

„Musik: Du Sprache, wo Sprachen enden“

Rainer Maria Rilke und die Musik

Otto Betz, Passau

Rilke war sicher zunächst einmal Augenmensch: Schauend nahm er die Welt auf und suchte ihr Geheimnis zu erfassen. Der Musik gegenüber blieb bei ihm lange eine Skepsis spürbar, ein geheimer Verdacht, sie würde mit unkontrollierbarer Gewalt den Hörer überfallen, so dass er in eine Gefühlswelt abglitte, die ihn gleichsam widerstandslos machen könne. Gegen diese dionysischen Elemente mit ihrem irrationalen Charakter wollte er sich wehren und schirmte sich ab, um nicht von ihren Wogen überschwemmt zu werden. Andererseits war Rilke hochsensibel für alle Phänomene sinnlicher Wahrnehmung. In einem Brief an die Fürstin Thurn und Taxis schrieb er (und deutete darin ein ganzes Programm an): „Es müsste nur unser Auge eine Spur schauender, unser Ohr empfangender sein, der Geschmack einer Frucht müsste uns vollständiger eingehen, wir müssten mehr Geruch aushalten, und im Berühren und Angerührtsein geistesgegenwärtiger und weniger vergeßlich sein.“¹ Dass in diesem Zusammenspiel der Sinnesorgane auch das Musik aufnehmende Ohr eine wichtige Funktion hat, versteht sich von selbst. Im Laufe seines Lebens erschloss sich ihm die musikalische Welt in ihrer Vielfalt spürbar, wenn auch für ihn die Musik nicht gerade einen zentralen Platz im Rahmen der Künste beanspruchte. Als er im März 1920 im Baseler Münster die Bach'sche Matthäuspassion hörte, deutete er in einem Brief zwar auch seine Vorbehalte gegenüber dieser „überschwemmenden Musik“ an, war aber insgesamt tief beeindruckt von dem „Gebirg der Passion“, von „den großen Landschaften vor der hinaufgehobenen Seele“ und war davon überzeugt, dass dieses Werk „ans Gewaltigste hinreichen konnte.“²

I. Faszination und Skepsis

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gibt es eine aufschlussreiche Stelle, die sowohl der Skepsis Rilkes gegenüber der Musik Aus-

¹ *Briefwechsel. R.M. Rilke und Marie von Thurn und Taxis.* Hrsg. von E. Zinn. 2 Bde. Frankfurt 1986; hier Bd. 1, 436.

² Vgl. *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart.* Hrsg. von N. Bigler/R. Luck. 2 Bde. Frankfurt 1977; hier Bd. 1, 193f.

druck verleiht als auch das geheime Verlangen nach einem weltdeutenden Musikerleben deutlich macht.

„Übrigens hatte Abelone ein Gutes: sie sang. Das heißt, es gab Zeiten, wo sie sang. Es war eine starke, unbeirrbar Musik in ihr. Wenn es wahr ist, daß die Engel männlich sind, so kann man wohl sagen, daß etwas Männliches in ihrer Stimme war: eine strahlende, himmlische Männlichkeit. Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, so sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein), ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile.“³

Es scheint eine Musik zu geben, die einen herausreißt aus seiner Welt, aber ins Vage und Beliebige führt, ohne uns zu uns selbst zu verhelfen. Das Singen Abelones hatte einen anderen Charakter, es musste ein klarer Klang sein, der nicht vernebelte, sondern einsichtig machte, der hinaufführte in eine kosmische Klarheit, in die Nähe einer himmlischen Harmonie.

Auf seiner Reise nach Spanien und während seines Aufenthalts in Ronda befasste sich Rilke mit Werken von Fabre d'Olivet⁴, die ihn sehr bewegten und ein neues Verständnis der musikalischen Welt möglich machten. Musik wird hier in einen Zusammenhang gebracht zu den Mysterien der Initiationsriten. Musik hat nichts zu tun mit einer harmlosen Unterhaltung, sie soll uns nicht einlullen oder schöne Gefühle wachrufen, erst muss der existentielle Ernst kosmischer Klänge erfahren werden, um die Tragweite des Geschehens absehen zu können. Am 17. November 1912 schreibt Rilke an die Fürstin Thurn und Taxis:

„In der Musik allein tritt der unerhörte Fall ein, daß das Gesetz, das doch sonst immer befiehlt, flehentlich wird, offen, unendlich unser bedürftig. Hinter diesem Vorwand von Tönen nähert sich das All, auf der einen Seite sind wir, auf der anderen, durch nichts von uns abgetrennt, als durch ein bischen gerührte Luft, aufgeregt durch uns, zittert die Neigung der Sterne. Darum besticht es mich so, Fabre d'Olivet zu glauben, daß nicht allein das *Hörbare* in der Musik entscheidend sei, denn es kann etwas angenehm zu hören sein, ohne daß es *wahr* sei; mir, dem es überaus wichtig ist, daß in allen Künsten nicht der Anschein entscheidet, ihr ‚Wirken‘ (nicht das sogenannte ‚Schöne‘), sondern die tiefste innerste Ursache, das vergrabene Sein, das diesen Anschein, der durchaus nicht gleich als Schönheit muß einsehbar werden, hervorruft, – mir würde es verständlich sein, daß man in den Mysterien eingeweiht wurde in die *Rückseite der Musik*, in die seelige Zahl, die sich dort theilt und wieder zusammennimmt und aus unendlichen Vielfachen in die Einheit zurückfällt“.⁵

³ *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: R.M. Rilke, *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn. 12 Bde. Frankfurt 1975; hier Bd. 11, 824f.

⁴ Antoine Fabre d'Olivet (1768–1825), französischer Gelehrter und Komponist. Sein wichtigstes Werk ist *La langue hébraïque restituée*, Paris 1815.

⁵ *Briefwechsel* (Anm. 1), 236.

Ohne sie beim Namen zu nennen, weist hier Rilke auf die großen Traditionen der Pythagoräer hin, deren Zahlen- und Klang-Meditationen in den Kult hineinwirkten, aber auch auf die Mysterien der Orpheusjünger, die er später in die *Sonette an Orpheus* einfließen lassen wird.⁶ Man könnte auch an die mystische Philosophie Plotins denken, nach der das All aus der »Eins« hervorgegangen ist und wieder zu ihr zurückkehren wird. Musik kann uns die „Sphärenklänge“ nahe bringen, deshalb ist es wichtig, unsere Ohren „geräumig“ zu machen, damit wir nicht bei den Oberflächengeräuschen hängen bleiben, sondern den kosmischen Urklang mitahnen.

II. Können wir noch wirklich hören?

Die elementarsten Laute und Klanggebilde, die wir vernehmen, sind wohl gar nicht im eigentlichen Sinn musikalischer Art, den Melodien gehen andere akustische Wahrnehmungen voraus: Das Wehen der Luft, das Wispern der Bäume, das Plätschern eines Baches. Für Rilke müssen gerade die elementaren Rhythmen, das Lautwerden der Lebensvorgänge in der Natur, eine bleibende Bedeutung gehabt haben.

*jenes
grüne Gefülltsein der schönen
Bäume: ein Atemzug!
Wir, die Angeatmeten, zählen
diese, der Erde, langsame Atmung ...⁷*

Wir kurzatmigen Menschen sind umgeben von der langsamen Atmung der Erde; wir werden „angeatmet“ von den Bäumen: Welch wunderbares Bild für unser Angewiesensein auf den Sauerstoff, den uns die Bäume spenden. In einem der *Sonette an Orpheus* kommt Rilke auf die rhythmische Struktur unseres Atems zu sprechen:

*Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.⁸*

Der Rhythmus geht dem Melos voraus, wir ereignen uns rhythmisch, der dauernde Wechsel bestimmt unser Leben, das Tätigsein und Ruhen, das Wachen und Schlafen, das Aufnehmen und Hergeben, das Ein- und das

⁶ Die *Sonette an Orpheus*, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 2; vgl. zu diesem Werk meinen Beitrag *Orpheus und die ‚beiden Reiche‘. Ein Grundmotiv im Werk von Rainer Maria Rilke*, in: GuL 78 (2005), 61–75.

⁷ *O Lacrimosa*, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 3, 183.

⁸ *Sonette an Orpheus* II 1, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 2, 751.

Ausatmen, das Sprechen und das Schweigen. Und der Herzschlag ist der Grundrhythmus, der uns das ganze Leben lang begleitet.

Die zeit- und zivilisationskritischen Töne sind bei Rilke nicht zu überhören, obwohl er sicher kein strikter Technikfeind war. Wenn er auf das Dröhnen und Beben der Maschine hört, dann betont er, dass die Maschine keine dominante Stellung beanspruchen darf, sondern zu dienen hat (so in den *Sonetten an Orpheus* I 18); oder er setzt dem hektischen Wandel unserer Zeit etwas entgegen, das der Fallbewegung Widerstand leistet: „Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert.“⁹

Noch deutlicher taucht dieser Gedanke im zehnten Sonett des zweiten Teiles auf, in dem die Gefahr beschworen wird, die Maschine bedrohe alles Erworbene, wenn sie den ordnenden und verantwortenden Händen des Menschen entgleitet. Aber im gleichen Sonett setzt sich auch ein großes Vertrauen durch, weil etwas von der Geheimnishaftigkeit des Daseins erhalten geblieben ist: noch ist nicht alles verdorben, noch gibt es einen elementaren Grund, der sein Heilsein bewahrt hat.

*Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.*

*Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus ...
Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.¹⁰*

Es klingt hier etwas an, das Rilke sehr wichtig war: Nicht nur der Klang der Instrumente oder der menschlichen Kehlen hat musikalischen Charakter, auch die Elemente haben ihre je eigene Stimme, selbst die „bebenden Steine“ summen in ihrer Vibration und geben der kosmischen Urmusik einen Klangleib.

III. Das Schweigen als „Mutterort“ jeder Sprache

Wenn wir uns heute vor den aufdringlichen Lärmquellen kaum mehr retten können und die Gefahr besteht, dass alles in einem Lärmbrei versinkt, dann werden wir von Rilke gleichsam aufgefordert, eine neue Aufmerksamkeit und Hörbereitschaft zu entwickeln, die tiefer ansetzt. Hinter allen Lauten und Geräuschen steht etwas, das dem konkreten Klang vorausgeht, aber mitbedacht werden muss, wenn wir uns um ein neues Schweigen bemühen. Ein spätes Gedicht beginnt mit den Versen:

⁹ *Sonette an Orpheus* I 19, in: AaO., 743.

¹⁰ *Sonette an Orpheus* II 10, in: AaO., 757.

*Schweigen. Wer inniger schwieg,
rührt an die Wurzeln der Rede,
Einmal wird ihm dann jede
erwachsene Silbe zum Sieg.¹¹*

Nicht nur der Musik, auch der menschlichen Sprache geht etwas voraus: ein Schweigen, das nicht einfach ein Mangel an Tönen ist, sondern das Gründen in einem Wurzelbereich, in einem Reservoir der Klangmöglichkeiten.

Selbst die Übersetzungsarbeit von einer Sprache in eine andere muss voraussetzen, dass es einen „Mutterort“ der Sprache gibt, ein Schatzhaus elementarer Möglichkeiten, von dem immer nur ein Teil in gesprochene Sprache eingehen kann. Und was für die Sprache gilt, das mag in gesteigerter Weise auch für die Musik gelten. Als Rilkes polnischer Übersetzer seine verständlichen Schwierigkeiten hatte beim Übertragen seiner Dichtungen, da tröstete ihn Rilke mit einem Gedicht, dessen erste Strophe lautet:

*Glücklich, die wissen, daß hinter allen
Sprachen das Unsägliche steht;
daß, von dort her, ins Wohlgefallen
Größe zu uns übergeht!¹²*

Alles, was zum Klingen kommt, das steigt aus einem Vor-wort-haften und Vor-klang-haften auf, dort ist es vorhanden und wartet darauf, zum Wort und zum Klang zu werden. Und es ist ein Glück, wenn das geschieht: es hat Geschenkcharakter. Deshalb kennzeichnet Rilke seine Dichtung häufig als „empfangen“, als inspirative Gabe, die er nur vermitteln durfte. Besonders deutlich wird dieser Gedanke in einem Gedicht betont, das Rilke als Widmungsgedicht Frau Agnes Renold geschenkt hat:

*Wir sind nur Mund. Wer singt das ferne Herz,
das heil inmitten aller Dinge weilt?
Sein großer Schlag ist in uns eingeteilt
in kleine Schläge. Und sein großer Schmerz
ist, wie sein großer Jubel, uns zu groß.
So reißen wir uns immer wieder los
und sind nur Mund.¹³*

IV. Einübung in den kosmischen Klang

Rilke verstand sich nicht als Lehrer und Erzieher und wollte seine Leser nicht in einen Unterricht hinein nehmen, aber er gibt Fingerzeige, öffnet Augen und Ohren, so dass wir unabsichtlich doch in seine Schule geraten.

¹¹ Für Frau Fanette Clavel, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 3, 258.

¹² Für Witold Hulewicz, in: AaO., 259.

¹³ Wir sind nur Mund, in: AaO., 144.

Es gibt immer wieder Hinweise auf seine eigenen Erfahrungen und Lernprozesse, wobei auffällig ist, dass er nie bei einer verengten Ich-Zentrierung stehen bleibt, sondern die Verbundenheit mit dem Ganzen des Daseins hervorhebt, wenn man so will, mit der kosmischen Totalität. Der Blick soll sich weiten, damit der Einzelne über seine Privatheit hinausschaut und seine Verflochtenheit mit dem Weltganzen erkennt. Die Stimme des singenden Einzelnen soll sich einfügen zum Klang des Kosmos. – In einem Gedicht, das Rilke am 4. Dezember 1919, seinem 44. Geburtstag, geschrieben hat, heißt es:

*Drum Sorge nicht, ob du etwa verlörst,
dein Herz reicht weiter als die letzte Ferne,
wenn du dich selber selig singen hörst,
so singt die Welt, so jubeln deine Sterne.¹⁴*

Wir sollen uns also nicht ängstlich festhalten, sondern uns hineinbegeben in das große Ordnungsgefüge der Gesamtschöpfung, um so teilzuhaben am Gesang des Weltganzen.

Es sind also oft musikalische Vorstellungen, die er verwendet, um die Aufgabe des Menschen zu veranschaulichen. In den *Duineser Elegien* wird der Mensch aufgerufen, an der Verwandlung der Welt mitzuwirken – und diese Verwandlung geschieht, indem die Welt in eine neue Vibration überführt wird, in ein neues Schwingungsfeld. Am 14. Januar 1920 heißt es in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart: „Verloren ist nichts, was je über einen Grad der Vibration hinaus schwingend war, und ich leb ja ganz über diesem Gradstrich.“¹⁵ Dieses Bildwort von der Vibration greift er später wieder auf, als er – nach Vollendung der *Duineser Elegien* – seinem polnischen Übersetzer schwierige Gedankengänge seiner Dichtung nahe bringen will:

„Die ‚Elegien‘ zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums.“¹⁶

Steht dahinter vielleicht der Gedanke, dass die Welt Musik werden soll? Sie verliert ihren trägen Charakter und verwandelt sich in reinen vibrierenden Klang?

¹⁴ *Wie ist doch alles weit ins Bild gerückt*, in: AaO., 453.

¹⁵ *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (Anm. 2), 106.

¹⁶ *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch K. Altheim. 3 Bde. Frankfurt 1987; hier Bd. 3, 898.

V. Das rhythmische Zürnen

Im Mai 1913 entstand in Paris ein Gedicht, das die machtvolle Wucht der Musik, aber auch den Anspruch einfängt, den sie erhebt. Es geht dabei um das Dröhnen einer Orgel, die den ganzen Raum einer Kirche durchdringt und alles in Schwingung versetzt. Aber plötzlich ist nicht nur der Kirchenraum gemeint: Das lyrische Ich selbst muss sich der bestürzenden Musik aussetzen – und scheint sich dem Andrang entziehen zu wollen. Hinter dem Orgelgebraus wird der Posaunenton des Engels gehäht, es geht um den Gerichtstag, dem man sich stellen muss:

*Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen!
Hoher Vorwurf, dicht vor dem Herzen erhoben,
das nicht so wogend empfand, das sich schonte. Mein Herz: da:
sieh deine Herrlichkeit. Hast du fast immer Genüge,
minder zu schwingen? Aber die Wölbungen warten,
die obersten, daß du sie füllst mit orgelndem Andrang.
Was ersehnt du der fremden Geliebten verhaltenes Antlitz? –
Hat deine Sehnsucht nicht Atem, aus der Posaune des Engels,
der das Weltgericht anbricht, tönende Stürme zu stoßen:
oh, so ist sie auch nicht, nirgends, wird nicht geboren,
die du verdorrend entbehrst ...¹⁷*

Die Kathedrale der eigenen leibhaften Person wartet auf den vollen Orgelton, um bis in alle Winkel erfüllt zu werden, aber hinter den Verszeilen steht die Befürchtung, das Herz könnte dem Anspruch nicht genügen, es würde sich versagen. Wie eine ersehnte, aber nicht gekommene Geliebte, könnte auch die eigene wahre Geburt misslingen.

In einer Skizze vom Februar 1925, während Rilkes letztem Aufenthalt in Paris, fängt er noch einmal den Eindruck eines Orgelkonzertes in wenigen Zeilen ein:

*Stimmen, Flöten und Fiedeln
ordnet der Orgel Föhn.
Wie sich in verschiedenen Höhn
wohnbare Wolken besiedeln
mit versöhntem Getön.¹⁸*

Der Luftstrom der Orgel wird mit dem „Föhn“, einem starken Wind, verglichen, er „ordnet“ die Vielfalt der Klänge, so dass ein Himmelsraum „wohnbarer Wolken“ entsteht und die Ahnung einer harmonischen Ordnung herauf gerufen wird.

¹⁷ *Bestürz mich, Musik*, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 3, 60f.

¹⁸ *Stimmen, Flöten*, in: AaO., 503.

VI. Hunger nach Musik

Der musikscheue Rilke hat im Laufe seines Lebens manchmal auch einen ausgesprochenen Hunger nach Musik entwickelt, was vor allem darauf zurückzuführen war, dass er einer Pianistin begegnete, *Magda von Hattingberg*, die ihm die Klangwelten zu erschließen wusste. Ihr Briefwechsel liegt allerdings zum großen Teil zeitlich vor der persönlichen Begegnung. Am 26. Januar 1914 schrieb er ihr Erinnerungen von seiner Spanienreise. Er hatte Toledo besucht, Cordoba und Ronda, seine Augen waren von der Fülle der Eindrücke geradezu überschwemmt, sodass sie nichts mehr aufnehmen konnten. Aber nun melden sich andere Sinne, vor allem das Ohr soll zu seinem Recht kommen.

„Ach da saß ich und war wie am Ende meiner Augen, als müsste man jetzt blind werden um die eingenommenen Bilder herum, oder, wenn schon Geschehen und Dasein unerschöpflich sind, künftig durch einen ganz anderen Sinn die Welt empfangen: Musik, Musik: das wär es gewesen. Einmal spielte jemand in dem kleinen Hôtel, ich sah ihn nicht, ich saß im Nebenzimmer und empfand, wie in jenes wunderbare Element (ich kenne es kaum, auch war es immer zu stark für mich) die Welt gelöster übergeht, und es gab mir ein überfülltes, fast müheloses Glück, sie von dort her hereinzufühlen, denn mein Gehör ist neu wie eines Tragkindes Fußsohle.“¹⁹

Nun empfindet er es geradezu als Glücksfall, einer Pianistin begegnet zu sein, die den Hunger nach Musik sättigen kann, nach Tönen, die die Welt aufschließen können und die seelischen Provinzen wecken, gerade solche, die sich noch in einem Schlafzustand befinden: „Ihre Musik ist wie irgend eine einmal kommende Jahreszeit vor mir, kehrt sie sich nicht später gegen mich über da oder dort, so kann es geschehn, ich stelle mich ihr in den Weg, wie man nach Sizilien geht, um den Frühling zu haben, der einen im Norden warten und zagen lässt.“²⁰

Magda von Hattingberg griff in ihrem Antwortbrief vom 29. Januar den Gedanken auf und schrieb ihm:

„Sehen Sie, ich möchte nur Eins: Sie sollen das einmal, wenn wir einander begegnen, nicht in einem großen Saal haben: unter vielen Menschen Einer mehr. Ich möchte alle die Wunder einer neuen Welt zu Ihnen bringen in einem stillen dämmerigen Zimmer, das eine warme Traulichkeit um den Flügel spinnt – um einen Flügel, dem man alles sagen kann, weil er alles versteht, den man liebt, wie das teuerste Wesen auf Erden, weil er in die innersten Gedanken horcht und sie wiedergibt ohne Worte – mit allen Tönen seiner leidenschaftlichen, tiefen Seele. So meine ich, müßte Musik zu Ihnen kommen.“²¹

¹⁹ *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg „Benvenuta“*. Hrsg. von I. Schnack. Frankfurt 2000, 23.

²⁰ *AaO.*, 24.

²¹ *AaO.*, 25f.

Und nun entfaltet sich ein seltsamer, spielerischer Briefwechsel, bei dem Rilke in ein wunderbares Erzählen kommt, ihr seine Erlebnisse der Ägyptenreise mitteilt und immer wieder auf die Musik zu sprechen kommt. Er weist sie darauf hin, dass er die Musik bisher eher gefürchtet hat, „wenn sie nicht in einer Kathedrale vor sich ging, geradewegs an Gott hinan, ohne sich bei mir aufzuhalten.“²² Er vermutet, dass man im alten Ägypten nur dem Gott Musik vorgeführt hat, er allein sollte „das Übermaaß und die Verführung ihrer Süße“²³ genießen, weil er allein sie ertrüge. Und dann fragt er plötzlich: „Oder ist Musik die Auferstehung der Toten? stirbt man an ihrem Rand und geht strahlend in ihr hervor, nicht mehr zu zerstören?“²⁴

Wie kommt Rilke dazu, Musik mit der Auferstehung in Verbindung zu bringen, mit einer unzerstörbaren Wirklichkeit? Wir müssen bedenken, dass er Musik nie als einen Bereich schöner Melodien und Harmonien verstand, sie hatte für ihn zu tun mit dem Urgeheimnis der Schöpfung, mit der elementaren Ordnung des Seins. Er hat nie die trennende Scheidung von Diesseits und Jenseits, von Lebenswelt und Todeswelt akzeptiert, sondern war immer um das „Ganze des Daseins“ bemüht, das beide Hemisphären umgreift. Musik in ihrer anspruchsvollsten Art ist – seiner Meinung nach – eine Kraft, die „beide Reiche“ betrifft und deshalb eine Brücke schlägt über die uns scheinbar unübersteigbaren Grenzen hinweg.

Jahre später wird Rilke die *Sonette an Orpheus* schreiben, in denen der antike Sänger als der große Ordner und Gestalter der Schöpfung erscheint, der deshalb wie eine Erlösergestalt wirksam werden kann, weil er die dunklen und die hellen Bereiche kennen gelernt hat. – Schon in den Briefen vom Februar 1914 beschwört Rilke den Sänger Orpheus, der mit seiner Musik die Welt gleichsam geisterfüllt macht. Es geschieht freilich auf ironische Weise. Magda von Hattingberg hat Rilke ja noch nie gesehen und möchte ihn in Paris besuchen. Rilke seinerseits hat den Eindruck, dass er darauf noch nicht wirklich vorbereitet ist. Er möchte – gleichsam in der Rolle des Schöpfergottes – erst eine wohnliche Welt schaffen, damit dann Magda – gleichsam als Orpheus – sie mit Musik erfüllen könne:

„Stellen Sie sich vor, Orpheus wäre mit seiner unendlichen Leyer dem Herrn in die Schöpfung gekommen, eh noch die Berge ganz Berge waren und das Wasser ganz Wasser; – so mein ich, ich müsste auch erst meine paar Felsen zum Dastehn bringen und meinen Fluß in Gang, und meinen zehn Bäumen sollte jeder erst ansehen, daß es Bäume sind –: dann mag der begeisterte Sturm und die göttliche Stille damit ein Weiteres thun, Unbegreifliches, und sie bewegen und hinreißen.“²⁵

²² Vgl. *aaO.*, 30.

²³ Vgl. *ebd.*, 30.

²⁴ *Ebd.*, 30.

²⁵ *AaO.*, 39.

Wenn sich Rilke auch auf den Besuch seiner Freundin freut, ist er doch von einer Bangigkeit erfasst, ob er in der seelischen Verfassung ist, sie wirklich aufzunehmen. Er spürt offenbar auch ganz grundsätzlich: Musik hat einen hohen Anspruch, wer sie in sich hineinlassen will, muss einen inneren Hör-raum schaffen, damit die Macht der Klänge, der Melodien und rhythmischen Figuren im Innern wirken kann. In unsere Welt der Wandlungen tritt etwas ein, das schon in die Nähe des Vollkommenen und Absoluten kommt. Rilke hielt Beethoven für einen, „der Macht hat über die Mächte und der die Gefahren aufreißt, um die Brückenbogen strahlender Rettung drüber zu werfen.“²⁶

VII. Musik und Verwandlung

Weil Rilke in dieser Zeit in einer künstlerischen Krise war und nicht wusste, wie er sie bewältigen könne, setzte er so große Erwartungen auf die Musik – und ihre Interpretin: „Ihre Musik sollte (so laß ich mich zu träumen gehen) nicht nur die Innenwelt mir neu ordnen, sondern auch mit lauter neuen äußeren Beziehungen zusammenhängen.“²⁷

Nun, solche hohen Erwartungen sind immer in Gefahr, enttäuscht zu werden, innere Wandlungen und die Veränderungen im ganzen Lebensgefühl lassen sich nicht so schnell bewältigen. Immerhin geht Magda von Hattingberg auf die Sehnsüchte ihres Freundes ein, möchte ihn aber zu einer größeren Unbefangenheit gegenüber der Musik führen.

„Musik ist es, nicht allein *die* Musik, die sich in Tönen kundgibt, sondern sie ist jener gute Geist einer unbekannten, himmlischen Güte, die in tausend Schwingungen und leisen Atemzügen der Natur unser Ohr und unsere Seele erfüllt, gerade dann und gerade in jenen Momenten, in denen wir ihrer am Meisten bedürfen.“²⁸

In Rilkes Antwortbrief kommt die ganze Hoffnung zum Ausdruck, die er in die heilende Kraft der Musik setzt:

„Und die Musik, wenn sie ein Herz vertausendfacht –, nichtwahr, so will sie nichts für sich. Mein Gott, die Musik; Sie können sich denken, daß es Momente gab, wo ich auf sie hoffte –, immer wieder mir vorstellend, dass es doch unter den Mächten der Erde eine geben müsse, die mich an alles Menschliche anschlüsse ohne mich darin zu ersticken, eine, die mir das Herz unbeschreiblich zur Blüthe brächte und dann als ein geschützter Raum herum anstünde, damit es imstande sei, die wirkliche Frucht anzusetzen, die es nie getragen hat.“²⁹

²⁶ Vgl. *aaO.*, 31.

²⁷ *AaO.*, 40.

²⁸ *AaO.*, 41.

²⁹ *AaO.*, 47.

Rilke, der alles in seinem Leben unter dem Aspekt des von ihm zu schaffenden poetischen Werks betrachtete, konnte auch die Musik vor allem als Ermöglichung einer Verdichtung seines Daseins begreifen. Er hungerte zwar auch nach menschlichen Begegnungen, hatte aber immer die Befürchtung, sie könnten ihn hindern, seiner dichterischen Berufung treu zu bleiben.

Am 13. Februar 1914 kommt Rilke wieder auf die Musik und ihre Eigenart zu sprechen. Er vergleicht sie mit der Dichtkunst und der Malerei, hat aber den Eindruck, sie habe eine andere Dignität und eine andere Wirklichkeit.

„Da ist die Musik freilich ein näheres Wesen, sie strömt herbei, wir stehn ihr im Weg, da geht sie durch uns. Fast ist sie wie eine höhere Luft, wir ziehen sie ein in die Lungen des Geistes und sie giebt uns ein größeres Blut in den heimlichen Kreislauf. Aber *was* reicht sie nicht über uns fort! Aber *was* drängt sie nicht neben uns hin! Aber *was* trägt sie nicht mitten durch uns und wir fassen es nicht! Ach wir fassen es nicht, ach wir verlieren.“³⁰

In eigenwilligen Bildern wird die Musik als eine in sich stehende Wirkmacht aufgefasst, die auf uns zukommt in ihrer geisthaften Besonderheit, sie geht durch uns hindurch, setzt etwas in Gang, was über uns hinausweist. Aber begrifflich kommen wir ihr nicht näher, wir können sie weder festhalten noch ihr letztlich gerecht werden. – Einige Tage später verwendet er das Bild vom Glockenguss, von der Vorbereitung auf diesen gefährlichen Vorgang bei der Verfertigung einer Glocke, um seine eigene Situation zu veranschaulichen. Auch er muss durch die Siedehitze hindurch, alles Metall muss schmelzen, damit der Guss gelingen kann. Und die ganze Passage wird in die Form eines Gebetes gefasst:

„Herr, Herr, siehe hier die Metalle meines Wesens, sie klangen an am Pflaster wie die Münze, die man dem Bettler wirft (warum sollt's nicht manchmal eine größere sein?) – jetzt aber handelt sichs darum, sie zusammenzuhalten, ob es möglich sei, aus ihnen das Glockengut zu mischen und die Glocke vorzubereiten, die Du vielleicht aus mir wirst brechen wollen, wenn Dir die Form fällig scheint. Herr, leg mirs in's Gefühl, daß eine heilige Verwandtschaft ist in diesen unerprüfaren Metallen, daß sie imstande sein werden, in ein seelhaftes Ding einig einzugehen, ein Ding, das nicht mehr am Steine klingt, sondern oben in Deiner schönen Luft seine Gefühle hat, zwischen Vögeln und Engeln sich nicht entschließend.“³¹

³⁰ *AaO.*, 83.

³¹ *AaO.*, 111. – Das Bild vom Glockenguss verwendet Rilke auch in einem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 26. Juni 1914, da jedoch in einem sehr viel selbstkritischeren Zusammenhang: „Sie (meine Seele) ist die Glockenspeise, und Gott setzt sie immer wieder in Weißglut und bereitet die gewaltige Stunde des Gusses: aber ich bin noch die alte Form, die Form der vorigen Glocke, die eigensinnige Form, die das Ihre getan hat und sich nicht mag ersetzen lassen –, und so bleibts ungegossen.“ (*Briefwechsel. Rainer Maria Rilke. Lou Andreas-Salomé*. Hrsg. von E. Pfeiffer. Frankfurt 1989, 340).

Wie oft hatte Rilke den Eindruck, er könne sich nicht genug sammeln, er würde sich in viele Richtungen hin zerteilen und sich damit selbst auflösen. Wie, so fragt er sich, kann er sich zusammenfassen, um ganz und eins zu werden. Das Bild vom Glockenguss macht deutlich, wie er sich im Geheimen wünscht, eingeschmolzen zu werden, damit die Glocke Gestalt gewönne, eine Glocke, die ganz Instrument ist, reiner Klang, mit vielen Ober- und Untertönen und fähig, ihre Stimme weit ins Land schallen zu lassen. – In einem späten Gedichtentwurf wird, scheint mir, eine Lösung des Lebensproblems angedeutet. Das Bruchstück besteht nur aus zwei Zeilen:

*Bronzene Glocke, von einem eisernen Klöppel geschlagen,
hatte sein Herz einen unüberwindlichen Klang.*³²

Glockenschlag und Herzschlag werden hier in eine Beziehung gesetzt. Und wie die Glocke in ihrer beständigen Form zum Symbol einer verlässlichen Dauer wird, so bekommt auch das Herz einen eigenen Charakter der Beständigkeit. Ist dem Dichter das „aufgetragene Gedicht“ gelungen, dann tönt es fortan wie das Geläut der Glocke.

VIII. Engelkonzert

Für eine Weile wird Magda von Hattingberg geradezu als Engelbotin angesehen: sie besteht gleichsam aus Musik und kann mit ihrem Flügel all die Klänge herauf rufen, die eine verwandelnde Kraft haben. Am 18. Februar schreibt er ihr: „Du hast Engel um Dich in Deiner Musik. Du hast Engel um Dich in Deiner Freude, Du hast Engel um Dich in der Reinheit Deines Gemüths –: Du hast viele Engel um Dich: vielleicht thun sie Dir viel zu lieb.“³³

Wenn man bedenkt, einen wie hohen Stellenwert das Bild vom Engel in der geistigen Welt Rilkes hatte, kann man abschätzen, welche Erwartungen er auf die Begegnung mit der Musikerin setzte, sie wird geradezu als Repräsentantin der Engelwelt angesehen, was ja dann unausweislich auch zu Enttäuschungen führen musste. Er aber war in einer Aufbruchstimmung und hoffte auf einen künstlerischen Neuanfang. Freude hat Rilke immer viel höher eingestuft als Glück (das in der neunten Duineser Elegie als „voreiliger Vorteil eines nahen Verlustes“ charakterisiert wird). Freude und Musik, das sind für ihn zu dieser Stunde die beiden Wirkkräfte, die der Schöpfung von ihrem Uranfang an eingestiftet sind, aber erst darauf warten, entdeckt zu werden. Am 19. Februar heißt es deshalb in einem Brief:

³² *Bronzene Glocke*, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 3, 505.

³³ *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg* (Anm. 19), 124; vgl. dazu auch mein Buch *Du hast Engel um Dich. Kleine Lehre vom guten Leben nach Rainer Maria Rilke*. Münsterschwarzach 2001.

„Wir haben nur eine unsere Freude, die hat Gott gleich zu Anfang in der Schöpfung mithervorgebracht, und nie hat einer gewagt, sie in Gebrauch zu nehmen, denn sie sah ganz unwahrscheinlich aus: so ist sie neu aus dem Paradiese auf uns gekommen (...). Hat denn je einer das zu sagen verstanden, wie sehr das Wunderbare in der Welt ist, nicht nur da und dort, nicht nur an irgend einem Ziel, nicht nur gegen unsern Händen über –, nein, da in uns, in jeder Zeile unseres Wesens; und wenn seine Allgegenwärtigkeit uns plötzlich sicher wird, – siehe, dann schlägt es um aus dem unbegreiflich Außerordentlichen, das es ist, ins heilig Natürliche – ins Gesetz, ohne das wir gar nicht wären.“³⁴

Magda von Hattingberg hatte den Dichter noch nie gesehen, aber sie kannte seine Dichtung und wusste um die Musikalität seiner Sprache. Ihr lag sehr daran, ihm einen weiteren Zugang zur Musik zu eröffnen, deshalb schrieb sie ihm am 20. Februar: „Oh, Du weißt es ja noch nicht und in Deiner Seele lebt sie doch, immer schon. Wer schrieb je so über sie, wie Du? Wer ahnte und erriet sie in Vielem so, unklar noch im irrenden Suchen, aber tief bewußt in einem noch schlummernden Bewußtsein.“³⁵

Vielleicht hat die Musikerin wirklich etwas Wesentliches in der Veranlassung Rilkes erfasst. Seine Musikalität war nicht von der Art, dass er singen wollte oder nach einem Instrument verlangte. Sein Horchen ging zu den elementaren Klängen der Natur, er sorgte sich darum, die Menschen könnten für die Grundmusik der Schöpfung kein Ohr mehr haben. Schon in der frühen Gedichtsammlung *Mir zur Feier* hatte er dieser Sorge Ausdruck verliehen:

*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.*³⁶

Als er im Herbst 1911 in das Schloss Duino einzog, von der Fürstin Thurn und Taxis eingeladen, den Winter dort zu verbringen, da versuchte Rilke besonders, sein „Ohr geräumig zu machen“³⁷, er wollte die archaische Melodie der Dinge, aber auch die verborgenen Klänge der eigenen Tiefe vernehmen. Am 14. Dezember schrieb er an Elsa Bruckmann: „Nun bin ich wirklich seit vorgestern ganz allein in dem alten Gemäuer, draußen das Meer, draußen der Karst, draußen der Regen, vielleicht morgen der Sturm –: nun soll sichs zeigen, was innen ist als Gegengewicht so großer und gründlicher Dinge. Also, wenn nicht ganz Unerwartetes kommt, bleiben, aushalten, stillhalten, mit einer Art Neugier nach sich selbst.“³⁸

³⁴ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg (Anm. 19), 132. 137.

³⁵ AaO., 150.

³⁶ *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 5, 257.

³⁷ *An Annette Kolb am 23. Januar 1912*, in: Briefe (Anm. 16); hier Bd. 1, 318.

³⁸ *An Elsa Bruckmann*, in: AaO., 296.

Diese Hörbereitschaft – nach außen und nach innen – hat sicher dazu beigetragen, die Dichtung Rilkes so musikalisch zu machen, was er übrigens selbst genau wusste. Der Vertonung seiner Texte stand er skeptisch gegenüber. Vor allem ärgerte es ihn, dass immer wieder der *Cornet* melodramatisch in Töne gesetzt wurde. Seine verdichtete Sprache hatte so viel Musikalität in sich, dass sie einer kompositorischen Aufhöhung nicht bedurfte, davon war er überzeugt.

IX. Poetisches Echo auf die Musik

Wie stark sich Rilke von der unmittelbar erlebten Musik angesprochen fühlte, lässt sich daran erkennen, dass er häufiger nach einem Konzert das Verlangen hatte, dem eben Gehörten ein poetisches Echo folgen zu lassen. Nach einem Hauskonzert im Januar 1918 in München schrieb er in das Gästebuch der Hausherrin Hanna Wolff folgendes Gedicht:

*Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.
Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was? –: in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, –
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar.³⁹*

Auffällig bei diesen Versen ist, dass das musikalische Phänomen mit Bildern optischer Wahrnehmung beschrieben wird. Statuen beginnen zu atmen, das Gesetz der vergehenden Zeit wird aufgehoben, eine Landschaft kann horchend erspürt werden, die Musik wird in ihrer Nähe und in ihrer Fremdheit erlebt. Stark betont wird der Gedanke, dass Musik über die anderen Formen der Mitteilung hinausdrängt. Wo die konventionelle Sprache ans Ende ihrer Möglichkeiten kommt, da führt die Musik weiter. Sie ist ein Grenzphänomen, ihr scheint ein Wandlungselement innezuwohnen, wenn man sich ihrer Dynamik aussetzt. Das Herz weitet sich und schafft sich

³⁹ *An die Musik*, in: Sämtliche Werke (Anm. 3); hier Bd. 3, 111.

neue Räume, die bisher nur geahnt werden konnten. Es scheint ein Weg in unvertraute Bereiche zu sein, die von uns (noch) nicht bewohnbar sind. In seinem Wohnturm von Muzot wurde Rilke häufig von Musikern besucht. Am 18. Dezember 1925 widmete er dem Cellisten Lorenz Lehr ein Gedicht, in dem die synästhetische Erfahrung eigens betont wird: die verschiedenen Sinne ergänzen sich, werden geradezu austauschbar.

*Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist ihrem vollen Strome,
ist irgendwo auch Auge: diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen.*

Und weil Musik immer erst geweckt werden muss, die schlafenden Töne warten darauf, lebendiger Klang werden und ins Ohr dringen zu können, heißt es dann:

*Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, du
Selig Erwachte unterm Griff des Weckens,
du durch den Zufluß rein ergänzte Ruh,
Du mehr als wir ..., von jeglichem Wozu
befreit ...⁴⁰*

Musik hat keinen Zweck, sie hat ihren geheimnisvollen Sinn in sich, gerade deshalb scheint sie eine geheimnisvolle Wirklichkeit eigener Art zu sein, „mehr als wir“. Und doch wird musiziert, um das Herz des Menschen zu erfreuen, um zu trösten und aufzurichten, um bis dahin unbekannte Räume zu erschließen, um Lob zu künden und Dank zu sagen. – Einer Geigerin, Lucie Wedekind-Simon, die ihre Schwester und eine Freundin jung verloren hatte, schrieb er ein Gedicht, in dem er den Gedanken erwägt, ob nicht auch die Toten die Adressaten unseres Musizierens sein könnten. Musik ist an keine Grenze gebunden, deshalb mag sie auch die Grenze zwischen der Welt der Lebenden und der Toten überschreiten.

*Wüßte ich für wen ich spiele, ach!
immer könnt ich rauschen wie der Bach.
Ahnte ich, ob tote Kinder gern
tönen hören meinen innern Stern;
ob die Mädchen, die vergangen sind,
lauschend wehn um mich im Abendwind.
Ob ich einem, welcher zornig war,
leise streife durch das Totenhaar ...
Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging
weit hinüber über jedes Ding.
Sie, gewiß, die weht, sie weiß es nicht,
wo uns die Verwandlung unterbricht ...
Daß uns Freunde hören, ist wohl gut –,
aber sie sind nicht so ausgeruht*

⁴⁰ Musik, in: aaO., 266f.

wie die Andern, die man nicht mehr sieht:
tiefer fühlen sie ein Lebens-Lied,
weil sie wehen unter dem, was weht,
und vergehen, wenn der Ton vergeht.⁴¹

X. Abgesang

Rilke ist einigen Komponisten seiner Zeit persönlich begegnet. Ferruccio Busoni hatte er durch Magda von Hattingberg kennen gelernt, und dieser hat ihm seinen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*⁴² mit den Worten gewidmet: „Dem Musiker in Worten R.M.R. verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten.“ – Den Schweizer Komponisten Othmar Schoeck trifft er am Genfer See. In seiner Zeit im Wallis wurde er häufiger von Komponisten und Musikern besucht, u.a. von Paul Hindemith. In Paris begegnet er dem jungen Ernst Křenek, der ihm zu erkennen gibt, er würde gerne Gedichte von ihm vertonen. Trotz seiner grundsätzlichen Skepsis gegenüber solchen Bemühungen schickt Rilke ihm den kleinen Zyklus *O Lacrimosa*. Die fertige Komposition bekam Rilke im Herbst 1926 zugesandt und beantwortete sie am 12. Dezember, wenige Wochen vor seinem Tod, mit folgenden Worten: „Mein lieber Křenek, ich bin sehr krank und auf eine unsäglich elende und schmerzhaft Weise. Denken Sie, wie gerade in einem solchen schweren Moment Ihre gute, große Nachricht mich berührt hat. Grüße Rilke.“⁴³ Gehört hat er diese Vertonung nicht mehr, nur noch in seinen Händen gehalten.

Am Sonntag, dem 2. Januar 1927, es war ein sehr kalter Tag, wurde Rainer Maria Rilke an der Kirchmauer der Bergkirche von Raron beigesetzt. Vor der Beerdigung fand eine stille Messe statt, bei der die australische Geigerin Alma Moodie Musik von Johann Sebastian Bach spielte.

⁴¹ *Wüßte ich für wen ich spiele*, in: AaO., 262f.

⁴² Vgl. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Triest 1907 (2., erw. Aufl. Leipzig 1916).

⁴³ E. Křenek, *Zur Entstehungsgeschichte der Trilogie „O Lacrimosa“*, in: G. Buchheit (Hrsg.), Rainer Maria Rilke. Stimmen der Freunde. Ein Gedächtnisbuch. Freiburg 1931, 160.