstlicher Himmel, der mit seinem zu starken Licht sich über seine verdorrnde Erde wölbt. Wie sehr dieses veränderte Raumgefühl in seinem ganzen Schauen und Fühlen zum Ausdruck kam, zeigt zur Zeit der Duineser Elegien seine Vorliebe für Spanien, für dieses Land der Vergangenheit und ohne Zukunft. Besonders war es Toledo, die Stadt des übermächtigen Himmels, des schaffenden Lichtes und der dunkeln Schatten in der dürren Hochlandschaft Spaniens, das ihn mächtig anzog. Auch die Wahl seines letzten Wohnsitzes im Wallis, in diesem Alpental, mit den Spuren einer uralten Kultur, seiner unwirtlichen Erde und seiner hellen Sonne ist darauf zurückzuführen, dass sein Muzot und die Umgebung ihn so sehr an Spanien erinnerten. Dankbar umarmt er die Mauern seines Turmes, als er in einem Sturm von Schaffenskraft seine Elegien beendet hatte. "Ich bin hinausgegangen und habe das kleine Muzot, das mich beschützt, das mich endlich gewährt hat, gestreichelt wie ein grosses Tier."⁷

⁷ Lou Andreas-Salomé. op.cit. S.96f

Dieses in Einklang bringen seines neuen Weltgefühls mit seiner landschaftlichen Umgebung zeigt aber mit aller Deutlichkeit, wie sehr er sich gegen das sich hermetisch schliessende Innere wehrte.

Wie alles aber in seiner letzten Zeit nicht länger aus dem sicheren Gefühl des Besitzens und Könnens stammt, wie er krampfhaft sucht, seinen ganzen Menschen in seinem Verhältnis zur Welt im Bilde sichtbar werden zu lassen und ihm die Kräfte versagen und alles Aufgabe und Programm bleibt, das zeigen deutlich seine letzten Gedichte.

Die Spanische Triologie

Aus dieser Wolke, siehe: die den Stern
so wild verdeckt, der eben war - (und mir),
aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,
Nachtwinde hat für eine Zeit - (und mir),
aus diesem Fluss im Talgrund, der den Schein
zerrissener Himmels-Lichtung fängt -(und mir);
aus mir und alledem ein einzig Ding
zu machen, Herr: aus mir und dem Gefühl,
mit dem die Erde, eingekehrt im Pferch,
das grosse dunkle Nichtmehrsein der Welt
ausatmend hinnimmt -, mir und jedem Licht
im Finstersein der vielen Häuser, Herr:
ein Ding zu machen; aus den Fremden, denn
nicht Einen kenn ich, Herr, und mir und mir
e i n Ding zu machen; aus den Schlafenden,
den fremden alten Männern im Hospiz,
die wichtig in den Betten husten, aus
schlaftrunkenen Kindern an so fremder Brust,
aus vielen Ungenau und immer mir,
aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,
das welthaft-irdisch wie ein Meteor
in seiner Schwere nur die Summe Flugs
zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft.⁸

⁸G.W.III, S.446

Ganz tektonisch aufgeteilt erinnert das Gedicht inhaltlich sehr an ein später besprochenes Gedicht von Dehmel, (siehe Seite 227) das die gleiche "elteinstellung voraussetzt. Nicht mehr wie zur Zeit der Dinggedichte besitzt Rilke jene "ins Dasein verliebte Beschränktheit", die er an den Dingen so wunderbar zur Sprache kommen liess, sondern er versucht jetzt die Welt als Ganzes zu fassen und sein Raumgefühl wird zu einem Unendlichkeitsstreben. Worringer gebraucht für diesen Ausdruck der Abstraktion das Wort "Raumscheu". (Siehe Seite 69)

.....
 Warum muss einer dastehn wie ein Hirt,
 so ausgesetzt dem Uebermass von Einfluss,
 beteiligt so an diesem Raum voll Vorgang,
 dass er gelehnt an einen Baum der Landschaft
 sein Schicksal hätte, ohne mehr zu handeln.
 Und hat doch nicht im viel zu grossen Blick
 die stille Milderung der Herde. Hat
 nichts als Welt, hat Welt in jedem Aufschauen,
 in jeder Weigung Welt. Ihm dringt, was andern
 gerne gehört, unwirtlich wie Musik
 und blind ins Blut und wandelt sich vorüber.⁹

Die kleine Welt aber geht ihm darüber verloren. "Und hat doch nicht im viel zu grossen Blick die stille Milderung der Herde. Hat nichts als Welt". Das heisst sein Kreis sachlicher Beziehungen schrumpft zusammen. Es ist ein psychologisches Gesetz, ¹⁰ dass der Mensch je reizbarer er ist, umso mehr zwischen kasserster Einsamkeit und unendlicher Weltverbundenheit schwankt;

⁹ G.W.III, S.447

¹⁰ Siehe Seite 26

aber seine Berührung mit der Wirklichkeit wird darüber immer geringer. Das ist der seelische Zustand Rilkes in letzter Zeit.

Deutlich wird es offenbar, dass alles ethische Fühlen beim Dichter seinen ästhetischen Niederschlag in der Kunst erhält, ja, man könnte mit Recht behaupten, dass die ganze Ästhetik Rilkes nur der künstlerische Ausdruck seiner Ethik ist; und wo immer er in einem Künstler diese Übereinstimmung von Ethik und Ästhetik empfand, fühlte er sich als zu einem Gleichartigen hingezogen und war bereit von ihm zu empfangen. So ist die Entwicklung Rilkes in Beziehung auf sein Raumgefühl die folgende: In seiner ersten dichterischen Zeit, wo er die Welt als Gegenüber empfindet, in seiner Renaissance und seiner Barockperiode ist die Linie sozusagen der graphische Ausdruck seines sinnlichen Erfassens der Welt. (Parallelismus) In seiner Rodinzeit gelingt ihm der spezifische Raum um die Dinge. Sie stellt den Höhepunkt der sinnlich lebendigen Dichtung Rilkes dar. Darauf folgt die langsame Abschnürung des Weltinnenraums, das Erlöschen der Farben und Lichter der Aussenwelt, bis nur die Erinnerung bleibt, von der seine Kunst im Schatten zehrt. "Die grossen Menschen", sagt Rilke, "haben alle ihr Leben zuwachsen lassen und haben alles in ihre Kunst getragen. Ihr Leben ist verkümmert wie ein Organ, das sie nicht brauchen."¹¹ Dass aber auch ihre Kunst darunter leidet ist klar. Rilke hat gerade Rodin bewundert, weil nichts in

¹¹ Briefe 1902-1906 S.37

seinem Werke ist, was er nicht gelebt hatte. Diese drei Perioden seines Lebens möchte ich an Schiller, Goethe und Rilke dartun und wähle drei Gedichte, die alle einen Spaziergang beschreiben.

Der Spaziergang

Schiller

Sei mir gegrüsst, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel!
 Sei mir, Sonne, gegrüsst, die ihn so lieblich bescheint!
 Dich auch grüss' ich, belebte Flur, auch, säuselnde Linden,
 und den fröhlichen Chor, der auf den Aesten sich wiegt,
 Ruhige Bläue, dich auch, die unermesslich sich ausgiesst
 Um das braune Gebirg, über den grünenden Wald,
 auch um mich, der, endlich entflohn des Zimmers Gefängnis
 Und dem engen Gespräch, freudig sich rettet zu dir.
 Deiner Lüfte balsamischer Strom durchrinnt mich erquickend,
 Und den durstigen Blick labt das energische Licht.
 Kräftig auf blühender Au erglänzen die wechselnden Farben,
 Aber der reizende Streit löset in Anmut sich auf.
 Frei empfängt mich die Wiese mit weithin verbreitetem Teppich,
 durch ihr freundliches Grün schlingt sich der ländliche Pfad,
 Um mich summt die geschäftige Bienen', mit zweifelndem Flügel
 Wiegt der Schmetterling sich über dem rötlichten Klee,
 Glühend trifft mich der Sonne Pfeil, still liegen die Wäste,
 Nur der Lerche Gesang wirbelt in heiterer Luft.
 Doch jetzt braust's aus dem nahen Gebüsch, tief neigen der Erlen
 Kronen sich, und im Wind wogt das versilberte Gras.
 Mich umfängt ambrosische Nacht: in duftende Kühlung
 Nimmt ein prächtiges Dach schattender Buchen mich ein,
 In des Waldes Geheimnis entflieht mir auf einmal die Landschaft,
 Und ein schlängelnder Pfad leitet mich steigend empor...

Beim Durchlesen dieser Stelle muss es auffallen, wie oft der Dichter sich selbst erwähnt und immer wieder in Verbindung zu den verschiedenen, von ihm aufgezählten Objekten setzt, was deutlich auf ein forciertes Sehen hinweist, das das Landschaftsbild textonisch aufteilt. Es ist kein geniessendes, unbekümmertes und unbeschwertes Sehen, sondern mit grossem Willensaufwand sucht er im Geiste zu erzwingen, was ihm das Gefühl nicht

gewährt. Aber eine Reproduktion der Landschaft, durch die er wandert, wird nicht im Bewusstsein des Lesers erzeugt, weil der kaleidoskopische Wechsel der Bilder auch den Leser zwingt, mit dem Intellekt zu sehen, eine Beschäftigung, die ihn bald ermüdet, denn diese Guckkastenschau der Welt, die er ihm vorführt, ist nicht belebt, sie ist statisch, nicht funktionell gesehen und so wiedergegeben. Keiner wusste besser als Schiller, dass Kunst nicht Abstraktion sein darf und darum besteht er selber auf Anschauung. Aber dass seine Art der Anschauung selbst schon Abstraktion ist, hat seinen Grund in seinem Mangel an Raumgefühl, was wiederum charakterologisch bestimmt ist. Je weiter er in seinem Gedichte kommt, umso mehr fallen die Teile auseinander, weil sich die Landschaft mehr und mehr vergeistigt und der Dichter auf Anschauung verzichtet.

...Aus dem Felsbruch wiegt sich der Stein, vom Hebel beflügelt;
In der Gebirge Schlucht taucht sich der Bergmann hinab.
Molcibers Amboss tönt von dem Takt geschwungener Hämmer,
Unter der nervigen Faust spritzen die Funken des Stahls.
Glänzend umwindet der goldne Wein die tanzende Spindel,
Durch die Saiten des Organs sauset das webende Schiff.
Fern auf der Reede ruft der Pilot, es warten Flotten
Die in der Fremdlinge Land tragen den heimischen Fleiss;
Andre ziehn frohlockend dort ein mit den Gaben der Ferne,
Hoch von dem ragenden Mast wehet der festliche Kranz.....

Das mutet ganz modern an und erinnert an die allegorischen Frescogemälde eines de Rivera, der durch die selben intellektuellen Mittel, das weit Auseinanderliegende zu einem Bild zusammenträgt. Der Grund, warum der Dichter vom Sehen abschweift und Zuflucht zur Phantasie nimmt, ist sehr einfach. Weil er die Dinge nur in ihrer tektonisch statischen Begrenzung erfährt,

weil ihm das Gefühl für das Organische abgeht, ist die geistige Entfaltung aus der sinnlichen Wahrnehmung unterbunden und er sucht nun mit rein geistigen Mitteln zu erreichen, was sich aus dem Gefühle geben sollte. Darum greift er nach dem Absoluten. Aber auch das kann ihn nicht befriedigen, denn je weiter er sich vom Leben entfernt, umso abstrakter wird er. Darum das Gefühl des Ungenügens, des Nimmer-am-Ziele-Seins, des Jagens von einem Bilde zum andern, bis er sich auch von diesen abwendet und sich in philosophischen Spekulationen verliert. Schillers Gedicht ist das längste. Es hat zweihundert Verse und am Ende fragt sich der Dichter "Aber wo bin ich" und auch der Leser könnte ihm keine Antwort darauf geben. Das Gedicht erinnert an die rauschhafte Gotik Worringers: eine unendliche Linie aber kein Raum.

Fausts Osterspaziergang

Goethe

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick,
Im Tale grünet Hoffnungsglück;
Der alte Winter in seiner Schwäche
Zog sich in rauhe Berge zurück.
Von dorthier sendet er, fliehend, nur
Ohnmächtige Schauer körnigen Eises
In Streifen über die grüne Flur.
Aber die Sonne duldet kein Weisses;
Überall regt sich Bildung und Streben,
Alles will sie mit Farben beleben;
Doch an Blumen fehlt's im Revier,
Sie nimmt geputzte Menschen dafür.-
Kehre dich um, von diesen Höhen
Nach der Stadt zurückzusehen.
Aus dem hohlen, finstern Thos
Dringt ein buntes Gewimmel hervor.
Jeder sonnt sich heute so gern;
Sie feiern die Auferstehung des Herrn.

Denn sie sind selber auferstanden;
 Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
 Aus Handwerks- und Gewerbesbanden,
 Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
 Aus der Strassen quetschender Enge,
 Aus der Kirche ehrwürdiger Nacht
 Sind sie alle ans Licht gebracht.-
 Sieh nur, sieh, wie behend sich die Menge
 Durch die Gärten und Felder zerschlägt,
 Wie der Fluss in Breit' und Länge
 So manchen lustigen Machen bewegt;
 Und, bis zum Sinken überladen
 Entfernt sich dieser letzte Kahn.
 Selbst von des Berges fernen Pfaden
 Blinken uns farbige Kleider an.
 Ich höre schon des Dorfs Getümmel;
 Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
 Zufrieden jauchzet Gross und Klein:
 "Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!"

Goethes Gedicht dagegen ist ganz Landschaft, ganz von den wirkenden Kräften der Natur durchlebter Raum. Ein sinnliches funktionelles Sehen errichtet vor unsern Augen eine Landschaft ohne ausführliche Detailbeschreibung und doch einmalig und intim, weil alles Wesentliche in seiner lebendigsten Form erfasst ist. Die Vergeistigung der Landschaft ist das Leben selber. Das Monumentale, das Symbolische ergibt sich daraus. Dieses Frühlingserwachen der Natur, das im seelischen Aufstehen des Menschen gipfelt, ist die symbolische Kraft, die alles bindet. Fausts Sehen ist ein welterfülltes, räumliches Sehen; keine zu nahen, zu persönlichen Beziehungen zu den Dingen, kein eigenwilliges Verfügen über sie, sondern aus der Kraft seiner eigenen Freiheit belässt er sie in der ihrigen. Es ist ein Spaziergang, den Goethe schildert, aber man hat nie das Gefühl der vorbeiflitzenden Landschaft wie bei Schiller, weil Faust mit seiner Schilderung einen Raum um sich schafft, zu dem er

gehört und aus dem er nicht hinausgeht, so weit er auch gehen mag. Das ist die symbolische Kraft des Räumlichen.

Spaziergang

Schon ist mein Blick am Hügel, dem besonnenen,
dem Wege, den ich kaum begann, voran.
So fasst uns das, was wir nicht fassen konnten,
voller Erscheinung, aus der Ferne an -

und wandelt uns, auch wenn wirs nicht erreichen,
in jenes, das wir, kaum es ahnend, sind;
ein Zeichen weht, erwidern unserm Zeichen...
Wir aber spüren nur den Gegenwind.¹²

In diesem kurzen Gedichte ist das sinnliche Erlebnis auf einen einzigen Blick zusammengeschmolzen und die seelische Reaktion, die sich ergibt, ist nicht eine direkte, sondern eine sekundäre. Es handelt sich aber nicht wie bei Schiller um philosophische Spekulation, sondern der Gedankengang, der durch den Naturanblick ausgelöst wird, ist ein psychologischer und beruht auf persönlicher Erfahrung. Er schildert seine Haltung als Mensch, wie sie in den Duineser Elegien zum Ausdruck kommt, das Aufgeben des Kampfes um die Welt und das Hoffen auf Gnade. Aber deutlich ist die Verinnerlichung des äusseren Erlebnisses, das durch diese Abwandlung recht eigentlich verneint wird, denn es konnte sich selbst nicht in der Seele des Dichters Geltung verschaffen, sondern war nur der Anstoss zum Schöpfen aus den Erinnerungen.

Sollen wir diese Haltung einfach als eine Alterserscheinung des Dichters gelten lassen, wie er sie selbst erkannt hat? Wie dem auch sei, sicher ist es, dass es das Schicksal des Nur-

¹²G.W.III. S.429

dichters sein musste, der Himmel und Erde, Liebe und Freundschaft und das unschuldigste Geniessen, alles seiner Kunst zum Opfer brachte.

12. Vom Gestaltsimpressionismus zum Gehaltsimpressionismus.

Ich möchte mit dieser Arbeit nicht den Eindruck erwecken, als ob ich das Versagen des Menschen Rilke auch als ein Versagen des Künstlers hinstellen wollte. Dass der Dichter, trotz seiner Ohnmacht der Existenznot gegenüber, den Weg zum dichterlichen Ausdruck fand, ist eine Leistung, weil sie den Kampf Rilkes um die Ganzheit des Lebens so klar veranschaulicht und die ganze Intensivität seines Schaffens mit dem unerhörten Einsatz seiner verfügbaren Kräfte so wahrhaftig zeigt, an der man nicht vorüber kann. Dass die Aufgabe für ihn zu schwer war und sein Werkzeug nicht immer das richtige, dass er Umwege machte und seine Kunst zum Ausdruck dieser Umwege und Unzulänglichkeiten wurde, bringt ihn uns menschlich näher. Das Tragische, das im Absoluten seines Strebens zu suchen ist, da er nicht wie Goethe zum Kompromiss neigte, sondern immer mehr versuchte, die sinnliche Welt, die ihm entging, im Geistigen zu verwirklichen, liegt darin, dass er die Not der Vergänglichkeit, die ihn so hart bedrängte, nicht bemeistern konnte. Wie ich zeigen wollte, bedeutet die ganze Entwicklung der abendländischen Kultur ein immer stärkeres Annähern an die Wirklichkeit. So steht der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts vor der ethischen Aufgabe, das Sein, ganz erfüllt vom trüchtigen Augenblick, mit allen seelischen Kräften einer sachlichen Hingabe zu leben und zu gestalten, ohne ängstlichen Rückblick auf das Vergangene, ohne

Suchen nach Bedeutung und Sinn, aber erfüllt vom magischen Wissen um die Grösse des Lebens.

Alle grossen Deutschen haben mindestens seit Luther das Sein entweder zerlöst in irgendeinem Sinn (Gott, Geist, oder wie immer) oder umgesetzt in ein Werden, dadurch wurde die Erscheinung und ihr Grund, der Leib, wenn nicht entwertet, so doch entwert, der Mensch enthoben und entbunden seiner Gegenwart, indem man ihm unter tausend Verkleidungen sein Hier entrückte...die wahrnehmbare Welt wurde entleert und verdünnt zu einer Schein-oder Innen-oder Ueberwelt.¹

Die ethische Forderung der neuen Zeit aber ist so gross, dass ihre Verwirklichung nur wenigen Menschen gelingt; zu diesen rechne ich Rodin. Dass es noch viel leichter war, in der gesicherten, bürgerlichen Welt eines Goethe, in einer werktätigen und geschlossenen Gesellschaft zu einem Gesamtmenschentum aufzusteigen und sich abzufinden mit dem Fortschrittsgeist, der sich fühlbar machte, ist leicht verständlich. Rilke hat kein tiefwurzelndes Erbe und keine so zuträgliche Umwelt, und mit seiner scharfen Witterung für die Zukunft spürt er das kommende Unheil, das er in der Amerikanisierung Europas sah, das heisst in der Entwertung der Welt. Das Gesamtmenschentum, dem er so zielbewusst wie Goethe zustrebte, konnte er nicht verwirklichen, und so sind seine letzten Werke nicht das ruhige, volltönige, harmonische Ausklingen eines Menschen, der seine wahre Tiefe gefunden hat, sondern Zerrissenheit, Zerknirschung, Angst und Zweifel sind mit ihm bis an sein Ende. Aber wie wir in einem mittelalterlichen Dome nicht nur das

¹Gundolf. George S.137

Gefängnis sehen dürfen, das der Mensch jener Zeit für seinen Gott errichtete, damit er unter ihm wohne, ohne dass wir uns des gleichen Fehlers schuldig machen wie Rilke, sondern auch die tiefe Sehnsucht nach göttlicher Vereinigung fühlen, die sich in dieser gewaltigen, ichhaften und hilflosen Geste kundgibt, und nicht nur die Hölleangst als Beweggrund gelten lassen, so müssen wir auch in Rilkes ichhafter Auseinandersetzung mit dem Leben und seiner Kunst die tiefe Bereitschaft spüren, die in ihm war. Denn je tiefer das Ethos der Zeit erfasst wird, umso grösser ist der Kampf um seine Realisierung und auch eine negative Auseinandersetzung wird nicht erangeln, die ganze Schwere und Macht seines Bekenntums darzutun.

In einem Aufsatz im Buche Stimmen der Freunde setzt sich Walzel mit dem Impressionismus eines Liliencron und eines Rilke auseinander. Er bezieht sich dabei auf Pongs, der zwei Gleichnisse zusammenstellte. Das eine stammt von Liliencron und er meint, dass es auf den ersten Augenblick scheine, als ob der eine wie der andere Dichter nur darauf ausginge, durch das Ueberraschende und Befremdende des Vergleichs zu bestechen. Liliencron dichtet:²

Und wo die dunkeln Ypern stehn,
ernst wie ein schwarz Gerüste,
da fand ich deinen kleinen Mund
die rote Perlenküste

Rilke beschreibt einen sterbenden Dichter:

und seine Maske die nun bang verstirbt,

² Buchheit. Stimmen der Freunde S.78

ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.³

Walzel hat von den zwei Gedichten den folgenden Eindruck:

In Liliencrons Gleichnis flammt etwas auf, das sofort wieder verrauscht; ein tiefer, gedanklicher Hintergrund fehlt. Vor unserm innern Auge blitzen einen kurzen Augenblick die weissen Zähne auf, die zwischen roten Lippen stehen, eine schnell vorbeieilende Schavorstellung. Was von Rilke dem innern Auge gewiesen wird, wirkt zunächst fast unaesthetisch, aber während, wer sich in Liliencrons Gleichnis vertiefen will, nichts Neues hinzugewinnt, haben die Verse Rilkes etwas Bannendes, das, je länger wir dabei verweilen, eine Beziehung nach der andern uns eröffnet: Die Frucht, die nur geöffnet, ihren ganzen Reiz erschliesst, die aber ungenutzt verdirbt, wenn sie eröffnet der Luft ausgesetzt bleibt. Und auf der andern Seite der Dichter, dem im Tode mit höchster Steigerung zuteil wird, was sein Wesen ausmacht: offen zu sein für die Welt; doch diese höchste Steigerung seines empfangenden Verhaltens zur Welt verdirbt ungenützt im Sterbenden.

Sinnbildlich offenbart uns hier der Dichter das Geheimnis seines Künstlerleidens, das passive Offenstehen allen Einflüssen des Lebens gegenüber, das wie ein immer wiederkehrendes Motiv durch all sein Schaffen geht, und das, weil es seine tiefste Erfahrung ist, auch diesen erschütternden Ausdruck findet. Das Gleichnis aber durch die Verdinglichung des Menschlichen deutet auf das Negative der dichterlichen Existenz hin und darin liegt ein Bekenntertum, das man bei Liliencron vergebens sucht. Sein Impressionismus, wie Walzel sagt, "schwebt über den Dingen, ohne klare, eindeutige Stellung zu ihnen zu nehmen."⁴ Dieser letzte Ausdruck aber ist schwer verständlich, wenn wir der Persönlichkeit Liliencrons gedenken, der voll

³ G.W. III, S.30

⁴ Buchheit. Stimmen der Freunde. S.79

Sinnenfreude ganz auf den greifbaren Gegenstand eingestellt war, und so ganz voll sinnlicher Ausdrucksfähigkeit arbeitete und genoss. Aber eine Erklärung gibt seine charakterologische Einstellung zur Welt. Dieser Landjunker mit seiner Herrenmoral, der typischerweise am Anfang der impressionistischen Periode steht, glaubte sich zum Führer "dieser Revolution der Literatur" bestimmt. Dieser Soldat mit seinem stürmischen und begehrliehen Blut, der der Beute des Lebens nachjagt, schreibt Gedichte, die in ihrer Form an die Anfangsgedichte eines Rilke gemahnen. Wir wundern uns nicht, dass dem so ist, dass das Tektonische des Renaissancestiles bei ihm klar zu Tage tritt. Es gibt für Liliencron keine schweren Probleme, kein tiefes Schürfen, sondern alles bleibt ein sorgloses Maschen, ein klassenbewusstes Wählen in seiner ihm einzig zuträglichen Umwelt, trotz allem augenscheinlichen Zigeunertum, das in ihm steckt, und eine Entwicklung im Sinne Rilkes ist nicht festzustellen. "Der Dichter soll sich ausleben", ist sein Grundsatz, und so schrieb er ein ganzes Leben lang Gedichte, wie sie Rilke als Zwanzigjähriger verfasste und wie sie der Letztere als armselige Versuche dem Buchhandel zu entziehen suchte.

Ein typisches Gedicht ist das folgende:

Der Viererzug

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
 Auf den Feldern fleissige Spaten und Pflüge,
 Alles das von der Sonne beschienen,
 So hell, so hell.⁵

Ein "ilksches Gegenstück zu Liliencrons Gedicht bietet uns die

Anfahrt, das zu den Neue Gedichte gehört:

War in des Wagens Wendung dieser Schwung?
 War er im Blick mit dem man die barocken
 Engelfiguren, die bei blauen Glocken
 im Felde standen voll Erinnerung,

annahm und hielt und wieder liess, bevor
 der Schlosspark schliessend um die Fahrt sich drängte,

an die er streifte, die er überhängte
 und plötzlich freigab: dann da war das Tor,

das nun, als hätte es sie angerufen,
 die lange Front zu einer Schwenkung zwang,
 nach der sie stand. Aufglänzend ging ein Gleiten
 die Glastür abwärts; und ein Windhund drang
 aus ihrem Aufgehn, seine nahen Seiten
 heruntertragend von den flachen Stufen.⁶

Klar zeigt es uns, wie sehr der Dichter bemüht ist "im Bilde"
 zu sein. Obwohl auch hier alles auf rein äusserlichen Sin-
 neseindruck abgestellt ist, so ist der Wille des Dichters,
 die einzelnen Eindrücke zu binden und einem zentralen Motive
 unterzuordnen, nicht zu verkennen. Das Element der Zeit,
 das der Dichter so überaus kunstreich verwendet, hilft die
 Handlung zu schliessen und verleiht dem Bilde die Perspektive.
 Die barockschen Züge treten klar hervor und geben dem Leser
 das Bild eines geschlossenen Erlebnisses, während bei Liliencron
 alles Transitorische durch seinen tektonisch malerischen
 Stil aufgehoben und durch das planlose Aneinanderreihen der

5

Die Lese der deutschen Lyrik, S.367

⁶G.W.III.S.233

Eindrücke die Form aufgerissen wird. Dass durch Rilkes Verfahren, wenn auch noch rein auf den Eindruck abgestellt, die Wesensbestimmung der Erscheinung sich entwickeln und immer wichtiger werden musste, scheint mir selbstverständlich. Gerade aber in dieser Wandlung vom Tektonischen zum Barocken sehe ich darum die Entwicklung in der impressionistischen Kunst, vom blossen Beschauen und Geniessen zum verantwortlichen Neuschaffen und Bekennen, denn nur wenn man über die Grenze des einzelnen Eindrucks hinausgeht, wird man das Wesen einer Erscheinung erfassen können. Doch habe ich ja das schon mit andern Worten zur Genüge dargetan. Was ich hier zeigen möchte, ist, dass dieser Genussmensch und Don Juan, dieser Soldat mit seiner zweifellosen Tapferkeit, wie sie landläufig aufgefasst wird, dieser Naturbursche mit seinen Stallgedanken, der Wirklichkeit ferner stand, als der überzarte Dichter der Duineser Elegien, dessen Kontakt mit der Natur in solch überaus hilflosen Gesten wie die des Blumenbegiessens bestand, und der dabei hoffte, dass auf diese Weise etwas hinübergehen möchte an die Erde, die er so sehr liebte. Nicht die seichten Piege eines Liliencron, die zu keiner Entwicklung führen konnten, hätten ihn je befriedigen können. Sein Wahlspruch war: "der Tiefbesiegte von immer Grösserem zu sein". Darum ist auch das Negative bei Rilke höher einzuschätzen als

das augenscheinlich Positive eines Liliencron.⁷

Dieser Vergleich Rilkes mit Liliencron weist darauf hin, dass in der impressionistischen Kunstanschauung selber eine Entwicklung vor sich geht, die ganz ähnlich der Entwicklung der verschiedenen Kulturepochen verläuft. Dass der Weg von Monet zu Cézanne, vom sorglosen, unbeschwerten Beschauen bis zum leidenschaftlichen Willen des Erkennens und Bekennens auch der Weg von Liliencron zu Rilke ist, wird dadurch augenfällig und als Zwischenstufe dieser Entwicklung sei Dehmel angeführt, bei dem sich deutlich das Gefühl des Missbehagens und der Unzufriedenheit mit seinem Gestaltimpressionismus kund tut, und der mit allen Fasern seines Künstlergefühls zu einem Gehaltsimpressionismus vordringen möchte.

Morgenandacht

Sehnsucht hat mich früh geweckt;
Wo die alten Wägen rauschen,
Hier am Waldrand hingestreckt
Will ich dich, Natur, belauschen.

Jeder Halm ist wie erwacht;
Grüner scheint das Feld zu leben,
Wenn im kühlen Tau der Nacht
Warm die ersten Strahlen beben.

⁷ Wie klar Rilke übrigens selber einsah, dass ihm so oft nur das Negativ des Weltbildes gelang und sich dabei bewusst war, dass ihm nur die Mittel fehlten, dieses Negativ in der Dunkelkammer seiner Seele zu einem Positiv zu entwickeln, zeigt das folgende Urteil über seinen Maler: "Ich habe schon einmal über meinen Maler jemandem, den dies Buch erschreckt hatte, zu schreiben versucht, dass ich es selbst manchmal wie eine hohle Form empfinde, dessen Mulden und Vertiefungen Schmerz sind, Trostlosigkeit und weheste Einsicht; der Ausguss davon aber, wenn es möglich wäre, einen herzustellen (wie bei einer Bronze die positive Figur, die man daraus gewönne) wäre vielleicht Glück, Zustimmung und sicherste Seligkeit."

Wie die Fülle mich beengt!
 So viel Grosses! so viel Kleines!
 Wie es sich zusammendrängt
 In ein übermächtig Eines!

Wie der Wind im Hafer surrt,
 Tief im Gras die Grillen klingen,
 Hoch im Holz die Taube gurr,
 Wie die Blätter schauernd schwingen,

Wie die Bienen taumelnd sammeln
 Und die Käfer lautlos schlüpfen -
 O Natur! was soll mein Stammeln,
 Seh' ich all das dich verknüpfen:

Wie es mir ins Innere dringt,
 All das Grosse, all das Kleine,
 Wie's mit mir zusammenklingt
 In das übermächtig Eine!⁸

Wie tektonisch wirkt dieser Aufbau, dieses Herzsählen der Einzelbeschäftigungen der Natur mittelst dieser intransitiven Verben, mit ihrer Betonung der egozentrischen Handlung. Da wird gerauscht, gebebt, geklungen, gesurrt, geschwungen, gelebt. Aber alle diese Teilhandlungen, die der Dichter nur als Einzelimpressionen aufzunehmen vermag, beunruhigen und verwirren ihn und das Störende stammt aus der Haltung des Dichters selber. Seine gefühlsmässige Einstellung, dieses naive Gegenüberstehn bedingt, dass er überall nur an die Dinge heranreicht, aber nicht in sie hinein gelangt. Das innere Erlebnis ist darum unterbunden, der Konflikt des Dichters wird offenbar. Als Dichter des Impressionismus drängt alles in ihm weg von Abstraktion zur unmittelbaren Anschauung. Aber wie die Wiedergabe der von ihm gesehenen Bilder im Leser nur eine schwache Gemütsbewegung erzeugt (und ein Gedicht

⁸Die Lese der deutschen Lyrik, S.367

mehr bieten muss, als nur die Befriedigung eines intellektuellen Interesses), so ist der Dichter selber unbefriedigt von seinen persönlichen Eindrücken, die überall an der Peripherie der Dinge abblitzen. Und nun versucht er gewaltsam, die Bilder zu einer Einheit zu formen und sich selbst, den Aussenstehenden, einzuordnen. Aber das Mittel, das er dazu braucht, ist nur ein intellektuell-konstruktives und es kommt nur ein fiktives Ganzes zustande und die Nähte bleiben überall sichtbar.

Wie es mir ins Innre dringt,
 All das Grosse, all das Kleine,
 Wie's mit mir zusammenklingt
 In das Übermächtig Eine!

Diese Flucht in die Abstraktion ist deutlich der Versuch, mit allen Mitteln eine Einheit zu erzwingen, die der Dichter nicht gefühlsmässig schaffen kann, und so ist auch dieses Gedicht ein unbewusstes Bekenntnis des Unvermögens, aber auch des Wissens um den richtigen Weg. Diese letzte Strophe ist Ausdruck desselben "Raumgefühls", "des Weltinnenraums" von dem uns Rilke spricht. Wo Liliencron sich nur von der Natur anregen liess, sich selber auszudrücken, ist bei Dehmel deutlich das Verlangen Gedanken-und Gefühlsinhalt vom Ich zu befreien und selber ganz Natur zu werden. Wie das Gedicht in seiner Tektonik zeigt, bleibt es beim blossen "unseh", weil der Dichter in seiner Haltung nicht über die Mittel verfügt. Aber noch etwas wird uns offenbar. Und das ist der gleiche charakterologische Ursprung des Oberflächenimpressionismus und der anschauungslosen Begrifflichkeit. Beides, ein abstraktes,

geistiges Erfassen der Welt, oder augenscheinlich durch rein sinnliche Anschaulichkeit (Gestaltsimpressionismus) ist darum Ausfluss eines überspannten Ichgefühls und das beste Beispiel, wo diese zwei Formen in einer Person vereinigt sind, bietet Spitteler. Hier vorzüglich die Vorherrschaft des Intellekts über das Gefühl und äusserst tektonische Bildlichkeit, reine Anschauung, Augenlyrik, aber nicht eigentlich impressionistisch gesehen im Sinne der impressionistischen Malerei, mit ihren lautlosen Uebergängen, sondern alles mit äusserster Schärfe hingestellt, erinnern seine Gedichte mehr an Bilder der modernen Malerei, wo alles wie mit der Schere zugeschnitten und aufgeklebt erscheint. Dieses augenscheinlich rein sinnliche Sehen ist mehr ein exaktes, wissenschaftliches Beschreiben der äusseren Form, denn keine Gefühlsschwingungen reichen an den Inhalt heran und es wird ^{uns} klar, dass der Intellekt des Dichters auch über die rein sinnlichen Eindrücke und gefühlsmässigen Erfahrungen herrscht.

Pfauenauge

Blutbuchen liegen überm Gartensims
 Matt schläft die Luft, das Bächlein schlendert kraftlos
 Die Wetterwand mit silberweissen Saum
 Halbiert den blauen Glanz des reinen Himmels.

Es flattert durch die blutgen Buchenkronen
 ein brandig Blatt.
 Dort hängt es an der Mauer
 Schwebend im Sonnenfeld. Sein ¹Intenschatten
 Tuscht auf dem Marmorgrund ein künstlich Dreieck

Das wächst und schwindet; ändert seine Winkel;
 Verkürzt die Schenkel; dreht sich um die Achse;
 Nun schwillt's zum Kreis; nun schlupft's zum feinen Stäbchen;

Während umher, zur Rechten und zur Linken,
Rührt sich kein Hauch, kein Balm noch Gräschen regt sich.⁹

"Das", meint Ermatinger,¹⁰ ist alles sehr genau gesehen und virtuos beschrieben, aber die Reproduktion des Bildes im Bewusstsein des Genießenden erzeugt nicht Gemütsbewegung, sondern nur die Befriedigung eines intellektuellen Interesses, das bald ermüdet, weil es merkt, dass es doch nur an der Peripherie des Gegenstandes hängen bleibt.¹⁰ Das Rein-Abstrakte und das Rein-Sinnliche in der Kunst erzeugen beide den tektonischen Bau und sind darum beide gleichen Ursprungs. Das Individuelle und das Allgemeine, Merkmale von naiv und von sentimental sind hier unter einem Begriff vereinigt und so fallen sachlich und ichhaft nicht mit den Termini Schillers zusammen. Sachlich nähert sich mehr dem Ideal das Schiller in der Einheit von Individuellem und Allgemeinem sieht, nur ist das Wesen dieser Einheit viel bestimmter. Der sachliche Mensch wird immer vom Individuellen ausgehen und durch seine Einfühlungskraft dieses Individuelle zum Allgemeinen, zum Symbol ausweiten.

So ist "sachlich" eine Art absoluter Kunstbegriff, der wie eine sachliche Haltung nie ganz erreicht werden kann. Jeder Mensch bleibt so lange er lebt von immer wieder neuen Verirrungen bedroht, von Rückfällen in ichhafte Erstarrung, denn mit seiner Entwicklung wachsen die Anforderungen an ihn. Dasselbe lässt sich für den Künstler sagen: auch er kann den

⁹Carl Spitteler. Schmetterlinge, Gedichte S.42

¹⁰Emil Ermatinger. Deutsche Lyrik seit Herder, III, S.211

Belastungsproben nicht gewachsen sein und der ichhafte Kunstausdruck ist die Folge. Damit ist offengestanden ein Werturteil ausgedrückt.

Doch wie die Revolutionen der Menschheit, so hat auch der revolutionäre Kunstausdruck seine Berechtigung, weil er aus den tiefsten Nöten des Menschen geboren ist und meistens das Programm für die Zukunft enthält. Inwiefern aber ein Mensch von einem ichhaften Künstler empfangen kann, hängt von dem Grad seiner eigenen Ichhaftigkeit ab, und wir verstehen wohl, warum Goethe, aus seiner sachlichen Gelassenheit heraus die gewalttätigen Ausbrüche eines Kleist, dieses ungebärdigen Sonderlings, nicht in sich aufnehmen konnte. Doch wiederum waren die Spannungen in keinem andern Deutschen seiner Zeit so gross, weil Kleist wie kein anderer das Programm der Zukunft in sich trug, und darum offenbart sein Werk diese seltsame Mischung von Romantik und Realismus, so dass seine Eingliederung in die Zeit, in der er als ein Fremdling lebte, so schwer fällt. Aber seine Stellung zur Zukunft ist klar. Dies musste zur Rechtfertigung des ichhaften Kunstausdrucks gesagt werden.

Es lag in der Art meiner Arbeit, die Grenzen des sachlichen Schaffens des Dichters aufzudecken, und sie könnte darum leicht den Eindruck erwecken, als ob die scharfe Kritik am Leben und am Werk, die sich durch eine solche Behandlung ergeben muss, auf ein abschätziges Urteil hinausläuft. Nichts steht mir ferner als das. Ich kenne keinen Dichter in der

deutschen Literatur, der in seinem Werke ein so schönes Zeugnis eines unentwegten Kampfes um die Wahrheit kämpfte, wie Rilke. So ist Rilkes Schaffen nicht so sehr der dekadente Auswuchs einer kranken Zeit, als die neue Stimme, die revolutionärer klingt als all die Stürmer und Dränger vor ihm, weil sie ein ganzes Leben lang, immer stärker werdend, sich immer überzeugender hören liess. Denn sein Pessimismus ist wiederum nicht so sehr Schwäche, als ein furchtloses Blosslegen der Geschwüre der Menschheit und ein Auf nach dem Arzt. Immer wieder sucht er nach neuen Wegen und schmiedet sich neue Waffen im Kampf um seine Menschwerdung und immer wieder, wie ich in meiner Arbeit zeigen wollte, verjüngt er sich dabei auf revolutionäre Weise. Er selbst, wie uns Marga Wertheimer erzählt, vertrat die Meinung,¹¹ dass viele Menschen erst in der Todesstunde ihr Menschwerden erleben, was ganz mit Künkels Einsichten übereinstimmt, der auch darauf besteht, dass sich die Klärung, wie er es nennt, bis auf den letzten Augenblick verzögern kann. Dass er selbst auf seinem Totenbette keinen Frieden fand, davon zeugen seine letzten Worte an Lou Andreas-Salomé, ein einziger, herzergreifender Verzweiflungsschrei, der die ganze menschlich erfahrbare Einsamkeit und Verzweiflung ausdrückt: "Aber die Hölle".¹² Er versuchte ganz Mensch und ganz Künstler zu sein, zwei Dinge, die sich schwerlich vereinigen lassen, weil Dichten zu einem gewissen Grade als Ersatz

¹¹Marga Wertheimer. op.cit.

¹²Lou Andreas Salomé. Rainer Maria Rilke. S.112

des Lebens dienen muss. Hätte er ein Leben wie Goethe zu leben verstanden, der seine Spannungen abwechselnd in Leben und in der Dichtkunst überwand, so wäre ihm, wie diesem, ein immer tiefer wurzelndes Wachstum beschieden gewesen, denn die Hauptsache ist, dass der Dichter sich durch die Synthese positiv entwickelt. Bei Rilke könnte man aber von einer negativen Entwicklung sprechen, wenn das erlaubt ist, denn was der Mensch einflüstert ist nicht die Einsicht, nein diese tritt immer klarer zu Tage und ist Ursache der Erhöhung der Spannung, aber die Wahrheit bleibt Sehnsucht, wird nicht unveräusserlicher Besitz und dadurch nicht formbestimmend im Werke des Dichters. Da heisst es im Malte:

Ist es möglich, denkt es, dass man noch nichts Wichtiges, Wirkliches gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, dass man Jahrtausende Zeit gehabt hat zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und dass man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot isst und einen Apfel? Ja, es ist möglich...¹³

Man könnte gegen meine Arbeit einwenden, dass ich das religiöse Fühlen des Dichters, sein geistiges Streben und philosophisches Ergründen zu sehr ausser acht lasse oder zu einseitig auslege. Aber ich sehe es wiederum als ein Zeichen der Zeit, dass die Gewalt der hereinbrechenden Wirklichkeit nicht so sehr nach dem Ziel als nach dem Weg, nicht so sehr nach dem Warum als nach dem Wie fragt, denn das Warum führt notwendigerweise zur Abstraktion, das Wie aber zur Einfühlung, zur Verlebendigung der greifbaren Welt. Sie wird uns dadurch

¹³ G.W. V.8.29

sinnvoll, lebt aus sich selbst und bedarf keiner übernatürlichen Erklärung. Marga Wertheimer erwähnt ein Gespräch mit dem Dichter über dieses Thema: "Wir sprachen dann über den Sinn des Lebens. Zuletzt erklärte Rilke, dass man den Sinn des Lebens gottlob nicht wisse, und dass alle, die versucht hätten diesen Sinn zu deuten, immer wieder widerlegt worden seien."¹⁴ Was Rilke über den Inhalt seines Malte sagt, beweist deutlich, wie das ganze Streben des Dichters darauf ausging, den Weg zu erkennen und zu gehen, der sich immer wieder im Dunkel menschlicher Dürftigkeit verliert. Und so ist nach ihm seine ganze Problemstellung in seinem *Romane* die:

Wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente des Lebens uns völlig unfasslich sind? Wenn wir immerfort im Lieben und unzulänglich, im Entschluss und dem Tod gegenüber unsicher sind, wie ist es möglich da zu sein? Ich bin durchgekommen in diesem, unter tiefsten inneren Verpflichtung geleisteten Buch, mein ganzes Erstaunen auszuschreiben, darüber, dass die Menschen seit Jahrtausenden mit Leben und Tod umgehen (von Gott gar nicht zu reden) und dabei diesen ersten, unmittelbarsten, ja, genau genommen einzigen Aufgaben: (denn was haben wir anders zu tun) noch heute (und wie lange noch) so neulinglyhaft ratlos, so zwischen Schrecken und Ausrede, so armselig gegenüberstehen! ¹⁵

Das klassische Beispiel aber für den Unterschied im Denken bietet Goethe und Schiller und des letzteren Reaktion zu Goethes Urpflanze und die Enttäuschung des erstern, als Schiller erklärte, das sei keine Erfahrung, sondern eine Idee. Denn in langsamer Erleuchtung ist Goethe diese Pflanzenmetamorphose

¹⁴ Marga Wertheimer. Arbeitsstunden mit Rilke

¹⁵ R.M. Rilke. Ueber Gott, zwei Briefe, S. 15

zur Gewissheit geworden. Sie war für ihn nicht eine Idee, das Produkt eines isolierten Gehirnes, sondern seine Art des gegenständlichen Denkens löste diese Erfahrung ganz vom Ich und fügte sie ein ins Leben. Er sah ihr Wirken überall und für ihn war darum seine Entdeckung eine unveräusserliche Gewissheit, ein Stück Wirklichkeit.

Anrede und Schluss seiner letzten Worte an seine Freundin waren auf russisch. Und das scheint mir wiederum symbolisch für Alke zu sein. Von Ausland erwartet er die Erlösung Europas. Wie er als Bichter seine Mythen schuf, Franziskus, den Todgebärer, die Engel und Orpheus, so suchte auch seine hilfbedürftige Natur unter den Künstlern fremder Länder die Kraft, die Inspiration und den Weg zur Arbeit. Der Russe Tolstoi, die Franzosen Rodin und Cézanne, der Däne Jacobsen, der Holländer Van Gogh, der Belgier Verhaeren, die Spanier Picasso, Zuluaga und El Greco machte er zu seinen Halbmythen, indem er sich ihnen nicht als Mensch näherte, sondern in seiner grenzenlosen Bewunderung und kindlichen Verehrung für ihre Kunst, von ihnen das Geheimnis ihres Genies erhoffte. Damit aber, dass er sie nur für einen bestimmten Zweck zu gebrauchen verstand, wie Ideell dieser auch sein mochte, machte er ein rein menschliches Verhältnis zu ihnen unmöglich. Man hat Alke seinen Kosmopolitismus vielfach vorgeworfen und ihn angeklagt, dass er kein guter Deutscher sei, und das Fehlen von deutschen Namen unter seinen Vorbildern könnte ja auf den ersten Blick zu einer solchen Schlussfolgerung führen. Seiner Sekretärin Marga

Wertheimer gestand er, dass er immer in einem fremdlandigen Lande wohnen müsste, um auf deutsch zu dichten und er kam Goethe erst näher, als er dessen Reise nach Italien als eine Flucht in die Einsamkeit begriff. Aber die Ursache liegt darin, dass er, der sich so tief mit dem Deutschen verbunden fühlte, von dort keine Hilfe erwarten durfte, denn im Deutschen sah er ja nur sein eigenes Spiegelbild, und darum seine eigene Not. Auch seine Absage ans Christentum und sein Glauben an eine Erneuerung des religiösen Lebens Europas durch den Orient, ist auf die gleiche charakterologische Haltung zurückzuführen.

SCHLUSSWORT

Es war notwendig, dass ich in meiner Arbeit auch den geistigen Weg Rilkes aufzeigte. In jedem bedeutenden Menschen offenbart sich in seinem Werke ein Stück Zeitgeschichte. Bei keinem andern Dichter ist die Aesthetik so sehr auf ethischer Grundlage, dass das, was sich in allen Tiefen und Breiten der Zeit vollzieht, bei ihm nicht in die Form gegossen würde, die die Zeit als die ihrige erkennt. Ein Mensch, der sich wie Rilke hingibt, lebt vorwiegend symbolisch und wird zum Markstein seiner Zeit und zum Zeichen gewaltigen Geschehens. Ein Grosser, wie er steht mitten im Sturme und wird gehoben und geworfen und das Zeichen der Zeit, wie ich schon erwähnte, ist dieser Kampf um die Wirklichkeit und seine ganze Entwicklung ist dieser Weg zu diesem Ziele, denn auch sein Irren bringt sein wahrhaftiges und unentwegtes Suchen klar zum Ausdruck und sein entschlossenes Fehlgehen öffnet zuletzt aus dem Abseits des Geistes den Ausblick auf ein allumfassendes Lebendiges, wenn auch in Ketten. Weil Rilke einer der Empfindlichsten, Ergriffendsten und Ausgesetztesten war, gelang es ihm nicht auch der Lebendigste zu sein. Dafür stand er zu sehr mitten im Kampfe und war zu sehr Opfer, dafür fehlte ihm der Kühne Griff eines Goethe. "Greif nur hinein ins volle Menschenleben, und wo du es packst, da ist es interessant." Ein tiefes, ängstliches Horchen, das im eigensten Sinne ein Gehorchen und ein Dienen sein wollte, lebt in jedem seiner

Werke. In einem Weihnachtsbrief schreibt er an seine Mutter:¹

"Es ist das so recht das Mysterium von dem Knieenden, dem tief knieenden Menschen, dass er grösser sei, seiner geistigen Natur nach als der stehende!" Aber dass er den Fehler beging zu glauben, dass man nur betrachten könne und dürfe, dass der persönliche Einsatz nicht nötig sei, dass man lieben und leiden könne und müsse ohne Objekt, dass man gehen könne ohne Weg, weil er das Straucheln unbedingt vermeiden wollte, verhinderte das volle Einbrechen der Welt in sein Dasein. Dass er nicht begriff, dass blosses Betrachten in beschaulicher Einsamkeit nur dann Wert haben kann, wenn es uns die Kraft verleiht, uns dem Leben zu verpflichten, ist letzten Endes auf Mangel an Mut zurückzuführen. Wohin er blickte, überall sah er ein Streben nach Bestimmtheit und Dinglichkeit, ein Erwachen zur Nüchternheit, ein Preisgeben der Illusion. Die neue Sachlichkeit in der Architektur, wo die Form ganz Funktion, d.h. ganz Inhalt sein soll, das Streben nach Einheit von Geist und Körper aus dem neuerwachten Bewusstsein der unzertrennlichen Einheit der Natur, die Jugendbewegung mit ihrem neuen Gemeinschaftsgefühl, dass die Schranken der alten Scheingemeinschaften zu durchbrechen sucht, in der Kunst, in der Technik, in der Philosophie, in der Psychologie, in der Aesthetik, in der Politik, überall das Streben nach Verlebendigung.² Die Aufgabe der Zeit wird anerkannt, doch ihre

¹ Alfred Schütze. Rainer Maria Rilke, S.122

²Wie sehr das Problem des Wirklichkeitserlebnisses in den letzten Jahren die Gemüter beschäftigt, mögen die folgenden

Lösung ist vielfach zu schwer und der Mensch nimmt Zuflucht zu Scheinlösungen, die aber doch in sich den Samen der reinen Idee und des Fortschritts tragen, und darin liegt der Zweck des Leidens, dass er die Dynamik des Lebens aufrecht erhält, und immer wieder, wo bei "Ilke die Gefahr gross war, ins Statische abzusinken, gelingt ihm, zugestanden, mit nicht immer reinen Mitteln, dieser Aufschwung ins Leben. Und darum wird uns sein Werk, weil es so ganz aus der Zeit geboren ist, und so schwer um deren Sinnggebung ringt, immer ein strahlendes Zeugnis eines grossen Menschen und unentwegten Kämpfers bleiben.

Publikationen anzuzeigen:

Driesch, Hans: Wirklichkeitslehre, ein metaphysischer Versuch, Verlag Reinecke Leipzig, 1930

Jung C.G.: Wirklichkeit der Seele, Rascher & Co. Zürich, Leipzig und Stuttgart 1934

Wieding, Hans: Die Wirklichkeit der Ethik, Verlag Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1934

Wünsch, Georg: Wirklichkeitschristentum, Verlag J.C.B. Mohr, Tübingen 1932

Jaensch, E.: Wirklichkeit und Wert in der Philosophie und Kultur der Zeit, Verlag, Otto Eisner Ges. M.B.H.

Theobald, Ritter von Hossig: Die Wirklichkeit
Paul Cassirer, Berlin 1927

BIBLIOGRAPHIE

Eine vollständige Rilke-Bibliographie über das Werk des Lebenden wurde von Fritz Adolf Hupich im Insel Verlag 1935, herausgegeben. Im folgenden Verzeichnis sind die Erstausgaben angeführt.

- 1894 Leben und Lieder. Bilder und Tagebuchblätter.
Strassburg im Elsass und Leipzig: G.L.Kattendicht,
Jung Deutschland Verlag.
- 1896 Larenopfer. Prag: Verlag von H.Dominicus (Th.Gruss).
Wegwarten. Lieder dem Volke geschenkt. Prag: Selbst-
verlag des Verfassers.
- 1897 Traumgekrönt. Neue Gedichte. Leipzig: Verlag von
P. Friesenhahn.
- 1898 Advent. Leipzig: Verlag von P. Friesenhahn
Ohne Gegenwart. Drama in zwei Akten. Berlin: Verlag
von A.Eutsch.
Am Leben Hin. Novellen und Skizzen. Stuttgart:
Verlag von Adolf Banz &Co.
- 1899 Zwei Prager Geschichten. Stuttgart: Verlag von
Adolf Banz & Co.
Mir zur Feier. Gedichte. Berlin: verlegt bei
Heinrich Meyer.
- 1900 Vom Lieben Gott und Anderes. An Grosse für Kinder
erzählt. Berlin und Leipzig: Im Inselverlag bei
Schuster und Löffler. Weihnachten 1900.
- 1902 Die Letzten. Im Gespräch. Der Liebende. Berlin:
Axel Juncker.
Das Tägliche Leben. Drama in zwei Akten. München:
Albert Langen - Verlag für Literatur und Kunst.
Das Buch der Bilder. Berlin: Verlag von Axel Juncker.
- 1903 Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modesohn, Fritz Overbeck,
Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Bielefeld und Leipzig:
Verlag von Velhagen und Klasing.
Auguste Rodin. Berlin: Julius Bard
- 1905 Das Stundenbuch enthaltend drei Bücher: Vom Mönchischen
Leben. Von der Pilgerschaft. Von der Armut und vom
Tode. Leipzig: Insel-Verlag.

- 1906 Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Berlin, Leipzig, Stuttgart: Axel Junker Verlag.
- 1907 Neue Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1908 Der Gedichte anderer Teil. Leipzig: Insel-Verlag.
Elisabeth Barrett-Brownings Sonette nach dem Portugiesischen. Uebersetzen durch Rainer Maria Rilke.
Leipzig: Insel-Verlag.
- 1909 Requiem. Leipzig: Insel-Verlag.
Die frühen Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1910 Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brizke.
Leipzig: Insel-Verlag.
- 1911 Maurice de Guérin. Der Kentaure. Uebersetzen durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1912 Die Liebe der Magdalena. Ein französischer Sermon, gezogen durch den Abbé Joseph Bonnet aus dem Manuskript 91 14 der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg.
Uebersetzen von Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1913 Das Marien-Leben. Leipzig: Insel-Verlag.
Portugiesische Briefe. Die Briefe der Marianne Alcoforado. Uebersetzen von Rainer Maria Rilke.
Leipzig: Insel-Verlag.
- 1914 André Gide. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.
Uebersetzen von Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1918 Die vierundzwanzig Sonette der Louise L'Abé, Lioniserin. 1555. Uebersetzen von Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1923 Duineser Elegien. Leipzig: Insel-Verlag
Die Sonette an Orpheus. Geschrieben als ein Grabmal für Wera Oskana Knoop.
- 1925 Paul Valéry. Gedichte. Uebersetzen durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1927 Gesammelte Werke. Leipzig: Insel-Verlag
Les Roses. Préface de Paul Valéry. (Bussum)
Stolz: The Halcyan Press. A.A.M.
Les Fenêtres. Dix poèmes de Rainer Maria Rilke
illustrés de dix eaux-fortes par Baladine.
Paris: in Officina Sanctandreae 110, Boulevard Saint-Germain.

- 1928 Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit. Leipzig: Insel-Verlag.
- 1929 Carnet de Poche. Suivi de poèmes dédiés aux amis français. Paris: Paul Hartman.
Verse und Prosa aus dem Nachlass. Durch die Gesellschaft der Freunde der deutschen Bucherei.
- 1934 Späte Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag.

RILKES BRIEFE

(Herausgegeben in Buchform)

Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. 1899-1902
Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber.
Leipzig: Insel-Verlag 1931.

<u>Briefe aus den Jahren 1902-1906</u>	Ibid. 1930
<u>Briefe aus den Jahren 1906-1907</u>	Ibid. 1932
<u>Briefe aus den Jahren 1907-1914</u>	Ibid. 1933
<u>Briefe aus Muzot 1921-1926</u>	Ibid. 1935

Lettres à Rodin. Préface de George Grappe. Edition de luxe
à 1.100 exemplaires. Editions lapina 1928.

Lettres à Rodin. Préface de G.Grappe. Editions Emile Paul 1931.

Briefe an einen jungen Dichter. (Franz Xaver Kappus) Insel
Bucherei No.406.

Dreizehn Briefe an Oskar Zwintscher. Handschriftlich wiedergegeben.
Chemnitz: Gesellschaft der Bücherfreunde. 1931.

Ueber Gott. Zwei Briefe. Insel-Verlag. 1933

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

- Adler, Alfred. Menschenkenntnis. 4. Auflage. Leipzig: H. Firzel Verlag. 1931
- Andreas-Salomé, Lou. Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag. 1935
- Angeloz, Jacques. R.M. Rilke. L'évaluation spirituelle du poète. Paris: P. Hartman 1936
- Bäumer, Gertrud. "Ich kreise um Gott". Der Deter R.M. Rilke Berlin: Herbig Verlag. 1935
- Baumgarten, F. Ferd. Das Werk C.F. Meyers. Renaissanceempfinden und Stilkunst. München: Beck. 1917
- Berger, Kurt. Rainer Maria Rilkes frühe Lyrik. Mählburg an der Lahn: Elmertsche Verlagsbuchhandlung. 1931
- Brunner, Emil. Die Mystik und das Wort. Tübingen. 1924
- Brutzer, Sophia. Rilkes russische Reisen. Stallupönen: Verlag Klutke. 1934
- Buchheit, Gert. Rainer Maria Rilke. Leipzig-Zürich: Rascher-Verlag. 1928
- Cammerer, Heinrich. R.M. Rilke, Duineser Elegien. Stuttgart: Mettlersche Verlagsbuchhandlung. 1937
- Cleff, Erwin. Grundzüge deutschen Wesens in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Würzburg-Anmühle: Verlag Konrad Triltsch.
- Dehmel, Richard. Gesammelte Werke. Berlin: S. Fischer 1916
- Dehn, Fritz. R.M. Rilke und sein Werk. eine Deutung. Leipzig: Insel-Verlag. 1934
- Dilthey, Wilhelm. Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Hölderlin. Novalis. Leipzig: Teubner. 1906
- Ermatinger, Emil. Die deutsche Lyrik seit Herder. Berlin und Leipzig: Verlag B.G. Teubner. 3 Bd. 1925
- Faesi, Robert. Rainer Maria Rilke. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea Verlag. 1925
- Faesi, Robert. C.F. Meyer. Leipzig: H. Haessel. 1925

- Freud, Sigmund. Gesammelte Schriften. Wien: Psychoanalytischer Verlag.
- Gasser, Emil. Grundzüge der Lebensanschauung R.M. Rilkes in Sprache und Dichtung, Heft 27. Bern: Paul Haupt. Akademische Buchhandlung. 1925
- Goertz, Hartmann. Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke. Stuttgart: Metzler-Verlag 1932
- Gundolf, Friedrich. Heinrich von Kleist. Berlin: Georg Bandi. 1932
- Gundolf, Friedrich. George. Berlin: Georg Bandi. 1920
- Hagen, Hans W. Rilkes Umarbeitungen. Leipzig: Hermann Eichblatt. 1931
- Heidegger, Martin. Sein und Zeit. Halle a.d.S.: Max Niemeyer. 1931
- Heygrodt, Wilhelm. Die Lyrik R.M. Rilkes. Der Versuch einer Entwicklungsgeschichte. Freiburg im Breisgau: Bielefelds Verlag. 1921
- Hölderlin, F. Sämtliche Werke. Herausgegeben von N.v. Hellin-grath 6Bd. München: G. Müller. 1913 ff.
- Huch, Ricarda. Die Romantik. Leipzig: H. Haessel, 1924
- Jaspers, Karl. Existenzerhellung. Berlin: Verlag Julius Springer. 1932
- Jung, C.G. Psychologische Typen. Zürich: Verlag Rascher & Co. 1921
- Kawerau, Siegfried. Stefan George und R. Maria Rilke. Berlin: Verlag Curtius. 1911
- Kaubisch, Martin. Rainer Maria Rilke. Mystik und Künstlertum Dresden: Wolfgang Jess Verlag. 1936.
- Key, Allen. Rainer Maria Rilke in "Seelen und Werke" Berlin: 1911
- Keyserling, Graf Hermann Alexander. The World in the Making translated by Maurice Samuel. New York: Harcourt Brace and Company. 1927
- Kierkegaard, Sören. Die Krankheit zum Tode. Jena: Verlag Eugen Diederichs.

- Kiessling, Hildegard. Die Einsamkeit als lyrisches Motiv bei R. Maria Rilke. Jena: Frommannsche Buchhandlung. 1935
- Kippenberg, Katherina. Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag. 1935
- Klatt, Fritz. Rainer Maria Rilke. Sein Auftrag in heutiger Zeit. Berlin: Verlag Lambert Schneider. 1936
- Künkel, Fritz. Einführung in Charakterkunde auf individual-psychologischer Grundlage. Leipzig: Verlag S.Hirzel. 1932
- Künkel, Fritz. Charakter, Krisis und Weltanschauung. Leipzig: Verlag S.Hirzel. 1935
- Die Lese der deutschen Lyrik von Klopstock bis Rilke. Edited by Friedr. Bruns. New York: F.S.Crofts and Co. 1938
- van der Leyden, Fr. Deutsche Dichtung in neuerer Zeit. Jena: Riederichs. 1922
- von Liliencron, Detlev. Gesammelte Werke. Berlin: Schuster und Loeffler. 1922
- Mahrholz, Werner. Deutsche Literatur der Gegenwart. Berlin: Mauritius Verlag. 1931
- Mann, Thomas. Tonio Kröger. Novellen Bd.II. Berlin: S.Fischer Verlag. 1922
- von Magdeburg, Schwester Mechtild. Die Gesichte der Schwester Mechtild von Magdeburg. Aus dem fliessenden Licht der Gottheit
- Müller, Hans Rudolf. R.M.Rilke als Mystiker. Berlin: Furche Verlag. 1935
- Nadler, Josef. Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Regensburg: Verlag von Josef Habel. 4.Bd. 1929
- Naumann, Hans. Der germanisch-deutsche Mensch des frühen Mittelalters. Vortrag in Der deutsche Mensch. Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlagsanstalt. 1935
- Nolte, Fritz. Der Todesbegriff bei R.M.Rilke. H.von Hofmannsthal. Thomas Mann. Heidelberg: Lippe. 1934

- von Oppeln-Bronikowski, Friedrich. Referat-Coreferat von Dr. Carl Enders. Mitteilungen der Literaturhistorischen Gesellschaft Bonn, No.6, Dortmund: Verlag von Fr.Wilh.Ruhfuss. 1907
- Pahl, Günther. R.M.Rilke. Berlin: Goldstein Verlag. 1933
- Petersen, Jürgen. Das Todesproblem bei Rilke. Würzburg: Verlag Konrad Triltsch.
- Pobé, Marcel. Rainer Maria Rilke. Wandel seiner Geisteshaltung. Berlin: H.W.Hendrich Verlag. 1933
- Pongs, Hermann. Das Bild in der Dichtung. Marburg: H.G.Elwert 1939
- Schäfer, Albert. Die Gottesanschauung R.M.Rilkes. Würzburg: Verlag Konrad Triltsch.
- Schellenberg, Ernst Ludwig. R.M.Rilke. Ein Essay. Leipzig: Verlag für Literatur, Kunst und Musik.
- Schiller, Friedrich. Schillers sämtliche Werke. Histor.-kritische Ausgabe von Karl Goedeke. Tübingen, Cotta 1868-1876
- Scholz, Heinrich. Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Würdigung des dichterischen Pantheismus der Gegenwart.
- Schwiefert, Fritz. Rainer Maria Rilke. Strassburg: S.H.Ed. Heitz 1913
- Sieber, Carl. René Rilke. Die Jugend Rainer Maria Rilkes. Leipzig: Insel-Verlag. 1932
- Sievers, Marianne. Die biblischen Motive in der Dichtung R. Maria Rilkes. Berlin: Verlag Ebenig. 1938
- Simmel, Georg. Rembrandt. Leipzig: Insel Verlag. 1916
- Spengler, Oswald. Untergang des Abendlandes. München: Beck I.Bd. 1918, II.Bd. 1922
- Spitteler, Carl. Schmetterlinge. Gedichte. Jena: Eugen Diederichs. 1920
- Sommerville Story. Auguste Rodin and his work. New York: Oxford University Press. 1929
- Stimmen der Freunde. Rainer Maria Rilke. Ein Gedächtnisbuch, herausgegeben von Gert Buchheit. Freiburg i.B.: Urban-Verlag. 1931

- Strich, Fritz. Deutsche Klassik und Romantik, ein Vergleich. München: C.H.Bech'sche Verlagsbuchhandlung 1928
- Thummeier, Hans. R.M.Rilke. Herausgegeben vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, No.10, Aug.1912.
- von Thurn und Taxis, Prinzessin. Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. München: Oldenburg-Verlag. 1933
- Unger, Rudolf. Philosophische Probleme in der neuesten Literaturgeschichte. München: Verlag Spegel. 1908
- von der Velde, Henri. Die drei Sünden wider die Schönheit. Zürich: Rascher & Co. 1918
- Wagner, Franz. Versuch einer Einführung in sein Werk. Herausgegeben vom Literarischen Verein. Berlin: Berlin-Wilhelmsdorf A.R.Meyer Verlag. 1910
- Walzel, Oskar. Grenzen von Poesie und Unpoesie. Frankfurt a.M.: Verlag Gerhart Schulte-Bulmke. 1937
- Walzel, Oskar. Handbuch der Literaturwissenschaft. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H. 1923
- Wernick, Eva. Die Religiosität des Stundenbuches. Ein Vortrag. Berlin-Leipzig: Verlag Walter de Gruyter. 1926.
- Wertheimer, Marga, Arbeitsstunden mit Rainer Maria Rilke. Oprecht-Verlag. 1940
- Wolf, Werner. Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 1937
- Wölfflin, Heinrich. Renaissance und Barock. München: Bruckmann. 1915
- Wölfflin, Heinrich. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München: Bruckmann. 1915
- Worringer, Wilhelm. Abstraktion und Einfühlung. München: Piper. 1908
- Zech, Paul. Rainer Maria Rilke. Der Mensch und das Werk. Dresden: 1930
- Zweig, Stefan. Der Kampf mit dem Dämon. Leipzig: Insel-Verlag. 1933

Herrn Professor Dr. A.E. Zucker
für sein Interesse an meinem Thema und für
die geistige Anregung, die mir im Laufe
meiner Arbeit zu teil geworden ist, spreche
ich hiermit meinen tiefgefühlten Dank aus.