UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Thèse 2003

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Das Echo der Bilder : Jugendstil, Quattrocento und ägyptischer Totenkult in Rilkes poetischer Rezeption Hofmanns, Vogelers und Modersohn-Beckers

Rios, Rita

How to cite

RIOS, Rita. Das Echo der Bilder : Jugendstil, Quattrocento und ägyptischer Totenkult in Rilkes poetischer Rezeption Hofmanns, Vogelers und Modersohn-Beckers. Doctoral Thesis, 2003. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:230

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:230
Publication DOI: 10.13097/archive-ouverte/unige:230

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Rita Rios

Das Echo der Bilder. Jugendstil, Quattrocento und ägyptischer Totenkult in Rilkes poetischer Rezeption Hofmanns, Vogelers und Modersohn-Beckers.

Université de Genève
Faculté des Lettres

directeur de thèse: Prof. Dr. Bernhard Böschenstein
président du jury: Prof. Dr. Hans-Jürgen Schrader
membre du jury: Prof. Dr. Peter Horst Neumann

Arbeit zur Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von Rita Rios, Gartenstraße 130, 60596 Frankfurt am Main
Copyright: rita.rios@t-online.de

Anmerkung zur Zitierweise: Soweit nicht anders vermerkt, beziehen sich die Rilke-Zitate auf die Ausgabe: Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. I bis VII, Frankfurt am Main 1955-1997.

Siglenverzeichnis:

ADAW	Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst, Berlin.
BTB	Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Hrsg. von Günther Busch und Liselotte von Reinken. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1979.
DKuD	Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauenschaffen. Hrsg. und redigiert von Alexander Koch. Bruckmann Verlag, Darmstadt, München. 1897-1934.
DLA	Deutsches Literatur-Archiv Marbach am Neckar.
DLE	Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Hrsg. v. Dr. Josef Ettlinger, Verlag Fr. Fontane & Co., Berlin 1898-1943.
Erinnerungen	Heinrich Vogeler: *Werden*. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942. Verlag Rütten & Loening, Berlin 1989.
HBMK	Handbuch der Marienkunde. Hrsg. von Wolfgang Beiner und Heinrich Petri. 2. Aufl., Bd. II. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1997.
KA	Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1996-2003.
KEH	Rainer Maria Rilke. Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986.
KK	Rainer Maria Rilke, Katharina Kippenberg. Briefwechsel. Insel Verlag, Wiesbaden 1954.
KSA	Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dtv, De Gruyter, Berlin, New York 1988.
Kunstwart	Der Kunstwart. Rundschau über Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste. Hrsg. von Ferdinand Avenarius. Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1887-1932.
LcI	Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirchbaum SJ in Zusammenarbeit mit Günter Brandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz u.a. Herder Verlag, Rom; Freiburg; Basel und Wien 1968-1976.
LdÄ	*Lexikon der Ägyptologie*. Hrsg. von Wolfgang Helck und W. Wesendorf. Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1975-1992.
LdK	Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Hrsg. von Ludger Alscher, Günther Feist, Kurt Junghanns u.a. Verlag das europäische Buch. Berlin 1981. Nach der Ausgabe des E. A. Seemann Verlages, Leipzig 1968-1978.
LdK2	Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Hrsg. von Harald Olbrich. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1987-1994.
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. Joseph Höfer und Karl Rahner. Zweite, völlig neu bearbeitete Ausgabe, Bd. 1-10. Herder Verlag, Freiburg 1957-1965.

MDIK	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo, Wiesbaden.
ML	*Marienlexikon*. Hrsg. von Remigios Bäumer und Leo Scheffczyk. 6 Bd., Eos Verlag, St. Ottilien 1988-1994.
»*Pan*«	*Pan*. Herausgegeben von der Genossenschaft Pan. Redigiert von Wilhelm Bode, Eberhard Freiherrn von Bodenhausen, Caesar Flaischlen, Richard Graul, Otto Erich Hartleben, Ludwig von Hofmann, Karl Koepping, Harry Graf Kessler, Alfred Lichtwark u. a. Fontane & Co., Berlin 1895-1899.
SW	Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Insel Verlag, Bd. I bis VII, Frankfurt am Main 1955-1997.
TBÄ	*Das Totenbuch der Ägypter*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Erik Hornung. Artemis & Winkler, Düsseldorf und Zürich 1998.
TBF	Rainer Maria Rilke. Tagebücher aus der Frühzeit. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1973.
Thieme-Becker	Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1 bis 37. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes. Hrsg. von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1907-1950.
WV	Werkverzeichnis Paula Modersohn-Becker. Bd. I und II. Hrsg. von Wolfgang Werner, Werner Busch. Bearbeitet von denselben sowie von Milena Schicketanz. Hirmer Verlag, München 2000.

Widmung und Danksagung

Meiner Mutter, meiner Familie zugeeignet.

Professor Dr. Bernhard Böschenstein, der mit seinem umfassenden Wissen und seinem großen Interesse für meine Arbeit die Realisierung des Vorhabens entscheidend vorangetrieben hat, sowie Frau Prof. Dr. Renate Böschenstein für ihre Anregungen und Hinweise gilt an dieser Stelle mein herzlichster Dank.Prof. Dr. Hans-Jürgen Schrader und Prof. Dr. Peter Horst Neumann bin ich für die kritische Lektüre meiner Dissertation verbunden. Für die Erweckung des Interesses an intermedialen Beziehungen möchte ich Prof. Dr. Norbert Miller und Prof. Dr. Markus Bernauer der Technischen Universität Berlin ebenfalls meinen Dank aussprechen. Des weiteren seien in Dankbarkeit bedacht: Prof. Dr. Ulrich Fülleborn für sein Interesse; die Künstlerhäuser-Worpsweder, vor allem die Barkenhoff-Stiftung, für die wiederholte Gewährung eines Aufenthaltsstipendiums; meine Schwiegereltern Renate und Ummo Schütte für ihre Hilfe bei verschiedenen Anlässen; meine Freunde André und Jussara Herold, Lúcia Schwarz und Vincent Weiland, die mich bei der Beschaffung von Materialien unterstützt haben; Ellen Imhof-Schägg, Marianne Derron und Lüdger Neumann für ihre Kritik. Regina Gramse, Kunsthistorikerin, für das Lektorat; Herr Peter Hüssy vom Ludwig von Hofmann-Archiv Zürich für seine großzügige Bereitstellung von Materialien; Frau Dr. Franziska Kolp, Rilke-Archiv Bern, für die Hilfe bei der Literaturrecherche und Frau Hella Sieber-Rilke, Familienarchiv Gernsbach, für die anregenden Gespräche; Frau Katharina von Wilucki, Deutsches Literatur-Archiv, für die stets zügige Hilfeleistung; Hans-Hermann Rief, Gründer des Worpsweder Archivs, für die Einsicht wichtiger Dokumente; der Kreis um Frau Daniela Platz — Haus im Schluh, Worpswede — für das Interesse am Forschungsprojekt; die Bibliothek des Rodin-Museums in Paris und die Bibliothek des von der Heydt-Museums in Wuppertal für ihre Auskünfte; die Staatsbibliothek zu Berlin, die mir mit der Gewährung verschiedener Ausnahmegenehmigungen die Forschungsarbeit erleichtert hat; Frau Dr. Hannelore Kischkewitz, Ägyptisches Museum Berlin, für die Klärung wichtiger Fragen; Dr. Joachim Quack, Ägyptologisches Institut der Freien Universität Berlin, für seine freundlichen Hinweise auf die ausschlaggebende Literatur.

Inhaltsverzeichnis

1.	**Einleitung**	1-3
1.1	Das Dreigestirn vor einem Sternenhimmel	4
1.2	Forschungsstand	4-9
1.3	Methode	9-12
2	**Ludwig von Hofmann und Rilke: im Geist des Jugendstils und des Symbolismus**	13-16
2.1	Hofmann: Biographie und Œuvre	16-21
2.2	Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Hofmann	22
2.2.1	Kritik und Annäherung	23-29
2.2.2	Pan-Illustrationen Hofmanns zu Rilkes Werken	29-30
2.3	**Hofmanns Bilder in Rilkes Dichtung. *Spiel*, Künste, Zeitgeist**	30
	Zum Frauenbild	30-33
	Die Gefahr des Eros	33-37
	Sprachkrise und Symbolik	37-41
	Vor singenden Mädchen	41-43
	Die Todesthematik	43-46
2.4	***Die Bilder entlang*. Bildgedicht und Phantasie**	46-51
2.4.1	**Bildgedichte mit engem Bezug zur Zeichnung**	51
	Schwanenweiher	51-57
	Träumerei	57-59
	Hochwald	59-61
	Küssendes Paar	61-64
	Märchen	64-66
	Parzival I	66-70
2.4.2	**Bildgedichte mit lockerem Bezug zur Zeichnung**	70
	Die Frau als Spiegel	
	Libelle	70-72
	Tanzende und singende Frauen	72-73
	Zierstück I	73-75
	Brunnen	75-77
	Initialen – Sehnsucht	77-81
	Lebensauffassung, Religiosität	81
	Parzival II	81-83
	Schlußstück	83-85
	Kopfleiste	85-88
2.4.3	**Ein Bildgedicht mit peripherem Bezug zur Zeichnung**	88
	Zierstück II	89-90
2.5	**Schlußbemerkung**	90-92
2.6	**Tafeln**	93-104
2.7	**Abbildungsverzeichnis und Abbildungen**	105
3.	**Rilke und Heinrich Vogeler als Gestalter von Marienbildern**	106-108
3.1	**Über die Neorenaissance um 1900**	108-114
3.2	**Vogeler — ein Portrait**	114-121

3.3	**Anknüpfungen an das Quattrocento**	121-122
	George und Fra Angelico	123-125
	Botticelli als Spiegel	126
	Magnifikat	127-128
	Geburt der Venus	129-136
3.4	**Betonung einer Ikone: Maria**	136-139
	Die Verkündigung im Bild und Wort	140
	Zwei Verkündigungsbilder des Fra Angelico	141-144
	Malerische und dichterische Verkündigungsszenen um 1900	144-146
	Vogelers Marienbilder	147-150
3.4.1	**Maria in Rilkes Werk**	151-155
	Verkündigungsgedichte	155-165
3.5	**Bildzitate und christliche Ikonographie**	165
3.5.1	*Die Weiße Fürstin*	165-184
	Intérieurs	184-186
3.5.2	Maria im Himmel: Aus dem *Marien-Leben*	186-189
3.6	**Schlußbemerkung**	190-191
3.7	**Tafeln**	192-197
3.8	**Abbildungsverzeichnis und Abbildungen**	197
4.	**Modersohn-Becker und Rilke. Aspekte ihrer Ägyptenrezeption**	198-200
4.1	Einleitung	200-208
4.2	**Paula Modersohn-Becker: zur Künstlerin**	209-223
4.2.1	Zwei Selbstbildnisse	223-226
4.3	**Ein Künstler als Freund: Rilke und die Malerin**	226-234
4.3.1	*Rilke-Porträt*	235-244
4.3.2	Das Bildnis und das Selbst: dichterische Portraits	244-254
4.4	***Requiem. Für eine Freundin.* Zum Umfeld**	255-261
	Hetären-Gräber	261-264
	Requiem	265-282
4.5	**Schlußbemerkung**	282-285
4.6	**Anlagen I-IV**	285-296
4.7	**Tafeln**	297-302
4.8	**Abbildungsverzeichnis und Abbildungen**	303
5.0	**Schlußwort**	304-314
6.0	**Literaturverzeichnis**	315-351

1 Einleitung

Das neuromantische Streben nach Aufhebung der Gattungsgrenzen bewirkte in den vielfältigen Strömungen des *fin de siècle* einen intensiven Austausch unter den verschiedenen Künsten.[1] Mit dieser Kunsteuphorie ging eine Verabsolutierung der ästhetischen Erlebnisse[2] einher, die von der Philosophie Schopenhauers[3] und Nietzsches[4] bedeutende Impulse erhielt. Im wissenschaftlichen Umgang mit dem dichterischen Werk Rainer Maria Rilkes (1875-1926) muß man sich diesen geistigen Hintergrund vergegenwärtigen — vor allem, wenn nach dem Bezug einiger seiner poetischen Werke zur bildenden Kunst gefragt wird. Als Beleg für die wechselseitige Erhellung der Künste[5] im deutschsprachigen Raum[6] werden häufig Rilkes Gedichte der Pariser Zeit herangezogen; allerdings ist für das Frühwerk der Dialog zwischen seiner Dichtung und den bildenden Künsten bisher wenig erforscht. Genau hier habe ich angesetzt.

---

[1]Die Forschungsliteratur zu dieser Epoche ist uferlos. Eine gute Quellensammlung enthält Hans Hinterhäusers *Fin de Siècle*. Gestalten und Mythen, München 1978 und J. M. Fischers *Fin de Siècle*. Kommentar zu einer Epoche. München 1978. Auf jeweils relevante Aspekte wird in den Einführungen sowie im Textkommentar eingegangen.

[2]Das Wort „Erlebnis" meint hier den durch die Betrachtung von Gegenständen der Kunst ausgelösten kognitiven und seelischen Vorgang, den Roman Ingarden in einem grundlegenden Aufsatz einleuchtend beschreibt. Vgl. ders.: Erlebnis. Vorträge zur Ästhetik. In: Zeitschrift für Erlebnispädagogik, H. 8, 21. Jg., 2001, Beiheft. Die Ästhetik beansprucht ein eigenes Kapitel innerhalb der Hermeneutik. Zur Begrifflichkeit siehe LdK2, S. 152ff.

[3]Eine der Möglichkeiten, das Leid des Lebens zu überwinden, besteht für Schopenhauer, dessen Werke Rilke gelesen hat, in der Konzentration auf die Kunst: *Jeder Zustand, jeder Mensch, jede Scene des Lebens, braucht nur rein objektiv aufgefaßt und zum Gegenstand einer Schilderung, sei es mit dem Pinsel oder mit Worten, gemacht zu werden, um interessant, allerliebst, beneidenswerth zu erscheinen: – aber steckt man darin, ist man es selbst, – da (heißt es oft) mag es der Teufel aushalten. Daher sagt Goethe: Was im Leben uns verdrießt, / Man im Bilde gern genießt.* Siehe: Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Ergänzungen zum 3. Buch, Kap. 30. *Vom reinen Subjekt des Erkennens*. In: Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Bd. 2. Stuttgart, Frankfurt am Main 1960, S. 479f. Rilkes Rezeption des Philosophen dokumentiert Ingeborg Schnack. Dies.: *Rainer Maria Rilke*. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Frankfurt am Main 1990, Bd. I, S. 23.

[4]*Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, daß ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier,* […] *diese Schrift gewidmet haben will.* Nietzsche, Friedrich: Vorwort zur Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. I. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York 1988, S. 9-156, hier 24. Ferner zitiert als KSA. Ebenso aussagekräftig ist folgende Äußerung: *Der moderne Mensch braucht die Kunst als Berauschungstrank, an Stelle jenes mittelalterlichen Glaubens*. In: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. KSA, VII, S. 315.

[5]Die Formulierung prägte besonders Oskar Walzel (1864-1944). Vgl. ders.: *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin 1917. Aus Julia Kristevas *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse,* Paris 1969, wurde der Begriff Intertextualität gewonnen; im deutschen Sprachraum gebraucht man auch den Begriff "Intermedialität", der jedoch umstritten ist. Vgl. Weisstein, Ulrich: *Literature and the (Visual) Arts.* Intertextuality and Mutual Illumination. In: *Intertextuality*: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century. Ed. by Ingeborg Hoesterey and Ulrich Weisstein. Columbia, SC 1993, S. 1-17, bes. 2ff.

[6]Einen guten Überblick über die literarische Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten in der europäischen Tradition findet man in: Kurt Böttcher und Johannes Mittenzwei (Hrsg.): *Einiges über malende und zeichnende Schriftsteller*. Abschnitt *Dichter als Maler*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1980, S. 8ff. Claus Clüver hat eine umfangreiche Bibliographie zu diesem Thema erarbeitet. Vgl. ders.: *1988 Bibliography of the Relations of Literature and Other Arts*. Yearbook of Comparative and General Literature 37 (1988), S. 224ff.

Die Befassung von Schriftstellern mit Gemälden ist schon in der griechischen Antike zu beobachten,[7] doch unterscheiden sich Rilkes Bildgedichte von ihren Vorgängern insofern, als sie Bilder nicht auf einer mimetischen Ebene evozieren, sondern als Zeichen interpretieren. Ähnlich verfuhr Goethe, der Bilder nicht nur beschrieb, sondern einen eigenständigen Zugriff auf sie wagte: Bei seiner Rezeption Caspar David Friedrichs[8] hob er bereits die symbolischen Bildelemente hervor. Den deutschen Romantikern und ganz besonders den Schriftstellern der Zeit um 1900 wurde die mit ästhetischen Erlebnissen verbundene Inspiration grundlegend.[9]

Hinter den ästhetischen Erlebnissen und den sprachlichen Gebilden, die sie jeweils hervorrufen, steht eine lange Diskussion über das Verhältnis zwischen Malerei und Poesie – seit der Antike[10] und vor allem in der Renaissance.[11] Dieses Thema beschäftigte seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts[12] Denker und Schriftsteller immer wieder. Unter den jüngeren Versuchen, ihm auf den Grund zu gehen, stehen die Merleau-Pontys[13] und Octavio Paz'.[14] Ihre Überlegungen betreffen grundsätzliche Dinge, die das Feld, in dem sich die vorliegende Forschungsarbeit bewegt, näher bestimmen helfen. Der Phänomenologe unterstreicht die für Malerei und Dichtung gemeinsame 'Arbeit mit Bildern': *De même que le rôle du poète depuis la célèbre lettre du voyant consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense,*

---

[7]Siehe Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung*. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995.

[8]Vgl. Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde*. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991, S. 224ff.

[9]Vgl. Renner, Ursula: *»Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten.* Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae. Bd. 55. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg i. Br. 2000. Die George-Forschung kann auf die Dissertation Peter Wolfgang Günthers zurückgreifen. Ders.: *Stefan George und die bildenden Künste*. Phil. Diss. Univ. of Texas at Austin 1968. Bernhard Böschenstein sprach in seinem Vortrag vor der Stefan-George-Gesellschaft im Oktober 2000 über Georges Bezug zu Ludwig von Hofmanns Frühwerk. Siehe ders.: *Ludwig von Hofmann als Maler der Dichter.* Erläuterungen und Spiegelungen: Rilke und Hofmannsthal; Thomas Mann und George. George-Jahrbuch, Bd. 4. Jg., 2002, S. 112-136. In einer Vorlesung zur Kunst der Jahrhundertwende an der Genfer Universität kommentierte der Germanist Hofmannsthals und Georges Bezüge zur Kunst der klassischen Antike sowie zur Präraffaelitischen Bruderschaft. Diese Vorlesungen sind in der Bibliothek dieser Universität auf Tonband zugänglich. Ich beschränke mich auf *Ein Angelico* (um 1890), in dem sich George Fra Angelicos Farbigkeit in einem bestimmten Gemälde widmet. Vgl. 3.3. Auf Hofmannsthals Beschäftigung mit Künstlern oder Gemälden wird in allen Kapiteln dieser Arbeit verwiesen, wobei ich mich aus naheliegenden Gründen meist auf einen Hinweis oder ein Zitat beschränken muß. Zur Bildrezeption in der Romantik siehe 2.3.1.2, Abschnitt **Tanzende und singende Frauen**.

[10] Plato vergleicht im 10. Buch des »Staates« die Arbeit des Malers mit der des Dichters und fällt dabei ein negatives Urteil über die Tätigkeit beider. Siehe Fuhrmann, Manfred. Nachwort zu Aristoteles »Die Poetik«. Übersetzt und Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S.144-178, hier 157. Siehe darüber das 2. und 3. Buch des »Staates«, ebd., S. 158.

[11]Siehe Abschnitt »Malerei, Musik und Dichtung« in Chastel, André (Hrsg.). *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei.* Aus dem Ital. und Franz. übertragen von Marianne Schneider. München 1990, S. 138-146. Streitgespräche. Die Malerei wird hier höher eingestuft als die Dichtkunst, so auch an dieser Stelle: *Der Dichter kann die wahre Gestalt der Glieder, aus denen ein Ganzes besteht, mit seinen Worten nicht hervorbringen, aber der Maler stellt es vor dich hin mit derselben Wahrheit, wie es die Natur vermag.* Ebd., S. 142.

[12]Es seien einige der bemerkenswertesten Bücher erwähnt: Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755); Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon* (Berlin 1766); Wilhelm Heinses *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787). In: Wilhelm Heinse. Sämtliche Werke. Hrsg. von Carl Schüddekopf. 3. Aufl., Leipzig 1911.

[13]Vgl. Merleau-Ponty*: L'oeil et l'esprit.* Folio. Essais. Paris 1964. Als Sekundärquelle sehr hilfreich: Johnson, Gallen A. (Ed.). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader.* Philosophy and Painting. Illinois 1993.

[14] Paz, Octavio: *Zwiesprache.* Essays zur Kunst und Literatur. Frankfurt am Main 1984.

ce qui s'articule en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui.[15] Paz spricht von einem inneren Auge[16] und betont die Phantasie als Grundlage beider Künste:

> *Dichtung und Malerei sind Künste, die sich in entgegengesetzten Bereichen entfalten: das Reich der Dichtung ist die Zeit, das der Malerei der Raum; die Dichtung hören wir, die Malerei betrachten wir: das Gedicht läuft in der Zeit ab und sein Ablauf ändert sich, während das Bild sich selber stets gleichbleibt. Gleichwohl ist die Macht, die Malerei und Dichtung regiert, ein und dieselbe; obgleich der Maler die Augen benutzt und der Dichter die Sprache, gehorchen Blick und Sprache noch derselben Macht: der Imagination.*[17]

Die erste Aussage betrifft also den Schaffenden, die zweite, den Rezipienten. Beide Pole müssen berücksichtigt werden, wenn man die Berührung von Dichtung und Malerei untersuchen möchte. Wenn man von Bildgedichten beziehungsweise von Texten ausgeht, die eine Beziehung zu den bildenden Künsten haben, so muss man sich von Anfang an dessen bewußt sein, dass die eigenen Rezeptionserfahrungen sich mit denen des Schriftstellers überkreuzen. Trotz der Unzulänglichkeiten, die damit verbunden sind, die Erlebnisse eines anderen nachempfinden zu wollen, versuche ich etwas von Rilkes eigenen Erfahrungen mit Kunstwerken in der Textinterpretation zurückzuholen. Dabei stehen seine poetischen Bilder und ihr Verhältnis zu den mit den Malern gemeinsamen Inspirationsquellen und Motiven im Vordergrund.

Rilke akzeptierte, wie zu sehen sein wird, keine „Vermischung" der Künste; dennoch berührten viele seiner Arbeiten das Schaffen mehrerer Künstler sehr direkt. Sogar sein Fortschritt in der Dichtung hing, worüber in der Rilke-Forschung bereits ein Konsens besteht, mit seinen 'Einblicken' in die bildenden Künste zusammen. Zwischen 1898 und 1908, als er die ersten Schritte zur Entwicklung eines eigenen Stils machte, ereigneten sich wichtige Begegnungen mit Malern und Bildhauern. Er selbst bezeichnete seine Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten als eine Suche nach „Bildern".[18] Rilkes intensives Gespräch mit bestimmten Künstlerpersönlichkeiten verblaßte nach seiner Rezeption der Werke Cézannes im Jahre 1907. Nur punktuell ging es ihm seitdem darum, in seiner Dichtung auf bestimmte Kunstwerke zu antworten.

---

[15] Merleau-Ponty 1964, S. 30.

[16] *Zwischen dem Wort und dem visuellen Bild, zwischen dem Gehör und den Augen gibt es ein ständiges Hin und Her. Wenn wir die Worte des Dichters hören, sehen wir, jäh entstanden, das von ihnen evozierte Bild. Wir sehen es im Geiste, mit dem inneren Auge. Desgleichen: Wenn wir die Formen und Farben des Bildes sehen, hören wir sie, als wären es Worte*[.] Ebd., S. 71.

[17] Ders.: Alberto Gironella. Die gemalten Träume. In: Paz 1984, S. 71-82, hier 72.

[18] In einer berühmten Wendung gebraucht Rilke das Wort 'Bild' als Metapher für die von ihm angestrebten Ausdrucksmittel: *Du mußt ein Bild für das Gefühl erfinden, / das du verschenken willst an viele Fremde*[.] […] *Du darfst nicht* sagen*, was du heimlich* hast*, / nicht auf den Lippen darf dein Leben münden* [.] SW, III, S. 672. Eintrag vom 2.12.1899.

1.1 Das Dreigestirn vor einem Sternenhimmel

Die Auseinandersetzung mit der Malerei oder mit der Plastik hinterläßt bereits um 1900 in Rilkes Briefwechsel, seiner Essayistik, seinen Tagebüchern und seiner Dichtung Spuren, die bis heute nur ansatzweise verfolgt wurden. Und so fanden auch seine Reaktionen auf Ludwig von Hofmann, Heinrich Vogeler und Paula Modersohn-Becker, die hier in den Vordergrund gestellt werden, in der Rilke-Forschung bisher nur bedingt und isoliert Aufmerksamkeit. Im Zusammenhang mit dem schöpferischen Zugriff auf die bildenden Künste sind die drei gewählten Künstlerpersönlichkeiten neben Rodin und Cézanne für Rilke deshalb die wichtigsten, weil ihre Werke, anders als bei vielen anderen von ihm rezipierten Künstlern, nicht nur in den Briefen oder Essays genannt werden, sondern in seine Dichtung einfließen. Selbst wenn es sich im Einzelfall nicht immer um eine direkte Anknüpfung an ihre Bilder handelt, sind mit diesen drei Künstlern wichtige Einblicke in Rilkes poetische Verfahren möglich.

Hofmann und Vogeler waren um 1900 hoch angesehene Künstler des Jugendstils, während Modersohn-Becker wegen der Vernachlässigung weiblicher Kunst[19] und des fehlenden Verständnisses für die beginnende Moderne erst in jüngerer Zeit Anerkennung fand. So verkörpern diese drei Künstler in ihrer Verbindung zum Jugendstil beziehungsweise zum Expressionismus zugleich das Spektrum jener künstlerischen Strömungen, die um 1900 in Deutschland am wichtigsten waren. Von Rilkes Beziehung zu diesen Künstlern ausgehend, erläutere ich in einem größeren Umfang die ersten grundlegenden Auseinandersetzungen Rilkes mit Werken der bildenden Künste. Sie sind, wie noch zu zeigen ist, mit weiteren Namen verbunden. Erst ihre Berücksichtigung erhellt die Begegnung mit dem hier gewählten Dreigestirn und macht auf das komplilatorische Verfahren aufmerksam, das Rilkes Arbeiten kennzeichnet.

1.2 Forschungsstand

Das wissenschaftliche Interesse an Rilkes Rezeptionserfahrungen[20] steht überwiegend im Zeichen seiner Auseinandersetzung mit Rodin,[21] Van Gogh[22] und Cézanne.[23] Viele Forschungsbeiträge

---

[19] Eine Zeichnung von Bruno Paul, *Malweiber*, trug folgende Unterschrift: *Sehen Sie, Fräulein, es gibt zwei Arten von Malerinnen: die einen möchten heiraten, und die andern haben auch kein Talent. Simplizissimus*, Jg. 6, 1901, Nr. 15, S. 117, abgedruckt im Katalog der von der Bayerischen Staatsgemäldegalerie veranstalteten Simplizissimus-Ausstellung vom 19.11.1977-12.2.1978, S. 329. Zit. n. BTB, S. 535. Weitere Hinweise auf die Schwierigkeiten von Künstlerinnen findet man in: Hofmann (Kat.) 1986, S. 33-39 und 41-54 sowie in: *Women Artists 1550-1950*, Kat.-Ausstellung, Los Angeles 1976.

[20] Klaus Jonas leistete einen wichtigen Beitrag zur Dokumentation von Rilkes Beziehungen zu den bildenden Künsten. Siehe ders.: *Rilke and the Visual Arts. A Selective Bibliography*. In: *Rilke and the Visual Arts.* Hrsg. von Frank Baron. Lawrence, Kansas 1982, S. 133-143.

sind eher nacherzählend[24] und beschreiben vor allem Rilkes Pariser "Lehrjahre". Die intermediale Wechselwirkung wird wegen fehlender Detailarbeit am Text häufig übersehen. Einige wenige Aufsätze kommentieren Rilkes Begegnung mit weiteren Künstlern.[25] Man weiß, daß er mit deutschen[26] und russischen[27] Künstlern in Kontakt stand und ihnen kunstkritische Essays widmete. Erika Greber[28] behandelte in einem umfangreichen Aufsatz die poetische Deutung der Znamenskaja. Eine hermeneutische Abhandlung über die mögliche Verbindung seiner russischen Gedichte zu den Erfahrungen mit russischen Künstlern ist noch ein Desiderat.

Schon vor vielen Jahren erkannte August Stahl, Rilke habe sich von Werken der Malerei wiederholt inspirieren lassen;[29] seine Hinweise wurden bisher nicht verfolgt. Angesichts des in meiner Studie abgesteckten Rahmens war dies auch hier nicht zu bewältigen. Rilkes schöpferischer Austausch

---

[21]Auf einen Teil der Forschungsliteratur wird im dritten Kapitel zurückgegriffen. Zur Forschungsgeschichte vgl. Nivelle, Armand: *Rilke, Rodin und die Forschung*. In: *Dialog der Künste.* Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald und Christoph Rodiek. Frankfurt am Main, Bern, New York und Paris 1989, S. 247-258.

[22]Zu den wichtigsten Beiträgen siehe Kapitel 4 und die Literaturliste.

[23]Angesichts der engen geistigen Beziehung zwischen Rilke und Cézanne, die der Dichter selbst hervorgehoben hat, ist es notwendig, Näheres über seinen Kontakt zu Cézannes Kunst zu erfahren, auch wenn diese Beziehung nicht im Vordergrund der vorliegenden Arbeit steht. Vgl. dazu Ralph Köhnens Dissertation *Sehen als Textkultur*: *intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld 1995. Die Studie beinhaltet eine umfangreiche Literaturliste zu ihrem Gegenstand; vgl. ebd., S. 358-382. Mit Hilfe der Semiotik erarbeitet der Verfasser überzeugende Analogien zwischen Cézannes Kunstwerken und Rilkes dichterischen Arbeiten. Köhnens kunsthistorisch und philologisch fundierte Interpretation geht weit über frühere Arbeiten hinaus.

[24]So beispielsweise Joseph Wandels Dissertation *Rilke und die Maler*. (Northwestern University). Michigan 1965 und Wolfgang Schneditz' *Rilke und die bildende Kunst. Versuch einer Deutung*. Graz 1947. Gertrud Scheibels Dissertation von 1933 hat für das Verständnis von Rilkes Beschäftigung mit den bildenden Künsten einen wichtigen Beitrag geleistet. Die Verfasserin kam zu dem Ergebnis, daß die *nur ganz vereinzelte Beschäftigung mit der bildenden Kunst in* [Rilkes] *späteren Jahren* […] *nur gelegentlichen Charakters* [und] *ohne wesenhafte Bedeutung für sein Werk* gewesen sei. Vgl. ebd., S. 81. Jean Gebser bringt ein ganz anderes Spektrum an Erfahrungen zur Sprache, das sonst kaum zur Kenntnis genommen wurde. Rilkes Bezug zur Kunst El Grecos steht hier im Mittelpunkt. Vgl. ders.: *Rilke in Spanien*. Frankfurt am Main 1977. Siehe auch Blätter der Rilke-Gesellschaft, *Rilke in Spanien,* Bd. 22, 1999.

[25]Diese werden ihrem Gegenstand nicht immer gerecht. Falsche Schlüsse im Hinblick auf Rilkes Verhältnis zur Abstraktion als künstlerischem Verfahren wirft zum Beispiel Herman Meyer seinem Kollegen Dieter Bassermann vor. Siehe Bassermann, Dieter: *Rilke und Picasso*, in: *Am Rande des Unsagbaren.* Berlin und Buxtehude 1948, S. 41-47. Vgl. Herman Meyer: *Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung.* In: *Zarte Empirie*. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963, S. 330. Bassermann beschäftigte sich mit dieser Begegnung in einem anderen Aufsatz. Vgl. ders.: *Rainer Maria Rilke und Pablo Picasso.* Athena, 1. Jg., H. 6. Berlin 1946-47, S. 32-35.

[26]Diese Beiträge wurden im fünften Band der SW veröffentlicht. Mit Rilkes Rolle als Kunstkritiker beschäftigt sich Karl E. Webb. Ders.: *Rilke, Rodin and Jugendstil. The Poet as an Art Critic.* Orbis Litterarum, 27. Jg., Vol. XXVII, Kopenhagen 1972, S. 254-263. Über die Arbeiten des Verfassers zum Dichter berichtet Herbert Lehnert. Vgl. ders. in: Modern Languages Notes, Vol. 95, 1980. Baltimore. Maryland 1980, S. 735-737.

[27]Das Spektrum seines Interesses ist groß und umfaßt mehrere Stilrichtungen. Vgl. dazu Rannit, Aleksis: *Rilke und die slawische Kunst*. In: *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst*. Sonderausgabe der Zeitschrift *Das Kunstwerk*. Baden-Baden 1951, S. 13-24,15. Zu Rilkes Engagement für die Propagierung der russischen Kunst siehe den Beitrag Patricia Brodskys: *Rilke's Relation to Russian Painting.* Literature and other arts. Proceedings of the IXth. Congress of the International Comparative Literature. Vol. 3. Innsbruck 1979, S. 143-148, bes. 143f. Rilkes Vorliebe für bestimmte Gemälde russischer Künstler unterstreicht Wandel. Siehe ders. 1965, S. 40ff.

[28]Siehe Greber, Erika: *Ikonen, entikonisierte Zeichen.* Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke (eine intermediale und interkulturelle Studie). In: Poetica 29, H. 1, 1997, S. 158-197.

[29]Vgl. Stahl, August: *Rainer Maria Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, stellvertretend S. 70, Kommentar 186; S. 72, Kommentar 203; S. 141, Kommentar 806 und 809; S. 142, Kommentar 813 und 815; S. 143, Kommentar 820-828 und S. 187, Kommentar 1105.

mit Künstlerinnen ist in keiner Arbeit bisher umfassend behandelt worden — dies gilt auch für die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff. Herman Meyer hebt einige Berührungspunkte mit Paul Klee hervor,[30] aber die Rezeption der französischen Impressionisten, die in *Worpswede* mehrmals genannt werden, sowie Giovanni Segantinis, Aristide Maillols oder der japanischen Farbholzschnitte[31] ist noch keineswegs gewürdigt. Selbst dem, was bisher „entdeckt" worden ist, könnte man neue Aspekte abgewinnen, würde der bildliche Gehalt einiger Gedichte tatsächlich hinterfragt werden. Dies möchte ich im Hinblick auf Rilkes Erfahrungen mit meinem Dreigestirn versuchen.

Der Gedichtzyklus *Die Bilder entlang* (1898) stellt das wichtigste zusammenhängende Corpus an Bildgedichten in Rilkes Werk dar.[32] Hier wurde der Schriftsteller von Zeichnungen Hofmanns angeregt, während er bei *Spiel* (1898) von dessen Malerei ausging.[33] Diese Werke spiegeln seine Berührung mit zeitgenössischen Kunst- und Geistesströmungen,[34] vor allem mit dem Jugendstil und dem Symbolismus, die auch für den frühen Hofmann ausschlaggebend waren. Allerdings läßt sich die künstlerische Produktion beider keineswegs auf die Sprache dieser Strömungen reduzieren. Die ambivalente Haltung gegenüber dem Jugendstil äußert sich bei Rilke nicht zuletzt darin, daß er sich zeitlebens gegen die Verschmelzung verschiedener Künste sträubte.[35] Er unterstrich seine Unabhängigkeit auch dann, wenn seine Arbeiten aufgrund des von ihm behandelten Themas den bildenden Künsten besonders nahe standen.[36] Dieses Spannungsverhältnis ist, wie weiter unten deutlich wird, in den frühen Äußerungen zu Hofmann deutlich zu spüren.

---

[30]Vgl. Meyer 1963, S. 315ff.

[31]Meyer geht auf Rilkes Kenntnis der japanischen Dichtung, nicht aber auf seine Auseinandersetzung mit japanischen Künstlern ein. Vgl. ebd., S. 329. Hokusai wird in *Worpswede* genannt. 1903 besucht der Schriftsteller eine Ausstellung altjapanischer Malereien und Skulpturen. Vgl. 4.1, Anm. 58.

[32]Siehe Textkommentar in 2.4.1f.

[33]Vgl. 2.3.

[34]In Darmstadt führte die Kulturausstellung *Die Lebensreform* den geistesgeschichtlichen Hintergrund um 1900 aus verschiedenen Blickwinkeln erneut vor Augen. Im zweibändigen Katalog beschäftigen sich verschiedene Autoren mit dem Lebensgefühl und der Philosophie der Epoche. Vgl. *Die Lebensreform.* Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1 und 2. Hrsg. von Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann und Klaus Wolbert. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 2001. Die maßgebliche Literatur wird in den jeweiligen Kapiteln berücksichtigt.

[35]Dies wird an folgender Briefstelle deutlich: *Übrigens muß, für meine Erfahrung, jeder Künstler, um der Intensität willen, seine Ausdrucksmittel, während er produziert, für die, sozusagen, e i n z i g e n halten, denn er käme sonst leicht zu der Vermutung, daß das oder jenes Stück Welt mit s e i n e n Mitteln überhaupt nicht ausdrückbar sei, und fiele schließlich in den innersten Zwischenraum z w i s c h e n den einzelnen Künsten, der ja klaffend genug ist und den nur die vitale Gespanntheit der großen Meister der Renaissance wirklich zu überbrücken wußte.* Rilke an die Gräfin Maria Viktoria Attems, am 12.3.1921. Vgl. Rilke, Rainer Maria: Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 382-385, hier 384.

[36]So schreibt Rilke: *Und schließlich eine Bitte: wäre es möglich, die mir kontraktlich zugesagten zwanzig Freiexemplare* [der Monographie über die Worpsweder Maler] *ohne Illustrationen, in kleinem Buchformat herzustellen? Ich glaube, daß das nicht viel Umstände macht und mir wäre damit ein guter Dienst getan.* An den Verlag Velhagen & Klasing am 29.5.1902 aus Westerwede. Vgl. SW, VI, S. 1275. Wie Herman Meyer feststellte, pflegte Rilke sein Einzelgängertum im Hinblick auf die Kunst auch in seinen späteren Jahren, als er zur abstrakten Kunst keinen Zugang fand. Vgl. ders. 1963, S. 287-336, 330f. In diesem Aufsatz verfolgt Meyer die Wurzel von Rilkes Innerlichkeitskult (*Duineser Elegien*) in seiner Übereinstimmung mit der Philosophie Nietzsches. Ebd., S. 296f. Rilkes *Verwandlung des Sichtbaren* setzt der Verfasser folgerichtig mit Kunstströmungen in einen Zusammenhang, die ihren Ursprung um 1900 haben: dem Fauvismus, dem Kubismus und dem

Kurz bevor die Arbeiten entstanden, in denen sich Rilke mit Hofmanns Kunst auseinandersetzte, hielt sich der Schriftsteller in Florenz auf. Das vom Historismus und vom Jugendstil geförderte Interesse an vergangenen Kunstepochen sowie der von Nietzsche entworfene Renaissancemythos in *Menschliches, Allzumenschliches*[37] und im *Antichrist*[38] sind einige der Gründe, warum er, wie viele seine Zeitgenossen,[39] die italienische Renaissance als idealen Zufluchtsort entdecken sollte.[40] Schon 1897 berichtete der junge Schriftsteller von seinem Studium der Renaissancekunst,[41] deren Werke und Motive er in seiner Lyrik ab 1898, dem Jahr seiner ersten Florentiner Reise, vergegenwärtigt. Auch Vogeler, den er im selben Jahr in der 'Lilienstadt' kennenlernte, ließ sich von der Malerei der Florentiner Renaissance besonders inspirieren, vor allem von Marienbildern.[42] Beide knüpften an die Kunst Fra Angelicos und Sandro Botticellis[43] an.

Das Interesse an Marienbildern ließ zwischen Vogeler und Rilke um 1900 die Idee eines von beiden gestalteten 'Marien-Lebens'[44] entstehen. Beide schufen mehrere Verkündigungen an Maria und zitierten weitere Marienbildnisse.[45] In den Kommentaren zu ihrem schöpferischen Austausch blieb dieser Aspekt, wie auch die frühe Aufnahme der Florentiner Renaissance in Rilkes Schriften, fast gänzlich ausgeklammert. Diese Lücke füllt das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, in dem beider Marienbildnisse im Vordergrund stehen. Hier geht es jedoch nicht nur um Vogeler, sondern überhaupt um Rilkes Versuch, mit Hilfe der Renaissancemeister eigene „Bilder" zu finden. *Die Geburt der Venus*

Expressionismus. Dennoch relativiert Meyer den Einfluß dieser Strömungen auf den Dichter: [I]n *jener Zeit des Knospens und Blühens lebte Rilke in Paris.* […] *Eines wird ohne weiteres klar: ein so tiefes und positives Verhältnis wie letztlich zu Cézanne hat Rilke zu der Kunst seiner Generationsgenossen keineswegs gefunden.* Ebd., S. 305f. Die Verwandlung der Dinge ins Unsichtbare sei eben *nicht etwas der Entgegenständlichung der bildenden Kunst Analoges,* sondern ein geistiger Vorgang, der sich in der Wechselwirkung zwischen Altem und Künftigem vollziehe. Ebd., S. 319f.

[37] *Ja die gesamte Renaissance erscheint wie ein erster Frühling, der fast wieder weggeschneit wird.* In: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister.* KSA, II, S. 9-704, hier 47.

[38] *Die Deutschen haben Europa um die letzte große Cultur-Ernte gebracht, die es für Europa heimzubringen gab – um die der Renaissance. Versteht man* […], *was die Renaissance war? Die Umwertung der christlichen Werthe, der Versuch, mit allen Mitteln* […] *die Gegen-Werte, die vornehmen Werte zum Sieg zu bringen… Es gab bisher nur d i e s e n großen Krieg.* Nietzsche, Friedrich: *Der Antichrist.* KSA, VI, S. 165-254, hier 250.

[39] Siehe 3.3.

[40] *Ob Gotik, Renaissance oder Klassizismus – Stil wird Mode. Und welcher Stil es auch immer ist, er bleibt lediglich historistisches Zitat, Verdünnungsform, ein in die Vergangenheit zurückdatierter Wechsel, der die Zeit in verschiedenen Zyklen und Konjunkturen heimsucht.* Kopp, Michaela: *Rilke und Rodin: auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern [u. a.] 1999, S. 40.

[41] *Endell hat eine Menge* […] *Bücher mitgenommen, wir* [in der Gesellschaft Lou Andreas-Salomés] *lesen in den verschiedensten Werken über die italienische Renaissancekunst und suchen Gelegenheit über diese interessante Zeit ein möglichst unabhängiges Urteil zu gewinnen.* August Endell (1871-1925) war einer der führenden Architekten des Jugendstils. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 10, S. 513. Zum Kontakt mit Rilke vgl. Freedman, Ralph: *Rainer Maria Rilke.* Der junge Dichter 1875-1906. Frankfurt am Main und Leipzig 2001, S. 89ff. Vgl. Brief an Frieda von Bülow am 13.8.1897 in: *Briefe aus den Jahren 1892-1904.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939, S. 44-45. In München besuchte Rilke im Wintersemester 1896/97 die Vorlesung „Geschichte der bildenden Künste im Zeitalter der Renaissance" von Bertold Riehl. Siehe dazu Schnack 1990, I, S. 51.

[42] Vgl. 3.4.

[43] Vgl. 3.3 und 3.4. Michelangelos Arbeiten sind in den frühen Jahren seiner Auseinandersetzung mit der Renaissancekunst eine ergiebige Inspirationsquelle für Rilke, der später sogar die Sonette des Künstlers übersetzt. Siehe ebd.

[44] So ein Vorhaben, das nicht verwirklicht wurde. Vgl. 3.4.

und *Magnifikat* führen zur Botticelli-Rezeption zurück, während die beiden Fassungen der *Weißen Fürstin* und das Gedicht *Vom Tode Mariae* auf die Auseinandersetzung mit Marienbildern der Renaissance hinweisen. Diese Quellen haben freilich nichts mit Vogelers Kunst zu tun. Sie wären aufgrund ihres rezeptionsästhetischen und poetischen Gewichts aus dieser Arbeit jedoch nicht wegzudenken.

Unter ganz anderen Voraussetzungen als bei den zuvor genannten Künstlern steht Rilkes Rezeption der Bilder Modersohn-Beckers, deren Schaffen mit einigen Künstlerpersönlichkeiten der klassischen Moderne assoziiert wird.[46] Rilkes Eindrücke von Modersohn-Beckers Kunst vermittelt fast ausschließlich das *Requiem. Für eine Freundin* (1908). Die intermediale Begegnung mit ihren Werken wird in diesem Gedicht durch ein intertextuelles[47] Arbeitsverfahren bereichert: Rilkes Wissen über Altägypten – aus Lektüren, Museumsbesuchen oder Gesprächen gewonnen – begleitet die Verarbeitung und gleichsam nachholende Vergegenwärtigung ihrer Gemälde.[48]

Wie wenig aus ihren gemeinsamen Interessen[49] in das *Requiem* letztendlich einfließt, kann man nur mit Rückblick auf ihre Beziehung ahnen. Gewiß bedurfte es erst anderer ästhetischer Erlebnisse, bevor Rilke den Weg zu ihrer Kunst fand; weil aber meines Erachtens für die Konzeption des *Requiems* seiner früheren Ägyptenrezeption das größte Gewicht zufällt, hat man auch von ihr auszugehen, um seine Antwort auf die Kunst dieser Malerin würdigen zu können.

Jenseits ihres gemeinsamen Interesses an dem Land am Nil ergeben sich wichtige Aspekte in der jeweiligen Auseinandersetzung mit der Kunst des Portraits.[50] Der Zusammenhang zwischen dieser und den Gedichten um 1906 ist im *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* durch die Titelwahl deutlich, aber auch in *Der Tod des Dichters* dient das Portrait-Genre einer Selbstanalyse und Transzendenz, wie auch Modersohn-Becker sie in ihren Selbstbildnissen anstrebte. Die Tatsache, daß Rilkes Portraits aus der Zeit sind, in der seine Dichtung zur Vollkommenheit heranreifte, macht sie besonders aufschlußreich im Hinblick auf seine Auffassung von Poesie. Ferner spielt die mit Modersohn-Becker gemeinsame Anknüpfung an die Kunst der Vergangenheit[51] in den Arbeiten des Portrait-Genres eine wichtige Rolle.

---

[45]Siehe 3.4, Abschnitt **Malerische und dichterische Verkündigungen** sowie 3.5.1.
[46]Siehe 4.2.
[47]Zu den unterschiedlichen Ansätzen in der Begriffsbestimmung von „Intertextualität“ vgl. Judith Still und Michael Worton (Hrsg.). In*: Intertextuality. Theories and practices.* Manchester und New York 1990, S. 1-44.
[48]Siehe 4.4.
[49]Siehe 4.1, 4.2 und 4.3.
[50] Siehe 4.3.2.
[51]Siehe 4.2.1, 4.3.1 und 4.3.2.

Die hiesige Einbeziehung der Portrait-Gedichte nach dem Kommentar einiger Portraits Modersohn-Beckers erlaubt es, diesen und andere bisher unbemerkte Berührungspunkte zu würdigen.

1.3 Methode

Ikonographische und kunsthistorische Studien halfen in den drei Hauptabschnitten der Textinterpretation, die intermedialen Bezüge in Rilkes Arbeiten aufzuspüren. Dies wird im deutschsprachigen Raum – anders als im nordamerikanischen[52] – in der Literaturwissenschaft selten gewagt, obwohl immer häufiger interdisziplinäre Arbeiten entstehen.[53] Es war für den hier angestrebten Forschungsbeitrag zunächst notwendig, die bildlichen und literarischen Kunstströmungen um 1900 darzustellen und zugleich das Schaffen Hofmanns, Vogelers und Modersohn-Beckers darauf zu beziehen.

Die drei Kapitel beginnen stets mit einer Einführung in das Schaffen des bildenden Künstlers und mit der Hervorhebung der jeweils dominanten geistesgeschichtlichen Aspekte. Danach folgt ein empirischer Teil, in dem Gemälde und Gedichte einander gegenübergestellt werden. Im Textkommentar weist die Bildlichkeit des Gedichts in ihrer Zwiesprache mit Kunstwerken den Weg zur komparatistischen Betrachtung. Dieser Herangehensweise ist folgendes hinzuzufügen: Über die Frage, wie der intermediale Diskurs zwischen Literatur und bildenden Künsten dargestellt werden soll, herrscht in der Komparatistik[54] noch kein Konsens.[55] Unter ihre Studienobjekte fallen literarische

---

[52]Die einzige umfangreiche Arbeit über Rilke und Vogeler unter dem Gesichtspunkt der Wechselwirkung wurde von Karl E. Webb verfaßt. Siehe ders.: *Rainer Maria Rilke and Jugendstil.* Affinities, Influences, Adaptations. Chapel Hill 1978. Frank Baron edierte drei Publikationen. Außer der oben zitierten vgl. ders., Ernst S. Dick, Warren R. Maurer (Hrsg.): *Rilke: The Alchemy of Alienation.* Lawrence, Kansas 1980 sowie ders., Henry F. Fullenwider und Carol D. Worth (Hrsg.): *The Visual Arts and Rilke's Poetry*. Poems translated by L. R. Lind. The Department of Germanic Languages and Literatures. University of Kansas, Lawrence, Kansas 1975.

[53]Pionierarbeit leistete eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Das Kunstwerk*, *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst*. Baden-Baden 1951. Das Heft beinhaltet kleine Beiträge, unter denen der bedeutendste und umfangreichste von Rilkes Beziehung zur slawischen Kunst handelt; er wurde von Aleksis Rannit verfaßt. Vgl. ebd., S. 13-24. Der Sammelband Rainer Maria Rilke: *Über Dichtung und Kunst*, hrsg. von Hartmut Engelhardt. Frankfurt am Main 1974 half, des Dichters vertreute Äußerungen zur Kunst zusammenzubringen. Dem Sammelband folgten zwei weitere: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Rilke und die bildende Kunst*. Insel-Almanach auf das Jahr 1986. Frankfurt am Main 1986, sowie *Rainer Maria Rilke. Bücher, Theater, Kunst*. Aufsätze 1896-1905. Zuerst hrsg. von Richard von Mises. Frankfurt am Main 1991. Der Insel-Verlag unternimmt weitere Versuche, Rilkes Beziehung zur Malerei zu unterstreichen. Der Band *Rainer Maria Rilke. Über moderne Malerei*, hrsg. von Martina Krießbach-Thomasberger, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, hat überwiegend kompilatorischen Charakter. In der Schweiz organisierte Curdin Ebneter von der Rilke-Gesellschaft eine Ausstellung zu Rilke und Rodin, zu der ein Katalog entstanden ist. Siehe Literaturliste, Abschnitt **Kataloge**. Auch die Kunsthistoriker entdeckten den Dichter. Der Katalog *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*, hrsg. von Gisela Götte und Ursula Danzker, kam 1996 in München heraus. Siehe den Kommentar von Gabriele Uerscheln*: Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*. Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten. Rheinland und Westfalen, 1. November 1996, S. 2675.

[54]Zur Geschichte dieser Wissenschaft siehe: Weisstein, Ulrich: *Literature and the (Visual) Arts*. Intertextuality and Mutual Illumination. In: Hoesterey/Weisstein 1993, S. 1-17. Die beste Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Wort-Bild-Beziehungen findet man in Harms, Wolfgang: *Text und Bild, Bild und Text*. Hrsg. von Albrecht Schöne. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990, S. 475f.

Werke, die Techniken oder Arbeitsweisen der bildenden Künste anwenden, sowie solche, die ohne Kenntnisse der Kunstgeschichte nicht angemessen interpretiert werden können.[56] Da es in dieser Arbeit um beide Formen der Intermedialität geht, wird deren Analyse eine differenzierte Handhabung erfordern, vor allem, weil neben der Malerei häufig auch noch andere Lese- und Rezeptionserfahrungen eine Rolle spielen.[57]

Im ersten Abschnitt der Arbeit gehe ich von Bildgedichten aus. Es war zunächst notwendig, die Formen dichterischer Bildrezeption bei verschiedenen Schriftstellern zu betrachten,[58] um das Spezifische in Rilkes 'Übersetzungsverfahren' darstellen zu können. Der Begriff der „Übersetzung" kehrt in dieser Arbeit häufig wieder und muss von seiner üblichen Anwendung (auf die fremdsprachliche Übersetzung von Texten) abgegrenzt werden. Roman Jakobson spricht von drei Übersetzungsarten. Die *intersemiotic translation or transmutation* definiert er als eine *interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems*. Sie steht dem von Rilke angewandten Verfahren am nächsten.[59] Gisbert Kranz, dem ich die Einteilung der Bildgedichte nach bestimmten Sprechhaltungen verdanke, schlägt den Begriff 'Transposition'[60] vor. Er unterscheidet fünf ursprüngliche Typen von Bildgedichten und räumt ihnen als Gemeinsamkeit eine „wesentliche Beziehung zum Bild"[61] ein. Dieses blieb ihm ausschlaggebendes Kriterium, als es darum ging, die Gattung genauer zu definieren.[62]

Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit stünde man, Kranz zufolge, eindeutig vor Bildgedichten. Sie haben einen engen beziehungsweise lockeren Bezug zu bestimmten Bildern, kaum einen peripheren, um gleich die Terminologie einzuführen, die hier verwendet wird. Es drängt sich mir die Frage auf, ob der Begriff „Bildgedicht" geeignet ist, alle Begegnungen zwischen Wort und Bild zu charakterisieren, von denen diese Studie handelt. In den literarischen Arbeiten, um die es im zweiten und dritten Kapitel geht, lässt sich die Intermedialität anhand von Bildzitaten, Themen, Motiven und

---

[55][W]e *are still far from possessing a scholarly instrumentarium suited for handling interdisciplinary problems with methodological rigor, much less with a sure grasp of their theoretical implications.* Weisstein 1993, S. 1.

[56]Vgl. ebd., S. 8.

[57]Im Kapitel zu Hofmann ist Wagner zu bedenken. In den Kommentar zur *Weißen Fürstin* und zu anderen Arbeiten in dichterischer Form muß man die Bibel einbeziehen.

[58]Kranz, Gisbert: *Das Bildgedicht in Europa*. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn 1973. Siehe auch ders.: *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Bd. 1. Böhlau Verlag. Köln und Wien 1981. Kommentiert von Claus Clüver: *On Intersemiotic Transposition*. Poetics Today, Vol. 10 [1989], S. 5-90. Einen überaus interessanten Beitrag hat Karl Pestalozzi verfaßt. Vgl. ders.: *Das Bildgedicht*. In: Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 569-591. Zu Rilke ebd. S. 583f. Helmut Rosenfeld hat als erster auf *Die Bilder entlang* aufmerksam gemacht. Vgl. ders.: *Das deutsche Bildgedicht*. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung. Palaestra 199. Hrsg. von Alois Blandl, Julius Petersen und Arthur Hübner. Leipzig 1935. Neudruck 1967, S. 246-258.

[59]Vgl. Jakobson, Roman*: On Linguistic Aspects of Translation*. On Translation. Harvard Studies in Comparative Literature, Vol. 23. Cambridge, Massachusetts 1959, S. 232-239, hier 233.

[60] Vgl. Kranz 1973, II, S. 61.

[61] Ebd., S. 9.

Symbolen feststellen, in erster Linie aber durch den Appell an den Zeichencharakter bestimmter Bildgattungen und -genres sowie durch die Anlehnung an Techniken des Malers. Anders als im ersten Kapitel haben diese poetischen Werke einen nur peripheren Bezug zu Gemälden. Die Bezeichnung „Bildgedicht" auch für sie anzuwenden, wäre daher irreführend. Ich werde deshalb im zweiten und dritten Kapitel eine bereits eingeführte Formel gebrauchen und von einer „wechselseitigen Erhellung" zwischen Werken der bildenden Künste und denen Rilkes sprechen. Es bleibt im Einzelfall näher zu bestimmen, wie sich diese gestaltet hat.

So wie der Bezug zwischen Gedichten und Gemälden variiert, ist auch die Qualität der poetischen Antworten auf die Werke der bildenden Künste unterschiedlich. Hofmann ist im Rezeptionsbewußtstein fremder Einflüsse und in der Ausformung seiner eigenen Kunst dem frühen Rilke weit überlegen. Auf den großen Synkretismus[63] in seinem Werk reagiert der Schriftsteller mit einem manieristischen Sprachstil, der seine Unfähigkeit verrät, den Werken des Künstlers formall durchdachte und nicht nur in erster Linie stimmungshafte Sprachgebilde gegenüberzustellen. Nichtsdestotrotz sind Rilkes poetische Arbeiten zu Hofmann wegen ihrer Verbindung zur Bildwelt des Jugendstils und des Symbolismus Paradigmen der Wechselwirkung von Literatur und Malerei um 1900.

Trotz des gemeinsamen Hintergrundes und der Freundschaft zwischen ihnen kam Rilke schon 1903 zu einer kritischen Haltung gegenüber Vogelers Kunst.[64] Dies verbietet mir, auf Rilkes Umgang mit dessen Bildern allzu großes Gewicht zu legen. In ihrer Marienverehrung vor und nach 1900 indessen finden sie einen gemeinsamen Ausgangspunkt für ihre schöpferische Arbeit. Auch die Anknüpfung an die Florentiner Meister, Fra Angelico und Botticelli, spielt für dieses Bezugsfeld zwischen dem Dichter und dem Maler, wie zu zeigen ist, eine herausragende Rolle.

Man bemerkt bereits bei den frühen Verkündigungsgedichten, daß Rilke eine eigene Interpretation der Verkündigung suchte, die sich weniger mit den Gemälden des Worpsweders oder der alten Meister verbinden läßt als mit seiner Suche nach einem Spiegelbild. Er findet es in der

---

[62] *Bildgedichte sind Verse, die sich auf ein Bildkunstwerk beziehen (Gemälde, Skulptur, Druckgraphik, Zeichnung, Bildteppich, Mosaik, Glasmalerei, Gemme, Vasenbild oder figurale Schmiedearbeit).* Kranz, II, S. 7.

[63] Eigentl. die Zusammenmischung. Abgeleitet vom griechischen Wort für 'vermischen', kerannumi.

[64] *Und es wird immer kleiner um Heinrich Vogeler, sein Haus zieht sich um ihn zusammen und füllt sich mit Alltag aus, mit Zufriedenheit, mit Conventionen und mit Trägheiten, so daß nichts Unerwartetes mehr geschieht. […] Und Heinrich Vogelers Kunst wird unsicher, verliert immer mehr an Anschauung und Sicherheit und ist ganz auf den Zufall einer spielerischen Erfindung gestellt die sich von den Dingen entfernt.* […] *Immer wieder hebt die Vergangenheit an, und Leben und Tode wiederholen sich und sind nicht neu. Und es kann keine Kunst kommen daraus, denn die Kunst kann sich nicht wiederholen.* Am 8.8.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: Rilke 1952, S. 81f.

Gottesmutter und im Engel Gabriel. — Der Dichter als Seraph hat hier seine Geburtsstunde. Dies ist auch dann einleuchtend, wenn wir nicht genau wissen, auf welche Bilder der Schriftsteller sich bezieht.

Spärlich sind auch die Hinweise auf Rilkes Beschäftigung mit den Gemälden Modersohn-Beckers. Die wichtigsten Berührungen zwischen ihren Werken ergeben sich auf indirekte Weise. Mit der Künstlerin konnte sich Rilke nicht zuletzt über das Portrait-Genre ausgetauscht haben, für das sie eine besondere Vorliebe hatte. Dem gehe ich im ersten Teil des Textkommentars im vierten Kapitel nach, dem eine Darstellung ihres Lebensweges und der neuen Entwicklungen im Portrait-Genre unter Einbeziehung einiger ihrer Werke vorangeht. Rilkes literarische Portraits, die auch mit Rodins Kunstausübung eng zusammenhängen, zeigen ein eigenständiges Arbeiten mit dem Portrait-Genre, das, wie bei Modersohn-Becker, von der Reflexion über die eigene Rolle als Künstler gefärbt ist. Bei beiden ist der Gedanke an den Tod ein häufiges Motiv und zugleich das Interesse an der Vergangenheit stark ausgeprägt – ganz besonders an den Altägyptern, denen es gelang, Tod und Leben in der Kunst zu versöhnen.

Obwohl keinerlei schriftliche Zeugnisse Rilkes und Modersohn-Beckers antike Studien direkt verknüpfen, verweisen unter anderem die näher zu untersuchenden Aspekte des *Requiems* und des *Rilke-Porträts* auf eine je eigene und möglicherweise gemeinsam diskutierte Begeisterung für und Auseinandersetzung mit Zeugnissen der Kultur Altägyptens, die zweifellos beider Werk bereicherte. Ich analysiere die jeweilige Umformung ihrer ästhetischen Erlebnisse näher und befrage zugleich Briefwechsel und Werke nach ihrer Beschäftigung mit diesem Gegenstand.

2. Ludwig von Hofmann und Rilke: im Geist des Jugendstils und des Symbolismus

Die unter dem Einfluß des Symbolismus und des Jugendstils entstandenen Gedichte Rilkes sind von dem Widerspruch gekennzeichnet, eine mönchische Lebenshaltung, die am deutlichsten im *Stunden-Buch* zum Ausdruck kommt, mit prunkvollen, willkürlich aus ihm hervorsprudelnden Sprachgebilden in Einklang zu bringen. Seine Unfähigkeit, verschiedenartige Eindrücke zu synthetisieren oder das Gedicht als bewußtes, gekonntes Äquivalent zu dem Motiv zu gestalten – wie es ihm zum Beispiel in den Gedichten *Das Karussell*, *Blaue Hortensie* und *Römische Fontäne* von 1906 gelingt – ist ebenso ein Zeichen seiner Unreife wie die Begeisterung für einige Schriftsteller der Zeit um 1900, die weniger begabt waren als er selbst.

Von demselben diffusen Impuls bewegt, der in seinen frühen Gedichten im Hintergrund der schöpferischen Arbeit steht, versucht der frühe Rilke, sich als Kunstkenner zu profilieren. Dank seiner Kontakte in München, Berlin, Wien, Moskau und später Paris war es ihm möglich, zahlreiche Maler seiner Zeit und deren Kunst näher kennenzulernen. Die längeren Aufenthalte in München und Berlin sowie die Reisen nach Rußland liefern die wichtigsten Anhaltspunkte zur Rekonstruktion seiner frühesten Erfahrungen mit zeitgenössischen Kunstströmungen.

Anders als über die Kunst der Impressionisten schreibt Rilke nicht über die Malerei des Symbolismus. Von einer späteren Bemerkung in einem Brief von 1906 abgesehen, und zwar über den Besuch einer Ausstellung Gustave Moreaus,[1] konnte ich keinen Hinweis auf die Rezeption symbolistischer Kunst finden. Es ist jedoch sehr unwahrscheinlich, daß der Dichter, außer Hofmann und auch noch Segantini,[2] über den er sich er sich 1902 äußerte,[3] keine weiteren symbolistisch arbeitenden Künstler wahrnahm.

Vor dem Jugendstil war der Symbolismus die stärkste „Revolution" im Bereich des künstlerischen Ausdrucks um 1900. Er bezeichnet bekanntlich eine Kunst, die sich gegen die *vom naturwissenschaftlichen Positivismus des 19. Jahrhunderts inspirierten Bemühungen der Realisten und Naturalisten* absetzte.[4] Sowohl in der Malerei [5]als auch in der Literatur[6] verweisen die Symbole auf

[1] Brief vom 19.5.1906. In: Rilke 1930, S. 18-23, hier 22f.
[2] Vgl. Klemm, Christian: *Annäherungen an den Symbolismus*. Gemälde Segantinis im Kunsthaus Zürich und in anderen Schweizer Museen. In: *Giovanni Segantini*. Hrsg. von Beat Stutzer und Roland Wäspe. Kunsthaus Zürich 1999, S. 134-143.
[3] SW, V, S. 549-552.
[4]Karthaus, Ulrich: *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart 1988, S. 11. Einen Überblick der Forschungsbeiträge seit 1914 in: Hermand, Jost (Hrsg.): *Jugendstil*. 3. Aufl. Darmstadt 1992.
[5]Zu den bildenden Künsten siehe Kat. Gibson, Michael (Hrsg.): *Le Symbolisme*. Köln 1994, S. 31f. Eine sehr einleuchtende Darstellung des geistesgeschichtlichen Hintergrunds in: Delevoy, Robert L.: *Le Symbolisme*. Genf 1982, S. 9ff. und 45ff.

Dinge und Seelenzustände, die nicht genannt, sondern nur angedeutet werden können. Der symbolistische Künstler sucht das *den Dingen zugrundeliegende Geheimnis und spricht es weniger aus, als daß er es vor allem durch ästhetisch-suggestive Darstellungsmittel beruft.*[7] Zu diesen zählen in der Literatur Klangmalerei, Assonanzen, Metrum und Reime; besonders beliebt ist zudem die Synästhesie, die das Zusammenspiel der Sinnesorgane zur Metapher für die *magische Identität der Sphären*[8] werden läßt. Geht man von diesen Aspekten aus, ist es vor allem bei poetischen Werken schwierig, wie in Texten des frühen Rilke, eine genaue Trennlinie zwischen Jugendstil und Symbolismus zu ziehen.

Michael Gibson versteht den Symbolismus in erster Linie als einen *état d'esprit*.[9] Er bietet konkrete Anhaltspunkte zur Bestimmung dieser Geistesströmung, die vielleicht so zusammengefaßt werden können: Wie andere Kunstsprachen bediente sich der Symbolismus eines eigenen Wortschatzes, für den er typische Motive entwickelte, die sowohl die Literatur als auch die bildenden Künste charakterisierten.[10] Der Traum,[11] einige mythologische oder biblische Gestalten, der Tod und die negativen Aspekte des Daseins sind einige dieser Standardmotive.[12] Unter den Quellen, welche die Merkmale einer symbolistischen Kunst sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten zusammenfassen, sei hier vor allem Robert Delevoys Studie *Der Symbolismus in Wort und Bild* wegen ihrer umfassenden Dokumentation hervorgehoben.[13] Erst nach 1902 hat Rilke seine Kenntnisse des französischen Symbolismus vertiefen können,[14] aber die frühe Nähe zu Maurice Maeterlinck ist unübersehbar und wichtig für meinen Textkommentar. Weil ich mich dort mit stilkünstlerischen Aspekten näher befasse, versuche ich im folgenden eine zusammenfassende Darstellung der Jugendstil-Ästhetik.

---

[6]Jean Moréas (1856-1910) verwendete den Begriff im *Figaro littéraire* am 18.9.1886. Zu den Ahnherren gehören Gustave Moreau und Charles Baudelaire (1821-1867), dessen Gedichtband *Les Fleurs du Mal* (1857) als erstes Dokument des europäischen Symbolismus gilt. Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945) und Paul Claudel (1868-1955) zählen zu den wichtigsten Vertretern. Siehe Böschenstein, Bernhard: *Symbolismus*. In: Fischer-Lexikon Literatur. Bd. II, 2. Teil. Hrsg. von Wolf-Hartmut Friedrich und Walther Killy. Frankfurt am Main und Hamburg 1965, S. 539-549. Eine umfangreiche Studie über den Symbolismus in der Literatur verfaßte Paul Hoffmann. Vgl. ders.: *Symbolismus*. München 1987.

[7]Karthaus 1988, S. 11. Hier sind Hermann Bahrs Äußerungen über die Symbolisten bedeutsam. Vgl. ders.*: Symbolisten*. In: *Die Wiener Moderne*. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S. 248-254, bes. 250.

[8]Karthaus 1988, S. 12.

[9]Gibson 1994, S. 7.

[10]LdK 2, Bd. 7, S. 156f.

[11]Hofstätter 1973, S. 181f.

[12]LdK 2, Bd. 7, S. 156f.

[13]A.a.O., Genf und Stuttgart 1979.

[14]Siehe stellvertretend Marga Bauer: *Rainer Maria Rilke und Frankreich*, Bern 1931; Hartmann Goertz: *Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke Rainer Maria Rilkes*. Stuttgart 1932; Dietrich Großmann: *Rainer Maria Rilke und der Französische Symbolismus*. (Diss. Jena 1938); Charles Dédéyan: *Rilke et la France*, 4. Bde. Paris 1961-1963, und K. A. J. Batterby: *Rilke and France*, London 1966.

Der deutsche Epochenbegriff 'Jugendstil' wurde dem Titel der Münchner Zeitschrift *Jugend*[15] entlehnt. Mit dem Hinweis auf die seit den Fünfziger Jahren wahrgenommene Vielschichtigkeit dieser Strömung sowie auf die Schwierigkeit, die den bildenden Künsten charakteristische Ornamentik und Stilisierung in sprachlichen Kunstwerken des Jugendstils nachzuweisen, rechtfertigte Ulrich Karthaus durch die Einbeziehung gemeinsamer Wurzeln die Anwendung des Begriffs auch für die Literaturgeschichte. Der Rückgriff auf die Natur, die Verbindung zur Neuromantik und der frühlingshafte Neubeginn waren allen Kunstformen des Jugendstils gemeinsam.[16]

Auch Jürg Mathes rief in seiner *Theorie des literarischen Jugendstils* die bildenden Künste in Erinnerung, ehe er dem Geist des Jugendstils in dem Zeitschrift- und Buchwesen sowie in der Lyrik nachging.[17] Als allgemein charakteristisch für die Jugendstil-Kunst wurde die mit dem Manierismus geteilte Neigung zur *symbolistischen Verrätselung, Entrealisierung und ästhetischen Ver- und Überfeinerung*[18] betrachtet. Dank der Übereinstimmung in ihrer Thematik oder in den Bildelementen lassen sich Jugendstil-Werke verschiedener Künste vergleichen.[19]

Die hier ausgewählten Werke Rilkes waren bisher noch nicht Gegenstand einer Untersuchung zur Literatur des Jugendstils oder des Symbolismus,[20] obwohl ihr Duktus, wie man aus dem Vergleich mit anderen Lyrikern der Jahrhundertwende sieht,[21] typisch für diese Strömungen ist. Diese These soll meine Ausführungen im Textkommentar leiten. Zu diesem ist vorerst folgendes zu sagen: In einer wissenschaftlichen Arbeit erwartet man, daß Ergebnisse begründet werden und daß ihre Motivation transparent wird. Um dies zu gewährleisten, werde ich nicht nur den geistesgeschichtlichen Hintergrund berücksichtigen müssen, sondern auch biographische Fakten aus dem Leben Rilkes und der von ihm

---

[15]Hrsg. von Georg Hirth als *Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*. Sie bestand von 1896 bis 1940. Vgl. Karthaus 1988, S. 13.
[16]Ebd., S. 13-16.
[17]Mathes, Jürg: *Theorie des literarischen Jugendstils*. Stuttgart 1984, S. 5-26.
[18]Ebd., S. 26.
[19]In diesem Zusammenhang ist vor allem auf drei Forschungsbeiträge hinzuweisen: Hermand, Jost: (Hrsg.) *Lyrik des Jugendstils.* Eine Anthologie. Stuttgart 1964; Rasch, Wolfdietrich: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart 1967, bes. S. 1-48, und Bauer, Roger: *Die schöne Décadence*. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt am Main 2001, bes. S. 123f.
[20]Bei Rasch spielen Rilkes Schriften keine große Rolle. Vgl. ders. 1967, S. 2f., 15, 21, 59f., 96f. Hermand erinnert lediglich an das *Stunden-Buch* als ein Werk der Jugendstilperiode des Dichters; in der von ihm herausgegebenen Anthologie findet man keinen Hinweis auf weitere Werke Rilkes. Vgl. ders. 1964, S. 85. Eine gute Einführung in das Thema stellt der Beitrag von Dominik Jost dar. Ders.: *Zum literarischen Jugendstil*. In: Hermand 1992, S. 462-468. In dem Band *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, hrsg. von Harald Hartung, Stuttgart 1983, wurde ein Gedicht aus dem *Stunden-Buch* einbezogen und im Hinblick auf Rilkes Einstellung zu den Außenseitern hinterfragt. Vgl. ebd., S. 100f. Im Band *Prosa des Jugendstils*, hrsg. von Jürg Mathes, Stuttgart 1982, wählte man die Skizze *Heiliger Frühling* (1897), auf die im dritten Kapitel dieser Arbeit zurückgekommen wird. Vgl. ebd., S. 158f. Als interessante Beiträge zu Rilkes Verbindung zum Jugendstil sei außer Carl E. Webbs Studie *Rainer Maria Rilke and Jugendstil* von 1978 an zwei weitere Aufsätze erinnert: Szász, Ferenc: *Der Jugendstil als Weltanschauung am Beispiel Rainer Maria Rilkes.* Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 14, 1987, S. 11-19 und Herzog, Bert: *Der Gott des Jugendstils in Rilkes »Stundenbuch«*. Schweizer Rundschau. 60. Jg., H. 21, 1961, S. 1237-1241.
[21]Vgl. Jürgen Vierings Kommentar zu Gustav Falkes *Zwei* (1896), in: Hartung 1983, S. 44-52, bes. 46f.

rezipierten Künstler. Manche dieser Aspekte sind angesichts der Natur der ästhetischen Erfahrung nicht mehr zu erfassen. Was von ihnen blieb, das Gedicht, wird hermeneutisch durchleuchtet. Mein Hauptinteresse ist, den Bezügen zu den Bildern auf den Grund zu gehen. Diese sind in einigen Fällen nur mit Hilfe von Metaphern faßbar.

In diesem sowie in den kommenden Kapiteln geht es mir zunächst darum, einen Einblick in das Œuvre des besprochenen Künstlers zu vermitteln. Daran schließt sich ein Exkurs an über dessen Beziehung zu Rilke, insbesondere deshalb, weil hier Aspekte behandelt werden sollen, die diesen Kontakt in einem neuen Licht erscheinen lassen. Das dritte Unterkapitel hat stets die Textanalyse zum Gegenstand. Es werden Werke und Lebenszeugnisse einbezogen, die Rilkes Auseinandersetzung mit der Malerei oder der Bildhauerkunst reflektieren. Jedes Hauptkapitel schließt mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse.

2.1 Hofmann: Biographie und Œuvre

> [W]*enn jemand das Buch über den Symbolismus der Linie und der Farbe schreibt, werden Hofmanns Werk ihm wichtige Paradigmen bieten.*[22]

Den Grund für die Begeisterung, die Hofmanns[23] Bilder um 1900 unter den Künstlern auslöste, findet man in den Worten des Kunsthistorikers Erich Klossowski, der in einem Essay über Hofmann das ausdrückt, was sich leitmotivisch durch die Werke dieses Künstlers zieht: *Wir wollen nicht „Wahrheit" – wir wollen wieder Schönheit, mehr Schönheit.*[24] Dieser Ausruf entspricht einem Bedürfnis, das zum Bruch mit dem Naturalismus führte.

Hofmann, der in Akademien seine künstlerische Ausbildung begonnen hatte, verstand es, durch den Kontakt mit der Avantgarde in den wichtigen europäischen Metropolen[25] seine Kunst auf neue Wege zu bringen. Wie Max Klinger, Melchior Lechter und Arnold Böcklin ist er ein Grenzphänomen, was ein allgemeines Urteil über sein Werk deutlich erschwert. Unter seinen Aquarellen, Pastellen und Graphiken befinden sich sehr überzeugende Arbeiten. Die großformatigen Bilder hingegen enthalten

---

[22]Muther, Richard: *Frühlings-Ausstellungen 1900.* In: *Richard Muther.* Studien und Kritiken. 3. Aufl. Bd. I. Wien 1900, S. 53-81, hier 69.
[23]Geboren 1861 in Darmstadt, gestorben 1945 in Pillnitz.
[24]Klossowski, Erich: *Ludwig von Hofmann.* Die Eule. Schlesische Zeitschrift für Kunst und Leben. 1. Jg., H. 9, 1900, S. 142-148, hier 143.
[25]Kurze Biographie in: Senti-Schmidlin 1999, S. 15-18.

viele aus heutiger Sicht kitschige Elemente, die sich vor allem aus dem Anspruch ergeben, an das hohe Vorbild der klassischen Antike anzuknüpfen (schon Hofmannsthal betonte die *griechische Seele* des Künstlers).[26] Viele seiner berühmtesten Jugendstil-Gemälde sind in diesen Jahren entstanden: *Dekorativer Entwurf* (auch Idolino genannt. Um 1892. Museum Bielefeld, Kunsthalle), *Frühlingssturm* (um 1895. Institut Mathildenhöhe), *Largo* (1898, Österreichische Galerie, Wien), *Frühling* (1895, Dresden Gemäldegalerie Neue Meister) und *Frauen am Wasser* (1899, Dresden Gemäldegalerie Neue Meister).

Ich beschäftige mich mit den für die Zeitschrift Pan zwischen 1895 und 1900 entstandenen Zeichnungen, denen prägnante Stilisierung und gleichzeitig Experimentierlust eignen. Hofmanns Pastelle, einige seiner Monumentalgemälde sowie die Holzschnitte seiner expressiven Phase rechtfertigen seine Bezeichnung als einen der vielfältigsten und fruchtbarsten Künstler Deutschlands. Dem haben in den letzten Jahren vor allem zwei große Ausstellungen entsprochen: *SeelenReich*, in der Frankfurter Kunsthalle (Schirn), und *Die Lebensreform*[27] auf der Mathildenhöhe, wo für das Frühjahr 2005 eine große Hofmann-Ausstellung geplant ist.

Die Sammlung im Ludwig von Hofmann Archiv Zürich (fortan LvH-Archiv Zürich) enthält wesentliche Arbeiten aus dem Nachlaß des Künstlers; hinzu kamen bedeutende Teile der Sammlung Edwin Redslobs (Reichskunstwart bis 1933). Es ist bisher kein Werkverzeichnis entstanden. Zu dem graphischen Oeuvre hat Sieglinde Kolbe eine Diplomarbeit vorgelegt, die Teilbestände von Hofmanns Werk in den graphischen Sammlungen von Leipzig und Dresden und im Privatnachlaß Hofmanns in Berlin berücksichtigt.[28] Diese und viele andere Studien sind im Zürichen LvH-Archiv vorhanden, das die Grundlagenforschung initiierte.[29] Auch Contessa Roberts schrieb eine umfangreiche Dissertation zum graphischen Werk des Künstlers.[30] Unter den Erforschern seines Werkes sind ferner Ingo Starz, Renate

---

[26] *Auch hier ringt eine Seele um ihre Welt. Es ist eine griechische Seele, die in sich das Glück dieser Rhythmen gefunden hat, eine vereinzelte griechische Seele unter uns, den Griechen so nah als sonst nur die einzigen, die in Wahrheit ihnen nahe sind: die Franzosen.* […] *Denn was wäre griechisch, was dürfte uns griechisch heißen, wenn nicht dies: eine Wollust des Daseins, der ihre Schwere genommen ist*[.] Hofmannsthal, Hugo von: Vorwort zur Mappe *Tänze*. In: Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913, Frankfurt am Main 1979, S. 575-76, hier 575f.

[27] Siehe Anm. 34 in der Einleitung dieser Studie.

[28] Siehe dies.: *Das graphische Werk Ludwig von Hofmanns unter besonderer Berücksichtigung seines Nachlasses, mit beschreibendem Katalog.* 3 Bände (Text, Katalog und Abbildungen). Im LvH-Archiv Zürich vorhanden.

[29] Forschungsarbeiten zum Pan, zur Berliner Sezession, zu den Buchillustrationen, zu den Hauptstationen seiner Entwicklung (Rom, Berlin, Weimar, Dresden), Aufarbeitung seiner Biographie, Publikation von Forschungsergebnissen, Ausstellungen, Führungen und die Unterstützung von zahlreichen Forschungsarbeiten. Mit viel Kunstverstand und Engagement hat das LvH-Archiv Zürich, außerdem eine umfangreiche Homepage zu dem Künstler ins Leben gerufen, die hier nicht unerwähnt bleiben darf. Siehe www.lvh.ch

[30] Vgl. dies.: *Auf der Suche „nach dem entschwebten Land der Griechen". Der Maler und Graphiker Ludwig von Hofmann (1861-1945).* Ein Überblick seines Œuvres mit besonderem Schwerpunkt auf Zeichnungen und Druckgraphik. Diss. Freiburg i. Breisgau 2003. Von zahlreichen Abbildungen begleitet und zunächst auf dem Dokumentenserver der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg zugänglich.

Liebner-Harenberg, Astrid Lindinger, Verena Senti, Kathrin Thürnagel, Mirjam Flender und Katrin Bedenig zu nennen; auf ihre und andere Arbeiten ist im kommenden Abschnitt sowie im Textkommentar zurückzukommen.

Hofmanns Berührungen mit Puvis de Chavannes, Hans von Marées, Albert Besnard, Edvard Munch sowie Maurice Denis werden häufig thematisiert.[31] Ebenfalls entscheidend für den Werdegang des Künstlers war der Kontakt mit seinem Onkel, dem Archäologen Reinhard Kekulé von Stradonitz (1839-1911).[32] Das Ergebnis all dieser Erfahrungen ist ein vielstimmiges Werk, das bisweilen kaum ein und denselben Autor vermuten läßt. Viele seiner berühmtesten Arbeiten entstanden in der graphischen Kunst. Durch sie fand Hofmann, der seit 1890 in Berlin ansässig war, rasch Anschluß an die Avantgarde. Fünf Jahre später war er eines der Gründungsmitglieder der Kunstzeitschrift *Pan* und im Jahre 1898 Vorstandsmitglied der Berliner *Sezession*, die sich im selben Jahr gründete. Hofmanns graphische Kunstwerke warben für ihre Ausstellungen;[33] seine Bilder, gerade wegen des großen Aufsehens ihres französisch beeinflußten Kolorits,[34] provozierten eine Revision bereits gefestigter Sichtweisen.[35]

Ein besonderes Merkmal seiner Kunst ist die harmonische Verbindung von vergangenen Kunstsprachen mit der Gegenwart. Die Kunst der klassischen Antike, Götter und Gestalten der griechischen Mythologie, das Thema des Arkadischen, die Renaissance sowie die Neuromantik werden um 1900 mit zeitgenössischen künstlerischen Stilen – dem Impressionismus, dem Symbolismus und dem Jugendstil – amalgamiert.[36] Wirkte das graphische Werk vor allem durch seine Leichtigkeit und fand daher bald den Weg zum Betrachter,[37] brachte die Farbgebung seiner Ölbilder dem Künstler zunächst viel Kritik.[38] Hugo von Hofmannsthal, der zu den Bewunderern des Künstlers gehören sollte, sah diese Farbigkeit zuerst als ein Zeichen von mangelnder Reife;[39] auch Rilke kritisierte sie, wie noch zu zeigen

---

[31]Fischel, Oskar: *Ludwig von Hofmann.* Reihe Künstler-Monographien, Hrsg. von H. Knackfuß, Bielefeld und Leipzig 1903, S. 12f.; Thieme-Becker, Bd. 17, S. 272f.

[32]Ebd., S. 5f.

[33]Vgl. Herrmann, Simone: *Ludwig von Hofmann in Berlin.* (Unveröff.) LvH-Archiv Zürich.

[34]Doede, Werner: *Die Berliner Secession.* Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1977, S. 10f.

[35]Siehe Unterkapitel 2.2.1.

[36]Anhaltspunkte in Thieme-Becker, Bd. 17, S. 272f. Ingo Starz, wissenschaftlicher Mitarbeiter des LvH-Archivs Zürich, geht in seinen Vorträgen zu Hofmann immer wieder auf diese vielfältigen Anregungen ein.

[37]Zu Hofmanns Zeichentechnik siehe Edwin Redslob: *Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen.* Weimar 1918, S. 34-37.

[38]*Im Ganzen habe ich Vergnügen daran gefunden, so plötzlich einer großen Schar von erbitterten Feinden gegenüberzustehen.* […] *Du hast vielleicht gehört, oder gelesen, wie gemein in Berlin über ein paar harmlose Malereien von mir geschrieben wurde.* Ludwig von Hofmann an seine Schwester, Sophie Carrière, geb. von Hofmann (wahrsch.) am 14.5.1890. LvH-Archiv Zürich.

[39]Hofmannsthal, Hugo von: *Ausstellung der Münchener »*Sezession*« und der »*Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler*«.* In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 1, Reden und Aufsätze. 1891-1913. Frankfurt am Main 1979, S. 553-560, hier 558.

ist, zunächst heftig. Ab etwa 1900 wurde sie aber von wichtigen Stimmen im künstlerischen Milieu verteidigt.[40]

Als Zeichner, Graphiker, Maler und Illustrator hatte Hofmann um die Jahrhundertwende die fruchtbarste Zeit seiner Karriere. Besonders wichtig wurde diese Periode wegen der Herausbildung eines Repertoires an Motiven, auf das er auch in der späteren Schaffenszeit zurückgriff: Frauenszenen, biblische Motive und nicht zuletzt Studien, in denen die Bewegung das eigentliche Thema ist.[41] So vielfältig sich dieses Werk darstellt, liegt ihm doch ein durchgängiges Prinzip zugrunde:

> *Sein Werk vereint die Tradition deutscher idealistischer Malerei mit Impulsen aus der damals als unerhört empfundenen französischen Kunst. Leitmotiv seines Schaffens ist die arkadische Landschaft, die Mensch und Natur in harmonischem Einklang und mythischer Einheit zeigt.*[42]

Es ist diese paradiesische Atmosphäre, die noch viele Jahre nach der Jahrhundertwende mit Hofmanns Werken verbunden wurde, wie zum Beispiel in Thomas Manns *Zauberberg*.[43] Eine genaue Rekonstruktion seiner Beteiligungen an Ausstellungen in Berlin, Wien, London, Paris und Dresden ist noch zu leisten.[44] Die Aufenthalte in Italien und in Berlin um 1900 sowie seine Berufung als Lehrer an die Kunstschule nach Weimar, wo ab 1903 viele seiner wichtigsten Arbeiten entstanden sind, können als Schlüsselerfahrungen betrachtet werden. *In dieser Zeit machen sich in seinem Schaffen Einflüsse des Jugendstils geltend, dessen Formen auch in einigen seiner selbstentworfenen Bilderrahmen erscheinen.* […] *Hofmann* [ist] *in der Grundhaltung seines gesamten künstlerischen Werkes mit den Ideen der Formenwelt dieser Bewegung verbunden.*[45]

1905 wurde Hofmann zum ordentlichen Professor ernannt und genoß in Weimar, wie zuvor in Berlin, hohe Anerkennung. Er hatte Kontakt zu wichtigen Persönlichkeiten der dortigen Kunstszene, wie zu Harry Graf Kessler, Vermittler der Bekanntschaft zu Maurice Denis und Aristide Maillol,[46] und dem in Deutschland wirkenden belgischen Künstler Henry van de Velde.[47] Hofmann wurden damals viele öffentliche Aufträge anvertraut, darunter das Wandgemälde für das Weimarer Museum, die

---

[40]Vgl. 2.2.
[41]Thieme-Becker, Bd. 17, S. 272.
[42]Starz, Ingo: *Das Ludwig von Hofmann-Archiv*, April 1999. Broschüre des LvH-Archivs, Zürich.
[43]Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Kapitel *Schnee.* In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1981, S. 655-697, hier 685ff. Es wurden in dieser Ausgabe keine Bandzahlen verwendet.
[44] Roberts 2003, Kap. I, S. 8-9.
[45]Neidhardt, Hans-Joachim: *Zum 100. Geburtstag Ludwig von Hofmanns.* Dresdener Kunstblätter. Monatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. 5. Jg., H.8, 1961, S. 138-143, hier 140.
[46]Roberts 2003, Kap. I, S. 8.
[47]*Die Wandbilder befinden sich heute in den Kunstsammlungen zu Weimar.* Vgl. Starz, Ingo. Einseitiges Rundschreiben des LvH-Archivs Zürich.

Wandbilder für das Foyer des Weimarer Hoftheaters und 1909 das dreiteilige Wandgemälde *Die Musen* für den Senatssitzungssaal der Universität Jena.[48] Von Tanzbewegungen fasziniert, schuf der Künstler 1905 seine berühmte Mappe, *Tänze*, zu der Hofmannsthal den Prolog und Verena Senti-Schmidlin einen Teil ihrer Arbeit schrieb.[49] 1907 fuhr er mit dem langjährigen Freund Gerhart Hauptmann nach Griechenland; dem Niederschlag dieser Reise in Werken der Weimarer Zeit und noch darüber hinaus gingen Starz und Roberts auf den Grund.[50]

1914 arbeitete Hofmann mit van de Velde *an der Ausstattung der Wandelgänge des Ausstellungstheaters der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln, welches der Belgier entworfen hatte*.[51] Bis 1916 wohnte er überwiegend in Weimar, dann erhielt er einen Lehrstuhl an der Akademie in Dresden, wo er bis 1931 die Professur für Monumentalmalerei innehatte. An den Wandgemälden für die Deutsche Bücherei in Leipzig arbeitete Hofmann seit 1917. Es war sein letzter Großauftrag.[52] In den Zwanziger Jahren sind unter anderem mehrere Lithographien, Illustrationen und Holzschnitte,[53] in den Dreißiger vor allem Lithografienfolgen und Landschaftsdarstellungen entstanden.[54] Unter den Nationalsozialisten wurde seine Kunst nicht allgemein anerkannt; wären die Anstrengungen seiner Freunde in Dresden und anderen Orten nicht gewesen, wären seine Kunstwerke damals einseitig, unter Auslassung seiner arkadischen Motive,[55] ausgestellt worden. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte einer der wichtigsten „Seelenkünstler“[56] des *fin de siècle* im Flügel eines Barockschlosses.

Hofmanns Werke inspirierten um 1900 auch den mittleren George.[57] Anders als zu Hauptmann oder Hofmannsthal pflegte der Künstler zu Rilke, George und Thomas Mann einen nur oberflächlichen Kontakt.[58] Während für das Schaffen der zwei zuletzt genannten Schriftsteller die arkadische Atmosphäre der Gemälde ausschlaggebend war,[59] müssen im Bezug auf Rilkes *Die Bilder entlang* auch die im Auftrag

---

[48]Weitere Wandbilder in Thieme-Becker, Bd. I7, S. 273.
[49]Siehe *Tänze*. Leipzig 1905; Hofmannsthal wie Anm. 26 und Senti-Schmidlin, Verena: *Der Tanz als Bildmotiv*. Ludwig von Hofmann 1861-1945. Bern 1999.
[50]Vgl. Starz 1998, S. 11,und Roberts 2003, Kap. 6, S. 141f.
[51]Roberts 2003, Kap. 6.1, S. 164.
[52]Ebd., S. 165.
[53]Roberts 2003, S. 201f.
[54] Ebd., siehe Abschnitt 7.1ff.
[55] Beenken, Hermann: *Die Landschaft im Schaffen Ludwig von Hofmanns. Zum 80. Geburtstag des Künstlers*. In: Die Kunst im deutschen Reich, 5. Jg., Folge 10, Okt. 1941, S. 294-301.
[56]Siehe Fischer, Otto: *Ludwig von Hofmann.* In: Kunst und Künstler, Bd. 8, 1910, S. 473-474, hier 474.
[57]Zu diesem Komplex siehe Waldkirch, Bernhard von: *Ludwig von Hofmann – Rainer Maria Rilke – Stefan George.* Eine vergleichende Studie zum Verhältnis von Dichtung und Malerei um 1900. Zweite überarbeitete Fassung 1990. (Unveröff. Lizenziatsarbeit Genf) LvH-Archiv Zürich, und Böschenstein 2002.
[58]Andere Verfasser haben sich mit diesen Begegnungen näher beschäftigt. Vgl. Bedenig, Katrin: *Nur ein Ohrenmensch?* Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Bern, Frankfurt am Main [u.a.] 2001. Zugl. Diss. Zürich 2000/01; Böschenstein 2002 und Sprecher, Thomas*: »Une promesse de bonheur«. Thomas Mann Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns*. Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Bd. 10, 1996, S. 147-178.
[59]Vgl. dazu Roberts 2003, S. 192f.

der Kunstzeitschrift *Pan* geschaffenen Zeichnungen hervorgehoben werden, weil einige von ihnen die Inspirationsquelle des Dichters gewesen sind.[60] Hofmanns Zeichnungen begleiten die literarischen Beiträge und zählen zu den bedeutendsten Arbeiten des Jugendstils. Dies zu erkennen, half vor allem die Arbeit Jutta Thamers.[61]

Die Zeichnungen für die Zeitschrift *Pan* haben eine große stilistische Bandbreite: *Naturalistische Tendenzen stehen neben impressionistischen, expressive folgen denen des Jugendstils.*[62] Sie wurden zum Markenzeichen der Zeitschrift.[63] Ihre ungeheure Wirkung verdanken sie zum Teil einer so engen Beziehung zu den Texten, daß man meinen könnte, sie seien bewußt für bestimmte Beiträge geschaffen worden, was angesichts der eher sporadischen Beteiligung Hofmanns an den Redaktionssitzungen unwahrscheinlich ist.[64]

Während es sich bei den frühen Textillustrationen für den *Pan* vermutlich eher um eine von der Redaktion herbeigeführte Begegnung zwischen seinen Werken und denen der Literatur handelte, widmete sich Hofmann in den späteren Jahren ganz bewußt der Buchillustration. Im LvH-Archiv Zürich befinden sich die wichtigsten Arbeiten. Hervorzuheben sind die Illustrationen zu Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1895. Umrahmung im ersten Heft der Zeitschrift *Pan*, S. 4),[65] zu Gerhart Hauptmanns *Das Hirtenlied* (von 1921/22) und *Die Blaue Blume* (1927) sowie das Deckblatt zu Homers *Odyssee* (1924), das Titelblatt zum *Hohelied Salomons* (1921) und zehn Lithographien zu Eduard Stuckens *Das Buch der Träume* (1921).[66] Eine Darstellung dieser intermedialen Begegnungen steht noch aus.

---

[60]Mit Ausnahme von *Hochwald* waren alle Zeichnungen zuvor veröffentlicht worden. Das Sonderheft der Zeitschrift *Pan* ist wohl im Juni 1898 erschienen. Siehe Schnack 1990, Bd. I, S. 77.

[61]Vgl. dies.: *Zwischen Historismus und Jugendstil.* Zur Ausstattung der Zeitschrift Pan (1895-1900). Frankfurt am Main, Bern, Circester 1980.

[62]Thamer, Jutta*: L.v.H*: *Pan.* Aufsatz von 1997. (Unveröff.) LvH-Archiv, S. 29.

[63]Ebd., S. 6.

[64]*Obwohl Hofmann seine redaktionelle Mitarbeit am Pan, schon allein wegen der großen Entfernung zwischen Rom und Berlin, selbst als sehr begrenzt ansah, geht aus späteren Schreiben und Protokollen hervor, daß er gelegentlich an Redaktionssitzungen teilnahm und C. Flaischlen redaktionelle Vorschläge für einzelne Hefte des Pan unterbreitete.* Thamer 1997, S. 5.

[65]Siehe www.ludwig-von-hofmann.org

[66]Roberts, Contessa: *L.v.H. Buchillustrationen.* Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. 1994, unveröff. Siehe auch dies., 2003, S. 214. Zum Deckblatt der Odyssee siehe Abb. 1 im Anhang der vorliegenden Arbeit.

2.2 Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Hofmann

Schon bei einer oberflächlichen Betrachtung wird man in den Werken der bildenden Kunst und der Literatur, welche um 1900 entstanden sind, Ähnlichkeiten in der Motivik, im Stil sowie in der Symbolik feststellen. [67] Dies gilt auch bei Rilke und Hofmann, obwohl es sich bei ihnen nicht ausdrücklich um einen Austausch handelte. Um den Charakter dieser Verbindung zu erläutern, sind der Zyklus *Die Bilder entlang*[68] sowie das Hofmann gewidmete lyrische *Spiel*,[69] beide aus dem Jahre 1898,[70] deshalb die wichtigsten Quellen, weil diese Werke eindeutig auf Hofmanns Kunstwerke Bezug nehmen.

Über die Skizzen und Beispiele von Hofmanns Buchschmuck, welche Rilkes *Die Bilder entlang* angeregt haben, habe ich im vorigen Abschnitt kurz gesprochen. Das *Spiel* hingegen hat kein bestimmtes Werk des Künstlers zur Vorlage, sondern geht offenbar von einer Synthese verschiedener Werke aus, obwohl die Ehefrau des Künstlers, wie noch zu sehen ist, von einem bestimmten Pastell sprach. Die Auseinandersetzung mit Hofmann beschränkt sich bei Rilke nicht auf poetische Arbeiten. Auch Partien aus seinen Essays erweisen sich als aufschlußreich, um die Intensität dieser bisher sehr fragmentarisch rekonstruierten Begegnung nachzuzeichnen.

Der vorliegende Arbeitsabschnitt hat Gedichte aus Rilkes Frühzeit zur Grundlage. Wer über diese Schaffensperiode schreibt, fühlt sich, angesichts des mittleren und späten Werkes des Dichters, verpflichtet, über diese frühen Gedichte kritisch zu urteilen. *Oratio sensitiva perfecta est poema*, hieß es einst bei dem Begründer der modernen Ästhetik, Alexander G. Baumgarten. Hiervon ist Rilke weit entfernt. Und doch sind die Schwächen seiner frühen Gedichte meinen Forschungszwecken kein Hindernis, denn als Spiegel des intermedialen Dialogs sind sie trotzdem bedeutsam.

---

[67]Über das Aufleben der Druckkunst in dieser Zeit siehe die Einführung Hans H. Hofstätters in: Knoch, Eberhard (Hrsg.): Kat., S. 7-10 sowie Walter Tiemanns Essay: *Der Jugendstil im deutschen Buch*. In: Hermand 1992, S. 107-122. Mehrere Hinweise auf Hofmanns Arbeiten um die Jahrhundertwende im Kat. Stilkunst um 1900, S. 53, 55, 119, 130, 144, 164 und 225f. sowie Abb. 59, 60, 58, 80 und 182. Zur Mentalitätsgeschichte siehe Hofstätter, Hans H.: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Ein Entwurf. Köln 1963, S. 9-52, sowie Sternberger, Dolf: *Über Jugendstil und andere Essays*. Frankfurt am Main 1977.

[68]SW, III, S. 621-628.

[69]SW, III, S. 375-386. Widmung auf S. 376.

[70]Der Zyklus wird auf das zweite Halbjahr 1898 datiert, das *Spiel* auf den 13. November. Vgl. ebd., S. 376 und 956.

2.2.1 Kritik und Annäherung

Obwohl seine Zeichnungen als Illustrationen zu Rilkes dichterischen Arbeiten im *Pan* wiederholt verwendet wurden,[71] scheint sich Hofmann für den jüngeren Dichter kaum interessiert zu haben. Der gemeinsame Freund Gerhart Hauptmann wird bezeichnenderweise nicht bemüht, ein Treffen mit ihm zu ermöglichen.[72] Die Tatsache, daß es erst im Jahre 1910 zu einer flüchtigen Begegnung in Weimar kam,[73] obwohl Rilke bereits 1907 nach einer Gelegenheit dazu suchte,[74] bestätigt Hofmanns Wunsch nach Distanz. Der Schriftsteller jedoch tat einiges, um dem Maler näher zu kommen. Sein Annäherungsversuch ist gewiß auch ein *Akt der Selbsteinführung in den Kreis der Elite der damaligen Zeit*,[75] doch möchte ich ihn nicht darauf reduziert sehen.

Rilke unternahm einiges, um seine Begeisterung für Hofmann zu signalisieren – sowohl in seiner Dichtung als auch in seiner Prosa rief er dessen Namen in Erinnerung. Es ist nicht auszuschließen, daß dies auch in Gesprächen geschah, denn er hatte Kontakt zu mehreren Menschen, die auch mit Hofmann in Verbindung standen. Es sei an den Maler und Graphiker Arthur Illies,[76] Cousin des Malers Otto Illies (1881-1959), eines Schülers und Freundes[77] Hofmanns, erinnert sowie an die gemeinsamen Bekanntschaften mit Hofmannsthal, Hauptmann, Keßler und van de Velde.

Die Bildgedichte zu Hofmanns Werken gehören zu den ersten, die Rilke überhaupt schrieb. Sie sind daher im Hinblick auf seinen frühen Umgang mit Bildern besonders interessant. Wohl in diesem Sinne schilderte August Stahl Rilkes Rezeption von Hofmanns Kunst als *deutlich und intensiv* genug, um in dessen Werdegang *Einsichten* zu gewähren.[78] Der Verfasser weist darauf hin, daß Karl Eugene Webb die Rolle Hofmanns in Rilkes Frühwerk überschätzt hat und konzentriert sich auf Rilkes höhnische Worte

---

[71]Siehe Abschnitt 2.2.2.

[72]Rilkes Name wird im Briefwechsel mit Hauptmann an keiner Stelle erwähnt. Vgl. Hesse-Frielinghaus, Herta (Hrsg.): *Ludwig von Hofmann – Gerhart Hauptmann*. Briefwechsel 1894-1944. Bonn 1983.

[73]Schnack 1990, Bd. I, S. 345. Siehe auch Stahl, August: *Rilke und Ludwig von Hofmann*. Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 14 (Rilke in der Zeit des Jugendstils), 1987, S. 35-51, 36-37; Vgl. Rilkes Brief an Clara Rilke vom 2.3.1910, in: Rainer Maria Rilke. Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Leipzig 1933, S. 92 f.

[74]In einem Brief an den Dichter Ernst Hardt schrieb Rilke am 2.4.1907: *Wollen Sie Hauptmann meine Grüße sagen und anfügen, daß ich noch bis Ende April oder ganz Anfang Mai in Capri bin und sehr glücklich wäre, ihn bei seiner Rückkehr hier oder in Neapel wiederzusehen. Vielleicht ist das endlich auch die Gelegenheit, Herrn von Hofmann zu begegnen, die ich mir, seit Jahren schon, auf das Geduldigste gewünscht habe.* In: Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898-1947. Hrsg. von Jochen Meyer, Marbach 1975, S. 58. Zit. n. Hesse-Frielinghaus 1983. Brief vom 13.3.1907, Anm. 1, Ende, S. 71.

[75]Stahl 1987, S. 38.

[76]1870-1952. Nachlaß in Hamburg.

[77]Der Maler und Graphiker Otto Illies gehörte zum engeren Schülerkreis und gründete mit Ivo Hauptmann, Willy Preetorius, Rudolf Sigmung und Erwin Vollmer, allesamt ehemalige Schüler Hofmanns, den Künstlerverband der Weimarer *Fünf*. Siehe dazu Roberts 2003, Abschnitt 6.2.1. Zu Rilke siehe Schnack 1990, Bd. I, S. 79. Frau Heilwig Illies, Tochter von Otto Illies, hat mir freundlicherweise mitgeteilt, daß im Nachlaß kein Hinweis auf Rilke vorhanden sei. Zu überprüfen ist der Kontakt zu Arthur Illies, dessen Erbe, Peter Illies, in Hamburg wohnt.

[78]Stahl 1987, S. 35.

über Hofmann in einem Essay des Jahres 1895, *Böhmische Schlendertage* betitelt: *dieser große, nachlässige, müde, naiv scheinende Zug von träumerischer Verschwommenheit*. Nein, ich kann diesem Farbensalat keinen Gefallen abringen.[79] Diese Kritik an Hofmanns Gemälde steht im Zusammenhang mit der grundsätzlichen und allerdings widersprüchlichen Ablehnung einer 'Vermischung' der Künste, wie folgende Stelle belegt:

> *So kann ich nicht anders, als diese Art der Malerei, die bloß durch die Farben wirken soll, die also eine Tonharmonie (beziehentlich auch Disharmonie), ein Farbencarmen darstellt, der Lyrik nahezubringen. Da aber der Gegenstand der Malerei schon nach Lessings Laokoon das Gegenständliche ist, die Lyrik aber sich gerade dieses Gegenständlichen ganz und gar enthält, glaube ich hinlänglich den Irrtum dieser Richtung angedeutet zu haben.*[80]

Es soll gezeigt werden, wie Rilke dank seiner Auseinandersetzung mit Hofmann und anderen Künstlern allmählich eine Offenheit und ein Einfühlungsvermögen für die intermedialen Beziehungen entwickelte, die zu einer selbstverständlichen Wechselwirkung der Künste führten. Zunächst einige Worte über das Gemälde, das der Schriftsteller so vehement kritisierte: In seinem Gemälde *Das verlorene Paradies* ließ Hofmann die Trauer Evas sowie die Passivität ihres Lebensgefährten in den Vordergrund treten und malte die Szene in einem vom französischen Impressionismus beeinflußten Kolorit.[81] Scharf lehnte Rilke dessen *grüne Menschen*, *rot*[e] *Bäume und violett*[e] *Schatten*[82] ab. Das kleine Mißgeschick, sich von den grünen Farbreflexen auf den Körpern der Bildgestalten – vor allem vom Gras am Bein der Frau – öffentlich irritieren zu lassen, hat Rilke möglicherweise um die Freundschaft des Künstlers gebracht.

Tafel 1. L.v.H. *Das verlorene Paradies* (Um 1893). Institut Mathildenhöhe Darmstadt.

In seiner Kritik stand Rilke weder allein noch war er sonderlich originell, denn die Abneigung gegenüber der Farbigkeit Hofmanns war das Hauptargument seiner Gegner; in Wien, Berlin und Prag lautete das Urteil anfangs ähnlich.[83] Man kann in den Neunziger Jahren fast von einer Kampagne gegen Hofmann sprechen. Einer seiner erbittertsten Gegner, der Kunstkritiker Adolf Rosenberg, wertete in

---

[79]Der Schlußsatz ist im Original kursiv. SW, V, S. 287-300, hier 292.
[80]Ebd.
[81]Ganz anders Max Klinger im fünften Blatt seines Zyklus *Eva und die Zukunft* (1880), in dem das Verlassen des Paradieses einer Befreiung gleichkommt. Siehe Werner Hofmanns Kommentar zu diesem Blatt in Kat. W. H.(Hrsg.): *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* München 1986. Vgl. seinen Aufsatz*: Evas neue Kleider*, S. 13-23, hier 19.
[82]SW, V, S. 293.
[83]Siehe Stahl 1987, S. 42 und Herrmann (Unveröff., LvH-Archiv Zürich), S. 3 und 9.

der Zeitschrift *Kunstchronik* die Ausstellung der *Vereinigung der Elf*" ab[84] und warf dabei auf Hofmanns Werke ein sehr negatives Licht:

Auf die grotesken Phantasien von L. v. Hofmann näher einzugehen, könnte den Schein erwecken, daß man sie ernst nimmt. Diese Landschaften und Strandbilder, die ihr Schöpfer übrigens selbst zum Teil als ‚Eindrücke und Phantasien' bezeichnet, haben trotz ihres kecken, jedem gesunden Gefühl Hohn sprechenden Gebahrens nicht einmal den Vorzug der Originalität. Franzosen und Schotten haben dergleichen schon mit viel feinerem Sinn für wirkliche Farbsymphonien gemalt. Hofmann's Eigentum scheinen nur die scheußlichen, dürren Gespenster zu sein, mit denen er seine Landschaften belebt, und die vermutlich Nymphen, Nixen oder ähnliche Elementargeister vorstellen sollen.[85]

Weitaus feinfühliger als seine Zeitgenossen übersetzte 1900 der für Rilkes Entwicklung ausschlaggebende Kunstkritiker, Richard Muther, die Sprache von Hofmanns Farben:

Jubelndes Roth, leuchtendes Grün und Gelb geben immer neue Harmonien. Goldener, flimmernder als auf unserer Erde sind die Sonnenstrahlen. Rosarothe Wölkchen durchziehen auf dem „Abendbild" das Firmament. Hyacinthen und Maiblumen, Schlüsselblumen und Primeln sind auf dem Paradiesbild wie glitzernde Ornamente in den grünsammtenen Teppich der Wiese gestickt. Der rosarothe Baum und die durchsichtige kristallklare Luft – alles dient dazu, uns aus dem Grau des Alltags in eine unentweihte Welt, in ein fernes Elysium zu entrücken, wo andere Sonnen, andere Sterne scheinen, in einen Garten Eden, über dem der Glanz erster Schöpfungstage ruht.[86]

Entrückung war für Muther das wichtigste Merkmal dieser Kunst. Von Gegenständlichem ist an keiner Stelle die Rede. Eine *unentweihte Welt*, ein *fernes Elysium* hat Hofmann geschaffen. Die Bildelemente und die intensive Farbigkeit komponieren einen Weg *aus dem Grau des Alltags* in einen *Garten Eden*, wo Blumen auf den *Teppich der Wiese gestickt* sind. Man steht also vor der Inszenierung eines Paradieses. Als älterer Mann hat sich Hofmann nach seiner früheren Fähigkeit gesehnt, *die Idee harmloser Lustigkeit zu fassen und zu gestalten*.[87] Es spricht für sich, daß er, wie Muther betonte, D'schuldloseD[88] Menschen malte und seine Bilder auf große Zustimmung trafen.

---

[84]Ders.: *Die Ausstellung der „*Vereinigung der Elf*" in Berlin.* Die Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, Beiblatt zur Zeitschrift bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt. Hrsg. von Carl von Lützow und Dr. A. Rosenberg. Neue Folge. Bd. 4, Leipzig 1893; Spalten 285-288. Die Berliner Vereinigung der Elf wurde in Anlehnung an die Künstlergruppe *Vingt* in Brüssel gegründet. Hofmann unterschrieb 1892 als fünftes Mitglied das Gründungsprotokoll dieses Vereins, das dem Berliner Kunstleben neue Impulse geben sollte.

[85]Ebd., Sp. 287. Es ist schwierig zu beantworten, auf welche Bilder Rosenbergs plakative Äußerungen Bezug nehmen. Wie auch sonst in der zeitgenössischen Kunstkritik wird entweder generell über den Maler etwas geäußert, oder es werden Titel genannt, die sich auf mehrere Bilder beziehen könnten. Dies ist der Fall bei Hofmanns *Frühling*, gezeigt in verschiedenen Fassungen sowohl bei der Berliner Sezession als auch bei der Gruppe der Elf, von deren Ausstellungen, wie mir Ingo Starz freundlicherweise mitteilte, kein Katalog überliefert wurde. Die ausgestellten Bilder sind in diesem Falle nur über die Stimmen der Kritiker lückenhaft zu rekonstruieren, – eine Arbeit, die der Hofmann-Forschung noch bevorsteht.

[86]Muther 1900, S. 70f.

[87]Brief an G. Hauptmann vom 1.12.1918. In: Hesse-Frielinghaus 1983, S. 110.

[88][E]*in saturnisches Zeitalter ist es, als es noch keine Gewänder und keine Scham, keine Begierde und keinen Sündenfall gab, als der Mensch noch nicht vom Baum der Erkenntnis gekostet, sondern in seligem Einssein mit der Natur ein kindlich*

Rilke jedoch zeigte zunächst wenig Begeisterung. Er stand vor derselben Zeitkulisse wie Hofmann oder Muther, argumentierte jedoch aus einer grundsätzlich anderen Perspektive. Nicht nur Hofmanns Farbigkeit stieß bei ihm auf Ablehnung, sondern auch die allzu große Nähe seiner Malerei zur Dichtung. Er berief sich auf Lessing und stellte sich auf dessen Seite, obwohl Lessings Maßstäbe ganz andere waren als die seinigen. Er betonte, Lessing habe in *seiner bekannten Schrift manchen guten Grundsatz* ausgesprochen; *zumal vom Transitorischen* werde sich Lessings *Bedeutung nie verändern können.*[89] Doch drei Jahre später bewirkte der Austausch mit Intellektuellen des Jugendstils eine bedeutende Wandlung:

[W]*enn der Einzelne durch alle Schulgewohnheiten hindurch und über alles Anempfinden hinaus zu jenem tiefsten Grunde seines Tönens hinabreicht, tritt er in ein nahes und inniges Verhältnis zur Kunst: wird Künstler. Dieses ist der einzige Maßstab. Alles andere Beschäftigen mit Pinsel oder Feder oder Meißel ist nur eine persönliche Gewohnheit.*[90]

Die Kunst wurde für Rilke in den späteren Neunziger Jahren zu einem Prozeß, der sich im Inneren abspielt. Ein Kunstwerk sei gut, wenn es aus Notwendigkeit entstehe; dies sei der einzige Maßstab.[91] Wie aber ließ sich diese Sicht mit dem prunkhaften, vagen und dekorativen Stil der frühen Gedichte vereinbaren? Diese Frage weist auf ein Paradox hin, dessen Lösung dem jungen Schriftsteller nicht gelingt.

Rilke war so überzeugt vom engen Zusammenhang der Künste, daß er in den Schriften dieser Epoche immer wieder auf ihre Ähnlichkeiten und Wechselwirkungen zu sprechen kam. Wenn schon nicht die eigene Arbeit als ein Sammelbecken für verschiedene Kunstformen bezeichnet wurde, dann doch die Werke anderer. Gerade der Malerei Hofmanns, die er 1895 skeptisch betrachtete, begegnete der Schriftsteller in *Martin Boelitz, aus Traum und Leben* im Jahre 1896 mit großer Bewunderung, weil es dem Künstler gelungen war, eine Synthese zwischen Dichtung und Malerei herzustellen:

Da ist ein entzückendes Gedicht „Frühlenz". So lebendig, so morgenfrisch und farbenkeusch! Wie ein Bild Ludwig von Hofmanns.[92]

---

harmonisches Dasein lebte. Muther, Richard: *Die Ausstellung der Wiener Secession November 1899*. In: Muther 1900, S. 1-28, hier 21.

[89]TBF, S. 51.

[90]In: *Moderne Lyrik*. SW, V, S. 360-394, hier 361.

[91]*Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. In dieser Art seines Ursprungs liegt sein Urteil: es gibt kein anderes.* Brief an Franz Xaver Kappus vom 17.2.1903. In: Briefe an einen jungen Dichter. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Franz Xaver Kappus. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1996, S. 10-15, hier 13.

[92]A.a.O., SW, V, S. 315-317, hier 316.

Selbst da, wo es wie im obigen Aufsatz nicht um Malerei ging, weckte Rilke die Erinnerung an sie. Als er anfing, bildende Kunst und Dichtung in einem Zusammenhang zu sehen, wurden Vergleiche hergestellt, die ein tieferes, originelles Verständnis für beide Künste zeigten. Diese neue Sichtweise war Ergebnis stetiger Auseinandersetzung in unterschiedlichsten Kontexten; Hofmann spielte dabei eine zentrale Rolle, wie man an folgendem Detail sieht: Als Rilke in *Moderne Lyrik* eine Differenzierung im Umgang mit dem künstlerischen Stoff anstrebte, verglich er den malerischen Arbeitsvorgang mit dem dichterischen und erinnerte erneut an Hofmanns Kunst.[93] Die auf genauer Überlegung basierende Lyrik, wie sie Edgar Allan Poe vertrat,[94] interessierte Rilke zu diesem Zeitpunkt nicht; es waren die Empfindungen des Künstlers, die zählten. Anders als der Maler könne der Dichter seine Botschaft in einen beliebigen Stoff kleiden und sogar mehrere „Vorwände" gleichzeitig benutzen. Die Grenzen zwischen den Gattungen seien nicht im Stoff/Vorwand zu suchen, sondern in der Art, wie die *Spezialempfindungen* des Künstlers gestaltet würden. Wieder ist Hofmann der Maler, an dem die Arbeitsweise des bildenden Künstlers studiert wird:

Das nimmt sich ungeheuer lächerlich aus, und doch weiß ich, daß Maler diese Erfahrung gemacht haben, und ich leite aus diesem Umstande das immer stärker werdende Bedürfnis ab, in der Umrahmung des Bildes Ergänzungen zu geben, das heißt wenigstens in gewissen künstlerischen Abkürzungen und Siegeln die während des Schaffens aufgetretenen Neigungen und Bedürfnisse nach einem anderen Motiv zu notieren. Denn da die tiefen Ursachen dieser Bedürfnisse, die persönlichen Spezialempfindungen, nicht aber der Stoff die Hauptsache sind, so muß man ihnen Recht und Möglichkeit gewähren, sich auch über die Grenze des Stoffes hinaus irgendwo auszuprägen. Es ist bezeichnend, daß Malerdichter wie Ludwig von Hofmann oder Fidus[95] *sich am stärksten von dieser Erkenntnis leiten lassen und wiederholt mit den voreiligen und eigensinnigen Mitteln ihrer Kunst in Zwiespalt geraten.*[96]

---

[93] *Sie müssen mir also glauben, daß wir wenn irgendwo so in der Lyrik die tiefsten und heimlichsten Hoffnungen unserer Zeit belauschen können, weil gerade da, mehr als in anderen Künsten, die reine Kunst-Absicht hervortritt hinter dem Kunst-Vorwand. – Dies kann geschehen, weil der Vorwand, als welcher mir stets der Stoff erscheint, um so vieles durchscheinender, beweglicher und veränderlicher ist, als in jeder anderen Kunst. Wenn bei dem Maler zum Beispiel die Landschaft als Bildmotiv, das heißt als Gelegenheit gewisse tiefinnerste Sensationen loszuwerden, auftritt, so hat der Lyriker es mit einem breiten, blassen Landschaftsgefühl zu tun, in welches die einzelnen Spezialempfindungen sich aus dem Dämmern seiner Seele projizieren. Während aber der Maler, der mit so bestimmten Mitteln schafft, nun an diese Landschaft gebunden ist, das heißt in dem durch diese Landschaft gegebenen und begrenzten eigenartigen Raum alle seine Geständnisse unterbringen muß, kann es bei dem Dichter geschehen, daß das ursprüngliche Gefühlsfeld durch die Fülle oder die Stärke der hinzukommenden Einzelgefühle überwuchert, verdeckt und verwandelt wird, daß zum Beispiel, unter dem Einfluß jener zartesten und innigsten Empfindungsmomente, das vorhandene Landschaftsgefühl in eine Abendstimmung oder in das Allgemeingefühl von einem Meer übergeht, was, grob erläutert, beim Maler sein Äquivalent fände, wenn er ein Bild als Stilleben beginnen würde, im Laufe der Arbeit eine Landschaft herauspinselte und endlich dieselbe Leinwand als impressionistisches Porträt vollendete.* SW, V, a.a.O., hier S. 366f.

[94] Vgl. Poe, Edgar Allan: *Die Methode der Komposition.* In: Edgar Allan Poe. *Der Rabe.* In der Übertragung von Hans Wollschläger. Zweisprachig. Mit dem Essay »Die Methode der Komposition« in der Übers. von Ursula Wernicke. Mit einem Nachwort von E. Y. Meyer. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1995, S. 25-52.

[95] Eigentl. Hugo Höppner (1868-1948), Baumeister und Zeichner. Siehe Hamann, Richard und Jost Hermand*: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart.* Bd. 4. *Stilkunst um 1900.* München 1977, S. 261.

[96] SW, V, S. 367.

Das Bestreben, *sich auch über die Grenze des Stoffes hinaus* zu bewegen, das Rilke in diesem Essay bei den Malern erkannte, war ihm selbst eine Notwendigkeit. Dies erweist sich in einem späteren Teil, wo der Kommentar zu den Bildgedichten dazu dient, seinen Umgang mit dem künstlerischen Stoff zu analysieren. Seine Epitheta sind unübersehbar negativ gefärbt: *voreilig und eigensinnig* seien die Kunstmittel Hofmanns. Andererseits wird durch die Vereinigung zwischen Malerei und Dichtung (*Malerdichter*) gerade das akzeptiert, was Rilke in der Kritik von 1895 radikal ablehnte: eine Verschmelzung der Künste.

Stahl vermutet, daß Rilkes anfangs negativer Umgang mit Hofmann seinen späteren Verzicht auf Urteile ausgelöst habe.[97] Das allgemeine Befremden gegenüber dessen intensiver Farbigkeit sei später gerade der Grund gewesen, weshalb Rilke sich doch noch auf die Seite des Malers gestellt habe.[98] Vielleicht führten nicht nur Hofmanns Gemälde oder die öffentliche Meinung zu Rilkes neuer Einstellung, sondern auch die Tatsache, daß sich Hofmann in der Berliner *Sezession* und im Kreise der *Elf* – diesen zwei alternativen, von Künstlern gegründeten Kunstvereinen, – etabliert hatte.[99] Es ist ebenfalls möglich, daß Rilke vor allem seine Erfahrungen mit Hofmanns Zeichenkunst in Berlin[100] berücksichtigte, als er sein Urteil über den Künstler revidierte.

Die taktlose Kritik an Hofmann hatte für Rilke eine weitere wichtige Konsequenz: In seinem Tagebuch erklärte er, wie Friedrich Schlegel, daß Kritik nur als Kunst zu akzeptieren sei.[101] Der Schritt, sich die schöpferische Arbeit anderer zugänglich zu machen, um aus seiner Interpretation ein eigenes Kunstwerk zu erschaffen, hatte vor allem für seine Prosa große Folgen, wie die Künstlermonographien und Briefstellen nach der Jahrhundertwende bezeugen.[102] Vorbereitet wurde diese Entwicklung durch zahlreiche Bildgedichte[103] und, wie hier deutlich wird, durch die lehrreiche Auseinandersetzung mit Hofmanns Kunst.

In den späteren Jahren gehen die Bilder mit dem dichterischen Schaffen Rilkes eine versteckte Synthese ein, die nur durch Sekundärquellen oder mit Hilfe des Briefwechsels zu ergründen ist. Im Frühwerk ist es anders. Rilke studierte Zeichnungen und Gemälde seiner Zeitgenossen und ließ sie ganz

---

[97]Stahl 1987, S. 41.
[98]Ebd.
[99]Herrmann (Unveröff. LvH-Archiv Zürich), S. 9-11.
[100]Wir wissen, daß sich der Dichter in dieser Stadt häufig aufhielt. Vgl. Schnack, Bd. I, 1990, S. 63-123.
[101]*Solange die Kritik nicht Kunst neben den anderen Künsten ist, bleibt sie kleinlich, einseitig, ungerecht und unwürdig.* TBF, S. 52.
[102]Siehe das folgende Kapitel.
[103]Anhaltspunkte für die Recherche der frühen Bildzitate findet man bei Stahl 1978. Ich habe in der Einleitung dieser Arbeit einige seiner Hinweise hervorgehoben.

offensichtlich die Atmosphäre seiner Werke prägen.[104] Dies ist in der Textinterpretation anhand der bereits genannten Werke zu zeigen; Mädchengestalten leiten die Darstellung ein.

2.2.2 Pan-Illustrationen Hofmanns zu Rilkes Werken

Tafel 2. L.v.H. *Reigen* (1898).

Die obige Kopfleiste und die folgende Zeichnung dienten 1898 im *Pan* als Illustration zu Rilkes *Liedern*.[105] Obwohl diese Berührung der Werke beider Künstler nicht im eigentlichen Sinne als eine Zusammenarbeit gedeutet werden kann,[106] liefert sie interessante Informationen über den jeweiligen Umgang mit einem beliebten Motiv der Epoche: dem Mädchen. Der Vergleich beider Zeichnungen ergibt, daß sie sehr unterschiedliche Frauentypen darstellen.

Tafel 3. L.v.H. *Appassionata* (1898).

Hofmann präsentiert in der Zeichnung *Appassionata* eine ekstatisch wirkende Frauengestalt, die an den Präraffaeliten Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) erinnert;[107] ihr nackter Oberkörper, der nach hinten geworfene Kopf sowie ihr Gesichtsausdruck sind deutliche Hinweise auf erlebte oder begehrte Sexualität. Die Kopfleiste *Reigen* feiert hingegen das „naive" Dasein der Mädchen, die dem Geschlechtsleben noch fern sind. Für diese Wesen scheint der feierliche Reigen, das Beisammensein mit den Freundinnen oder Schwestern, wie Rilke sie nennt, natürlicher als die Suche nach erotischen Spielen, wenn auch diese Gestalten nicht bar jeder Erotik sind.[108] Das Frauenbild der Jahrhundertwende steht inmitten dieses Spannungsfeldes: Einerseits Kindheit, Freude und Entsagung, andererseits die gewaltige Intensität der sexuellen Begierde, deren Erfüllung gleichermaßen gesucht und gefürchtet wird.[109] Im Kommentar zu Rilkes *Spiel*, wo Mädchengestalten im Vordergrund stehen, ist diese Ambivalenz besonders zu beachten.

---

[104]Webb 1978, S. 64-119. Der Verfasser geht auf ideologische, motivische und strukturelle Anleihen bei der bildenden Kunst ein.
[105]*Pan*, 3. Jg., H. 4, 1898, S. 209-212.
[106]Hofmann beteiligte sich selten an den Entscheidungen der Pan-Redaktion. Siehe Anm. 64.
[107]Gemeint ist das Bild *Beata Beatrix* (1863).
[108]Zur Darstellung der Frau im *Pan* siehe Thamer 1980, S. 124-132.
[109]Vgl. Hofstätter, Hans: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende.* 2. Aufl. Köln 1973, besonders. S. 187-200.

In der Illustration der *Lieder* hat die Redaktion der Zeitschrift *Pan* mit Hofmanns Hilfe ohne Zweifel einen passenden bildlichen Ausdruck für die zwiespältige Haltung von Rilkes Gestalten gegenüber der Sexualität gefunden. Als der Dichter seiner Freundin Franziska Gräfin zu Reventlow *einen Separatabdruck aus dem Pan* mit seinen *Liedern* zusandte, kommentierte er jedoch mit keinem Wort Hofmanns Illustrationen.[110] Rilkes *Weiße Fürstin* erschien in Begleitung folgender Zeichnung Hofmanns im *Pan*.[111] Auch zu dieser Begegnung äußerte sich Rilke nicht.

Tafel 4. L.v.H. *Morgensonne* (1899).

Es ist nicht bekannt, ob Hofmann Rilkes *Weiße Fürstin* gelesen hat. Jedenfalls isoliert auch er seine Frauengestalt; nur die "heilige," jugendstilhaft gestaltete Natur umgibt sie – ein häufig wiederkehrendes Motiv in seiner Zeichenkunst.

2.3 Hofmanns Bilder in Rilkes Dichtung. S*piel*, Künste, Zeitgeist

Möglicherweise hat Rilke die obigen Illustrationen als ein stillschweigendes Entgegenkommen Hofmanns interpretiert. Dies könnte ihn dazu ermuntert haben, dem Maler das lyrische *Spiel* zu widmen, das nun Gegenstand der Textanalyse sein soll. Wie in den *Liedern* sin *Spiel* Mädchen im Vordergrund. Es empfiehlt sich daher, das Frauenbild Rilkes und Hofmanns zu thematisieren.

Zum Frauenbild

Das Verhältnis zum weiblichen Geschlecht ist nicht nur in Rilkes Werken, sondern auch in der Malerei um 1900 zwiespältig. Biblische Gestalten wie Judith oder Salome personifizieren die *femme fatale*.[112] Ihr Pendant, die *femme fragile*, wird durch Mädchen repräsentiert. Da ich mich mit diesem für Hofmann, Vogeler und Rilke ausschlaggebenden Frauentypus im Abschnitt **Malerische und dichterische Verkündigungsszenen um 1900** näher befassen werde, geht es hier zunächst darum, die wichtigsten

[110]Vgl. Rilke, Rainer Maria: Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. 1899 bis 1902. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1931, Brief vom 19.5.1899, S. 14-15.
[111]Pan, 5. Jg., H. 4, 1899, S. 199-203.
[112]Von Heine ausgehend, stellte Bauer die wichtigsten Dokumente der literarischen Auseinandersetzung mit der Gestalt Salomes zusammen. Vgl. ders. 2001, S. 115ff. Für Bildbeispiele verschiedener Epochen siehe Hofmann 1986, S. 209-221. Bildkommentar Friedrich Gross.

Eigenschaften von Rilkes Mädchengestalten zusammenzufassen, die der Jugendstil-Kunst verpflichtet sind.[113]

Zart und träumerisch werden die Mädchen von einer chaotischen, gefühlsbetonten Atmosphäre umgeben. Ihre Stimmen dienen einer verschlüsselten Selbstaussprache. Sie sind rein, reden scheinbar zusammenhanglos, schweben in einer alltagsfernen Sphäre und sind blond,[114] bleich[115] oder blassblond.[116] Diese Gestalten sind ätherisch, treten langsam, zögernd und leise herein.[117] In einer Tagebuchaufzeichnung bezeichnet Rilke Mädchen im allgemeinen als *halb Unbewußte*;[118] nichtsdestotrotz sollen ihn Clara Westhoff und Paula Becker, die häufig als *Mädchen* erwähnt[119] werden, belehren.[120]

Hofmanns Mädchengestalten wirken schwerelos; sie tanzen und singen wie in der obigen Illustration zu Rilkes *Liedern*. Ihre Gewänder, mit einem großzügigen Faltenwurf, sind stets lang. Der Künstler knüpft bei ihrer Gestaltung einerseits an Frauenbildnisse der klassischen Antike an, wie sie uns in Statuen und auf Vasen überliefert worden sind, andererseits an Repräsentanten des mittelalterlichen Adels und der Renaissance. Die Nacktheit ist bei ihm etwas Natürliches: der Typus der *femme fatale* fehlt in Hofmanns Werken.[121] Seine Eva hat nichts Laszives; sie möchte nicht die Sünde personifizieren, wie Stucks Sündenallegorie in Frauengestalt,[122] sondern ist in sich zusammengesunken.[123] Besonders dort, wo er auf die Bildersprache des Jugendstils zurückgreift, stellt er die Mädchen in den übergeordneten Zusammenhang mit der Natur – weshalb auch Tiere, Blumen oder Gewässer[124] in ihrer Nähe sind. Über Hofmanns Mädchengestalten schwebt eine große Leichtigkeit, anders als in dem lyrischen *Spiel*, das Rilke ihm widmete:

---

[113]Siehe dazu Webb 1978, S. 72-86, hier 76.
[114]SW, I, S. 176: *Wenn die blonden Fechterinnen / gehn im Glanz des Abendlands: / sie sind alle Königinnen*[.]
[115][D]*arum bleibt ihr so bleich*; SW, I, S. 175.
[116]*BLASSBLONDES Mädchen im grünen Kleid*, ebd., S. 710. In: *Widmung. Ein blasses, blondes Mädchen kam näher und staunte*. In: *Heiliger Frühling*. SW, IV, S. 485-496, hier 489.
[117]Vgl. *Das tägliche Leben* (1900). SW, IV, S. 877-918, hier 879.
[118]TBF, S. 216. Eintrag vom 10. September 1900.
[119]*Aber das Ende war doch noch schön, und die Mädchen in Weiß haben das gemacht.* Ebd. Siehe auch die Seiten 217 und 239.
[120]*MÄDCHEN, Dichter sind, die von euch lernen /* das *zu sagen, was ihr willig* seid. Diese Verse wurden nach einer Begegnung mit Clara Westhoff und Paula Becker niedergeschrieben, siehe TBF, S. 217. Eintrag vom 10.9.1900. Später wurde das Gedicht, leicht verändert, in den SW, I, S. 375 veröffentlicht.
[121]Eine Zeichnung mit dem Titel *Lorelei* ist das einzige mir bekannte Beispiel einer „fatalen" Frau, aber das Werk ist nicht im *Pan* erschienen.
[122]Vgl. Abb. 3.
[123]Vgl. Abb. 4.
[124]Vgl. Abb. 2.

Die Hofmannsche Kulisse, die singenden und tanzenden Mädchen, bilden in Rilkes „Spiel" den Rahmen für eine allerdings ehebrecherische und finster-gewalttätige Liebesgeschichte.[125]

Der Grund für diesen Widerspruch, heißt es, sei Rilkes Wunsch, *das Drama zwischen Individuum und Gesellschaft um die Jahrhundertwende als Liebesgeschichte anschaubar* zu machen.[126] Die Liebesgeschichte bietet vor allem eine Möglichkeit, das Schicksal eines Mannes zu zeigen, der sich, wie der mittelalterliche Held Erec,[127] von dem süßen Reiz der Frau allzu sehr berauschen läßt. *Kernpunkt der Liebe in diesem mittelalterlichen Roman war, vorzuführen, daß die absolute Liebe in der Tat die höfische Gesellschaft zerstören und die Liebenden verunehren könne*[…]*, war aber weiter die Erkenntnis, daß man diesen unerfreulichen Status zu überwinden vermöge.*[128]

Einen Bezug zur präraffaelitischen Idealisierung der höfischen Welt in *Spiel* zu vermuten, wäre, angesichts der Tatsache, daß die Präraffaeliten für Rilke keine große Bedeutung gehabt haben,[129] zu gewagt. Er nennt Hofmann in der Widmung und knüpft eine Beziehung zu dessen Kunst unter anderem durch die Mädchen. Sie sind so jungfräulich und unerfahren wie auf den Bildern des Künstlers und beschäftigen sich mit Dingen, die dem Alltag entrückt sind. Erst wenn sie mit dem Schicksal des Jünglings verknüpft werden, erwächst ihnen „Schwere":

Und allen Schwestern
im ganzen Land
wird das Gewand
schwer
von deinen Worten. [130]

Wie Thamer überzeugend darlegt,[131] hat man bei Hofmanns Zeichnungen für den *Pan* den Eindruck, daß es möglich wäre, Sinnliches und Spirituelles miteinander zu verbinden.[132] Anders verhält es sich in Rilkes *Spiel*. Man denkt an Hofmannsthals *Die Frau im Fenster*, an die in den Augen des späten

---

[125]Stahl 1987, S. 46.
[126]Ebd.
[127]Hartmann von Aue: *Erec*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972, V. 2966f., S. 132.
[128]Brunner, Horst: *Hartmann von Aue. Erec und Iwein*. In: ders. (Hrsg.): *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*. Interpretationen. Stuttgart 1993, S. 97-129, hier S. 114.
[129]*Präraffaeliten: einfach eine Laune*. TBF, S. 30.
[130] SW, Bd. III. S. 379.
[131]*In der Vignette mit einem sich innig umschlingenden und küssenden Paar* […] *wird der Mann nicht bösartig verführt, sondern die Geschlechter vereinigen sich in unschuldiger Harmonie.* Thamer 1980, S. 125.
[132]In einer einzigen mir bekannten Zeichnung trifft dies nicht zu. Sie ist späteren Datums als die Werke für den *Pan* und wurde im Anhang, Abb. 5, abgelichtet.

neunzehnten Jahrhunderts bedrohliche Seite der erfüllten Sexualität und erkennt, daß eben diese das Verderben der Hauptperson herbeiführt:

…[U]*nd uns lenkte die leise Lust*
zu den leiseren Lüsten –
–
Und als wir Blicke und Hände,
Winke und Worte und Wände
dreißig Tage bewacht,
kam die Nacht[.][133]

Der Knabe schildert eine Beziehung, die sexuell erfüllt war; die Abhängigkeit vom körperlichen Genuß wurde ihm jedoch zum Verhängnis, denn obwohl die sexuelle Erfahrung aus einer seelischen Verwandtschaft[134] mit der Königin resultierte, brachte sie ihm nichts Gutes. Die Lou Andreas-Salomé gewidmeten Liebesgedichte in *Dir zur Feier* (1897/1898) sind von derselben Ambivalenz geprägt wie das *Spiel*. Einerseits wird das Aufbauende der Liebeserfahrung gepriesen, andererseits wird die Befreiung von ihrer Macht gesucht.[135]

Die Gefahr des Eros

Der Tage irres Gedränge ist
ein Vorhang mir nur, dahinter du bist.
Ich starre drauf hin, ob er sich nicht hebt,
der Vorhang, dahinter mein Leben lebt,
meines Lebens Gehalt, meines Lebens Gebot –
und doch: mein Tod – [136]

Die obigen Verse gewähren einen Eindruck von der bedrohlichen Seite der Sexualität und somit auch der weiblichen Natur im Auge des Mannes. Eine zwiespältige Haltung gegenüber der Frau ist eines der Ergebnisse dieses psychischen Konflikts, das nicht nur in *Spiel*, sondern auch in mehreren

[133]SW, III, S. 382f. Siehe auch die Stelle: *Denn meine Seele / darf nicht erfahren,/ daß die Hand meiner Königin / meinen Haaren / nichtmehr* Gebot *ist, / daß Ihrer Küsse Offenbaren / nichtmehr mein Brot ist, – / daß ich –* weit *– / bin, / daß mein Kleid / rot ist.* Ebd., S. 384.
[134]*Unsere Seelen sangen; / und es war silbern das Lied, / das sich lauter langen / Küssen verriet.* SW, III, S. 382.
[135]*Ich liebe dich. Du liegst im Gartenstuhle, / und deine Hände schlafen weiß im Schooß. / Mein Leben ruht wie eine Silberspule / in ihrer Macht. Lös meinen Faden los.* SW, III, S. 177. Unbetitelt.
[136]SW, III, S. 637. Geschrieben für Lou Andreas-Salomé.

Kunstwerken und Schriften des *fin de siècle*[137] konstitutiv ist. *Die Frau wird nicht als Sexualwesen wiederentdeckt, sondern als Erscheinungsform der Sexualität.*[138] Gerade weil sich der Mann nach der sexuellen Erfahrung sehnt, bleibt er dem Irdischen verhaftet und damit auch dem Tod:

Die Jagd nach der Sensation, die Tortur der unablässigen Selbstbeobachtung und nicht zum mindesten der harte Kampf mit dem Wort lassen bei demjenigen, der von seiner Feder lebt und zugleich die höchsten Anforderungen als Künstler an sich selbst stellt, mit der Zeit solche klaffende Risse im Seelenleben entstehen, aus denen dann der kalte Hauch des Trübsinns und der Todesahnung aufsteigt. [139]

Das Buch von der Armut und vom Tode (1903)[140] sowie die in Paris entstandenen *Aufzeichnungen*[141] thematisieren den alltäglichen Tod in den Städten, unter Anonymität und Elend. In *Spiel* wählt Rilke die Liebe zu einer Frau als 'Hintergrundmusik' zum Tod, ganz im Sinne Nietzsches, der das Weib als das *gefährlichste Spielzeug*[142] definierte. Als Verführerin wider Willen ist die Königin am Unglück des Jünglings schuld, denn ihr Ehebruch endet mit einem Mord. Sie bleibt dem Leser entrückt, der Jüngling spricht an ihrer Stelle. Vieles erinnert hier an die erste Fassung der *Weißen Fürstin*[143], eines Stückes desselben Jahres. Einsam steht die Frau auch dort – an ihrer Seite hat sie weder einen Geliebten noch einen Ehemann. Auch dort befinden sich die Figuren vor einer Meerlandschaft.[144]

Wolfdietrich Rasch erklärt das Meer in seiner Darstellung der Literatur um 1900 zum Symbol für das Verhältnis des Individuums zur Lebensganzheit.[145] In diesem Sinne erscheint das Meer auch in *Spiel*:

Die scenische Anordnung setzt voraus, daß der freie Ausblick, das Meer, in das Publikum hinein wächst, dort wo die vierte Bühnenwand dem Beschauer gewichen ist. Die Wellen decken also das vordere Drittel der Scene mit einer breiten landenden Bewegung. Mitte der Bühne: Strand, auf welchem das SPIEL beginnt. Hintergrund: Pineten.[146]

und ebenso in der *Weißen Fürstin*:

---

[137] Roebling, Irmgard (Hrsg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa…* Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler 1989.
[138] von Braun, Christina: *Die Erotik des Kunstkörpers.* In: ebd., S. 1-18, hier 3.
[139]Sokal, Clemens: Sterben. *Neue Revue*, 6. Jg., Nr. 22, Mai 1895, S. 689-692. Zit. n. Wunberg 1981, S. 266-267, hier 267. Einzelheiten über den Autor wurden nicht ermittelt. Siehe ebd., S. 716.
[140]SW, I, S. 341-366.
[141]Eigentl. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Hier als *Aufzeichnungen* zitiert.
[142]*Zweierlei will der echte Mann: Gefahr und Spiel. Deshalb will er das Weib als das gefährlichste Spielzeug.* In: *Also sprach Zarathustra.* KSA, IV, S. 9-408, hier 85.
[143]Am 13.7.1899 sendet Rilke das Manuskript dieser ersten Fassung an die Zeitschrift *Pan.* Vgl. Schnack 1990, Bd. I, S. 79. Ein Brief an Cäsar Flaischlen begleitete diese Sendung. Vgl. Rilke 1931, S. 18-19.
[144]Vgl. SW, III, S. 265-287.
[145] *Der Anblick des Meeres scheint fast die Anschauung des nicht sinnlich wahrnehmbaren Gesamtlebens zu ersetzen.* […] *Vor allem aber bildet das Verhältnis der Welle zum Meer in unvergleichlicher Genauigkeit das Verhältnis des Individuums zur Lebensganzheit ab. Aus der gewissermaßen amorphen Masse des Wassers bilden sich in jedem Augenblick neue Wellen, die aber sofort wieder sich auflösen, in das Ganze zurücksinken.* Rasch 1967, S. 25.
[146] SW, III, S. 377. Regieanweisungen erscheinen im Original kursiv.

Nur in den Augen der Handelnden kann das Meer auf die Bühne gebracht werden –, jede Ewigkeit durch eine blaue Leinwand markiert, stört doch die Stimmung zu sehr![147]

Solche Szenen kann man natürlich kaum aufführen. Im Zuge seiner Identifikation mit den Werken Maurice Maeterlincks[148] wollte Rilke die Bühne als einen Raum gestalten, *in welchem nur die Seelen etwas erleben, wo schweigend gesprochen wird.*[149] So zielte er in seinen ersten dramatischen Versuchen sehr bewußt auf Effekte ab, die sich erst aus der Inszenierung ergaben.[150] Es ging, wie man dem obigen Zitat entnimmt, um die „Stimmung", die ein Werk erzeugte. Dazu verhalfen in *Spiel* nicht nur das Beispiel von Hofmanns Malerei, sondern auch von Wagners *Parsifal*.

Es sei vorausgeschickt, daß es nicht bekannt ist, wann Rilke vom Bühnenweihfestspiel gehört haben könnte. Die Aufführung der Oper blieb dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten, seinem Wunsch gemäß, ausschließlich Bayreuth vorbehalten.[151] Rilkes Biographen berichten von keiner Reise des Dichters dorthin. Sieht man von einer Äußerung in *Worpswede* ab,[152] scheint sich Rilke nicht besonders viel mit Wagner beschäftigt zu haben. Baudelaires begeisterte Aufnahme von Wagners Musik, besonders des *Tannhäuser*,[153] könnte ihn auf den Komponisten aufmerksam gemacht haben. Wagners Streben zum "Gesamtkunstwerk"[154] dürfte Rilke wahrgenommen haben, denn auch wenn für die Wechselwirkung der Künste aus seinem Frühwerk nicht nur Begeisterung spricht,[155] sieht der frühe Rilke, wie gezeigt wurde, die Künste als ein Ganzes. Dies bringt ihn dem Jugendstil und auch Wagner nahe, obwohl ich

---

[147]Brief an den Redakteur des *Pan*, Cäsar Flaischlen, vom 13.7.1899. In: Rilke 1931, S. 18. Dort lesen wir auch folgenden Satz: *Das Meer dehnt sich in den Zuschauerraum hinein aus, man sieht auf der Vorderbühne die Brandung. Die Blicke der handelnden Personen gehen so voll dem Publikum zu, und zugleich spiegeln sie die Weite des Wassers wider.*

[148]Siehe Panthel, Hans W.: *Rainer Maria Rilke und Maurice Maeterlinck.* Berlin 1973, S. 50-77.

[149]*Ich will vor Allem den Niederländer Maurice Maeterlinck zur Aufführung bringen.* […] *M*[aeterlinck] *hat ein Drama geschaffen, in welchem nur die Seelen etwas erleben. Das Drama, dessen beredteste Sprache das Schweigen, dessen Katastrophe die schreiende Ruhe ist.* Brief an Láska von Oesteren vom 6.5.1896. In: Rainer Maria Rilke. Briefe an Baronesse von OE. Hrsg. von Richard von Mises. New York 1945, S. 27-36, hier 32f. Dies ist die früheste Äußerung Rilkes zu dem belgischen Schriftsteller. Siehe ebd., S. 68. Rilke hat sich spätestens seit diesem Jahr intensiv mit dessen Werk beschäftigt und einige Schriften dazu verfaßt. Siehe KA, I, S. 695f.

[150]Siehe Brief an Rudolf Christoph Jenny vom 6.8.1896. In: Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama (1894-1899). Hrsg. von Richard von Mises. New York 1946, S. 30f.

[151]Bauer, Hans-Joachim: *Richard-Wagner-Lexikon.* Bergisch Gladbach 1988, S. 347f. Zur Aufführung des Werkes im Ausland vgl. ebd., S. 343.

[152]Allerdings oberflächlich und auf den Maler Hans am Ende bezogen: [D]*ie Welt Wagners stieg auf, diese rauschende Welt, die sich öffnete und schloß wie ein Sesam des Lebens und der Liebe.* SW, V, 108.

[153]Zu Baudelaire vgl. Anm. 250. Wir wissen, daß Rilke durch die regelmässige (vgl. SW, VI, S. 1322) Lektüre der Publikation *Sonnenblumen. Blütenlese der Lyrik aller Völker* (in Sammelmappen und Einzelblättern, hrsg. von Karl Henckell, erschienen von 1895 bis zum Herbst 1899, vgl. ebd.), deren dritte Mappe von 1897/98, Nr. 18, Baudelaire gewidmet wurde, schon vor 1900 mit Werken des französischen Dichters vertraut war. Seine Essays hat Rilke im Zusammenhang mit der Monografie über Rodin im Jahre 1902 nachweislich studiert. Vgl. dazu SW, VI, S. 1297.

[154]Siehe dazu Szeemann, Harald: *Vorbereitungen.* In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk.* Europäische Utopien seit 1800. Kat. Aarau und Frankfurt am Main 1983, bes. S. 16ff.

[155]*Nur ein so willfähriger und grober Rahmen wie die Bühne konnte* […] *auch eine Vereinigung von Text und Musik befürworten, wie sie in der Oper und Operette zutage tritt. Daß dabei die Musik als das naivere Element das sieghafte bleibt, spricht nur für die Ungerechtigkeit einer derartigen Vermählung.* TBF, S. 50.

diese Beobachtung nicht verabsolutieren möchte. Die szenische Komposition im zweiten Aufzug des *Parsifal* rechtfertigt jedenfalls die Frage nach einer Vorbildlichkeit Wagners für das *Spiel*.

Bevor er geläutert wird, muß Parsifal in Klingsors Zauberschloß Versuchungen durch sieben Frauen widerstehen. Wie Parsifal im ersten Aufzug der Oper steht der Jüngling in *Spiel* als Tor auf der Bühne und wird unterrichtet; wie Wagner im zweiten Aufzug umgibt auch Rilke seinen Helden mit Blumenmädchen, wobei die Blumen nur einmal genannt werden.[156] Wagners Held verwechselt sogar die Mädchen mit Blumen.[157] Statt sechs, wie Wagner, wählt Rilke sieben Mädchenstimmen. Die Mädchen in Wagners Oper geben frivole Sätze von sich;[158] Rilkes Mädchen verhalten sich ganz anders, wie ich im Abschnitt D'Vor singenden MädchenD' zeigen möchte.

Wie Parsifal durch den Kuß einer Zauberin[159] wird hier ein Jüngling durch eine Frau „eingeweiht." Doch unterscheidet sich die Form, in der beide Helden auf diese Berührung reagieren. Grundsätzlich ist bei dem Komponisten eine *Metaphysik der Geschlechtsliebe* […] *nur in Widersprüchen faßbar*[160] und seine letzte Oper thematisiert den gänzlichen Verzicht auf das sinnliche Glück. Parsifal distanziert sich von den Frauen, Rilkes Knabe sehnt sich nach seiner Königin. Anders als bei Wagner[161] suchen die Mädchen in *Spiel* nicht vor allem den körperlichen Kontakt mit dem Jüngling.

Der Sieg über seine triebhaften Instinkte sowie sein Mitleid mit dem kranken Gralskönig befähigen Wagners Parsifal, die Gralsgemeinschaft zu retten. In *Spiel* kann der Held nichts Vergleichbares bewirken. Er braucht die Hilfe der ihm *Blüten*[162] bringenden Mädchen, die, wie die Blumenmädchen in *Parsifal*, den Helden küssen möchten.[163] Die Anlehnung an diese Szene aus *Parsifal* würde erklären, warum Rilke einen Jüngling mitten in den Frauenreigen hineingestellt hat – eine Konstellation, die untypisch ist für Hofmanns Bilder aus dieser Zeit.[164]

---

[156] *Wir werden dir* […] *Blüten bringen*[.] SW, III, S. 385.

[157] *Wie duftet ihr hold! / Seid ihr denn Blumen?* Wagner, Richard: *Parsifal.* Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen. Hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1950, II. Aufzug, S. 38.

[158] *4. Mädchen. Und willst Du uns nicht schelten – / 5. Mädchen. – wir werden dir's entgelten. / 4. Mädchen. Wir spielen nicht um Gold. / 6. Mädchen. Wir spielen nicht um Gold. / 5. Mädchen. Wir spielen nicht um Gold. / 4. Mädchen. Wir spielen um Minnesold.* / […] */ 2. Mädchen. Lasset den Knaben! / 1. Mädchen. Er gehört mir! / 3. Mädchen. Nein! / 1. Mädchen. Nein!* 2. Aufzug in Wagner 1950, S. 37.

[159] Borchmeyer rekonstruiert den Briefwechsel zwischen dem Komponisten und seinem Gönner, dem Bayerischen König, und erklärt die Funktion dieser Bekehrung für die Oper. Ders. 1982, S. 287f.

[160] Ebd., S. 290.

[161] *4. Mädchen. An deinen Busen nimm mich! / Chor. Komm, holder Knabe! / 1. Mädchen. Die Stirn laß mich dir kühlen! / Chor. Laß mich dir erblühen! / 2. Mädchen. Laß mich die Wange dir fühlen! / 5. Mädchen. Den Mund laß mich dir küssen.* In Wagner 1950, S. 38.

[162] SW, III, S. 385.

[163] *Wir werden dich küssen/ – / Unsere sieben Munde müssen / deine weiße Stirne umkränzen* – [.] Ebd.

[164] Im LvH-Archiv Zürich, gibt es Pastelle, Ölbilder und Zeichnungen, die eine gemischte Besetzung aufweisen, aber sie sind im Verhältnis zu den reinen Frauendarstellungen seltener. In den Strandszenen werden Frauen und Männer erst nach der

Die Protagonisten führen ein durch hermetische Anspielungen charakterisiertes Gespräch, in dem das Meer als Allegorie fließender, allverbindender Kräfte[165] erscheint:

> *Denn am Meer*
> *ist es nicht wie an anderen Orten.*
> […]
> Was man hier spricht,
> spricht man immer zu Hunderten…
> Pause[166]

Wie im frühen Gedichtband *Traumgekrönt* hat der Traum auch hier gegenüber der „Wirklichkeit" den Vorrang. Er bestimmt sogar das Leben der Hauptperson, denn der *im Traum*[167] verübte Mord hat für den Jüngling verheerende Konsequenzen.

Die immer stärker werdende Bevorzugung des Imaginären als dichterischer Stoff ist ein Zeitphänomen, das von Erforschern des literarischen Jugendstils als Charakteristikum dieser Literatur betont wird.[168] Epochal ist auch die Tendenz zur Synthese der Künste, die bei Rilke zu dem Versuch führt, wie ein Maler wortlos zu gestalten. Im Hintergrund seiner Experimente mit Gemälden steht seine Sprachskepsis, die er auch in seinen Essays um 1900 reflektiert.[169] Sie ist es, die den Schriftsteller zu den Malern führt, als hätten diese trotz der verbalen Stummheit ihrer Bilder die Macht, die Sprache neu zu erschaffen. Um diese These zu untermauern, befasse ich mich im folgenden Abschnitt mit der in Philosophie und Dichtung reflektierten Sprachkrise.

Sprachkrise und Symbolik

In seiner Unzufriedenheit mit dem Wort als Ausdrucksmittel[170] war Rilke keineswegs allein. Der wichtigste Philosoph für das *fin de siècle*, Friedrich Nietzsche, spottete über den Glauben an die verbale Kommunikation:

Jahrhundertwende häufig zusammengebracht. Die Bilder aus dem Familienarchiv in Dresden konnte die Verfasserin nicht sehen.

[165]In der Einleitung zu *Worpswede* greift Rilke auf ein ähnliches Bild zurück: *Und überall ist das Meer. Das Meer, das nicht mehr ist.* SW, V, S. 27.

[166]SW, III, S. 379.

[167]Da schlug ich ihn tot / im Traum.. SW, III, S. 383.

[168]Jost 1992, S. 462.

[169][D]*ie modernen Dichter haben den Glauben an das Wort verloren.* SW, V, S. 348. In: *Demnächst und Gestern* (1897).

[170]*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./* […] */ Ihr bringt mir alle die Dinge um.* SW, I, S. 194. Unbetitelt. Siehe

Der Ruf, Name und Anschein, die Geltung, das übliche Maß und Gewicht eines Dinges – im Ursprung zu allermeist ein Irrtum und eine Willkürlichkeit, den Dingen übergeworfen wie ein Kleid und seinem Wesen und selbst seiner Haut ganz fremd – ist durch den Glauben daran und sein Fortwachsen von Geschlecht zu Geschlecht dem Dinge allmählich gleichsam an- und eingewachsen und zu seinem Leibe selber geworden[.][171]

Hofmannsthal dachte ähnlich.[172] Es ist bekannt, daß der Wiener Dichter Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* rezipiert hatte und sich bewußt unter dessen Einfluß stellte.[173] Nietzsche zweifelt auch daran, daß das Gesehene *das Wirkliche*[174] sei, wodurch er nicht nur die Aussagekraft des Wortes in Frage stellt, sondern die sinnliche Wahrnehmung insgesamt. Wenn Rilke in *Moderne Lyrik* die *Spezialempfindungen*[175] des Künstlers, nicht die „Wirklichkeit" betont, relativiert auch er seinen Realitätsbezug. So ist der Keim für das Auseinanderbröckeln der Welt in den *Aufzeichnungen*[176] schon im Frühwerk angelegt. An dieser Stelle unter anderem muß man ansetzen, will man ein besseres Verständnis von seiner Entwicklung als Schriftsteller erreichen.

Sowohl in *Spiel* als auch in anderen Werken der Frühzeit, die es noch zu betrachten gilt, rückt das seelische Leben der Figuren in einer von den Hauptströmungen der Gegenwartskunst beeinflußten 'Stimmung' in den Vordergrund, wodurch sich Rilke sowohl dem Jugendstil als auch dem Symbolismus nähert. Dieter Saalmann hat diesen Vorgang analysiert:

Entsprechend dem symbolistischen „culte du moi" führt die neuartige Kunstauffassung zu einer Degradierung der Außenwelt und zur Poetisierung des Innenlebens. […] *In dem Ringen um eine persönliche Ästhetik finden die von Rilke aufgestellte poetische These einer rein ich-perspektivischen Weltsicht und der Symbolismus ihren gemeinsamen Nenner.*[177]

---

auch die Stelle: *Die Worte sind nur die Mauern. / Dahinter in immer blauern / Bergen schimmert ihr Sinn.* Ebd., S. 193. Vgl. auch SW, III, S. 560: *DIE ganze Sprache ist verbraucht. / Ich möchte jedes Wort vertiefen.* Unbetitelt. Auf Rilkes Sprachkritik ist Heide Eilert in einem Aufsatz näher eingegangen. Vgl. dies.: *Das 'leise Leben' der Gebärden – Kunsttheorie und Kunstkritik im Werk Rainer Maria Rilkes.* In: *Rilke Rezeption. Rilke reconsidered.* Hrsg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Tübingen und Basel 1995, S. 38-48.

[171] In: *Die fröhliche Wissenschaft.* KSA, III, S. 343-651, hier 422.

[172] Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief.* In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt am Main 1979, S. 461ff., bes. 466. Siehe auch Stern, Martin: *Hofmannsthals Wirklichkeit.* Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 13-24.

[173] Vgl. Hofmannsthals *Entwurfsblätter zu Der Tod des Tizians*, in: Wunberg, Gotthart: *Nietzsche und die deutsche Literatur.* Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. Tübingen 1978, S. 78-80. Ursula Renner betont, daß der Nietzsche-Rezeption in Wien ein großes Gewicht zufällt. Renner 2000, S. 22, Anm. 20.

[174] *Ihr nüchternen Menschen, die ihr euch gegen Leidenschaft und Phantasterei gewappnet fühlt* […]*, ihr nennt euch Realisten und deutet an, so wie euch die Welt erscheine, so sei sie wirklich beschaffen* […]. [U]*nd was ist für einen verliebten Künstler Wirklichkeit!* […] *Da jener Berg! Da jene Wolke! Was ist denn daran wirklich?* In: *Die fröhliche Wissenschaft.* KSA, III, S. 343-651, hier S. 421.

[175] Vgl. Anm. 93.

[176] Vgl. stellvertretend David, Claude: *Rilke et l'Expressionisme.* In: Études Germaniques. 10. Jg., Bd. 17, Nr. 2. April-Juni 1962, S. 144-157, bes. 147f.

[177] Saalmann, Dieter: *Symbolistische Echos in R. M. Rilkes Essay „Moderne Lyrik".* Neophilologus. Bd. 59, 1975, S. 277-286, hier 278.

Die Atmosphäre, die szenische Besetzung, die Farben und das Gespräch: alle diese 'Bauelemente' geben Auskunft über die Innenwelt der Hauptgestalt oder sind auf sie abgestimmt. Es liegt Rilke in *Spiel* nichts daran, ein rein literarisches Kunstwerk zu erschaffen. Er wählt die Farben als Ausdrucksmittel, weil er mit ihrer Hilfe ohne das Wort auskommen kann. So werden die Spuren des Mordes durch die Farbe Rot symbolisiert.[178] Alles, was visuell wirkt, wird bevorzugt. Deshalb vielleicht ist das Stück auf der sprachlichen Ebene so eigentümlich: Die Aussagen der einzelnen Gestalten stehen nebeneinander und ergeben, auch wenn sie an jemanden adressiert werden, kein Gespräch. Wie in anderen seiner dramatisch-lyrischen Stücke wird mit der Differenz zwischen Sprache und Schweigen experimentiert. An vielen Stellen schaut die Weiße Fürstin wortlos aufs Meer.[179] Im Spielfragment von 1898 enthält die Konversation zwischen dem Greis und dem Jüngling mehrere Leerstellen.[180] In dem Essay *Der Wert des Monologes* (1898) erklärt Rilke, es gäbe *Mächtigeres als Taten und Worte*, was Rudolf Steiner an eine Verwandtschaft zwischen dem Schriftsteller und Wagner denken ließ.[181]

Claude Schumacher hat in seiner Untersuchung über den Naturalismus und den Symbolismus im europäischen Theater auf die Wichtigkeit der nonverbalen Kommunikation in diesem Kontext hingewiesen.[182] Dies gilt ganz besonders in *Spiel*, wo sich Bild und Wort die Waage halten. Die Macht des Bildes wird sowohl von dem Knaben als auch von den Mädchen betont. Er will ein Bild *vergessen*, was ihm schwerfällt.[183] Die Mädchen muntern ihn mit Hilfe von Bildern auf: *Wir werden dir Bilder und Blüten bringen, / daß du nicht weinst.*[184] An dieser Stelle ist ein Bezug zu der 'Reinheit' und 'Naivität' von Hofmanns Bildgestalten denkbar.

Die Evokation der Musik und des Tanzes ist für die Atmosphäre dieses Werkes ebenso wichtig wie die Elemente der bildenden Kunst. Rilke macht dies deutlich, wenn er das *Spiel* als *Lied* bezeichnet[185] oder wenn er *Lieder* an mehreren Stellen in Erinnerung ruft.[186] In den Regieanweisungen sind es der

---

[178] *Wie Blut ist dein Kleid.*. Vgl. SW, III, S. 381. Siehe auch: *Aber vom Blute des Traumgetöteten / röteten / sich meine Gewänder*[.] Ebd., S. 383.

[179] Vgl. SW, I, S. 206f. sowie 215. Nicht die Gespräche sind das Zentrale in dem Stück, sondern das schweigsame Warten auf einen, der *aus der Seele des Lichts* kommen soll (vgl. erste Fassung, SW, III, S. 282). Die Fürstin läßt die Worte des Boten an sich herunter perlen: *Verzeih, ich ließ ihn immer weiter reden, / mir klangs von ferne wie ein Instrument.* SW, I, S. 217. In der ersten Fassung von 1898 sind Pausen viel häufiger. Vgl. Bd. III, S. 268-271. In *Drei Spiele* befinden sich ebenfalls zahlreiche Stellen, an denen entweder geschwiegen wird oder der Hinweis auf eine Pause erfolgt. Vgl. SW, III, S. 392, 393, 396. Diese auf die Berührung mit dem symbolistischen Drama zurückzuführende Eigenheit der lyrischen 'Spiele' analysierte Angelika Jacobs. Vgl. dies.: *„alles ist zur Stille um-gestaltet": Rilkes lyrische 'Spiele' im Kontext des Symbolismus.* Germanistische Mitteilungen. Bd. 54 (*Rilkes Poetik und die Folgen*), 2001, S. 41-65, bes. 44f.

[180] SW, III, S. 632-635.

[181] Zum Zitat siehe SW, V, S. 434-439, hier 436. Zu Steiner siehe SW, VI, S. 1363.

[182] Ders.: *Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918*. Cambridge 1996, S. 157.

[183] *Es giebt ein Bild – / Ich muß ein Bild vergessen, – / und das ist schwer*. SW, III, S. 378.

[184] Ebd., S. 385.

[185] In der Widmung an L. v. H. lesen wir: *Bis mir dieses Lied gelang*. SW, III, S. 376.

[186] Ebd., S. 379, 380, 382, 384.

Klang oder die Musik, die auf etwas hinweisen, das auf einer Bühne kaum sichtbar gemacht werden könnte: Das *Meer rollt ruhig* vor den Füßen des Jünglings. *Seine Welle bleibt der Takt der Scene.*[187]

Die magische Kraft des *weißen Reigens* und des Gesanges gleicht einem religiösen Läuterungsprozeß. Stimmen werden zu *Opfersäulen*:

Da umranken die SIEBEN MÄDCHEN ihn ganz mit ihrem weißen Reigen. Sie neigen sich näher über den Sinnenden, bis sie ihn endlich mit ihrem Tanz verhüllen. Auch ihre Stimmen, die am Anfang des Gesangs hilflos und leise sind, nähern sich, werden breiter, einiger und steigen schließlich, wie Opfersäulen licht, in die Himmel.[188]

Es ist ein glücklicher Einfall, daß auch in diesem Hofmann gewidmeten Werk die Musik so wichtig wird, denn der Maler war ausgesprochen musikalisch. Sein ästhetisches Verlangen nach einer Musik, *die den inneren Menschen erwärmt und aufbaut und von großen Gedanken erfüllt ist, die schöne und erhabene Gestalten und tiefe und umfassende Empfindungen im Geist erweckt,*[189] hat seine Vorklänge in vielen Lebenszeugnissen. Eine langjährige Freundin behauptete, Rilke stünde die Musik *von allen Künsten am fernsten.*[190] Diesem Urteil widerspricht nicht nur Rilkes spätere französische Dichtung, sondern sein Frühwerk vermittelt bereits einen anderen Eindruck. Die für sein Werk charakteristische Musikalität entsteht durch die überdeutlich eingesetzten Klangmittel, wie ich in der Textinterpretation der Bildgedichte hervorheben werde. Es finden sich außerdem zahlreiche Anspielungen auf die Musik selbst.[191]

Im Tagebuch reflektiert Rilke die Musik im Verhältnis zu anderen Künsten und registriert die große Wirkung, die von Ludwig van Beethovens *Missa Solemnis* auf ihn ausging.[192] Während seines Aufenthaltes in Worpswede gehörten die geselligen Abende am Klavier zu den bedeutendsten Ereignissen.[193] Von der Musik ausgehend, kommentiert Rilke den Stil des Worpsweder Malers Hans am Ende.[194] Bezeichnend ist, daß um 1900 Malerei, Dichtung und Musik aufeinander bezogen werden.[195]

---

[187]Ebd., S. 377.
[188]Ebd., S. 384.
[189]Brief an seine Schwester Sophie Carrière (geb. v. Hofm.) vom 25.11.1894. LvH-Archiv Zürich.
[190]Kippenberg, Katharina: *Rainer Maria Rilke.* Zürich 1948, S. 206f.
[191]Vgl. TBF, S. 302, 303, 309, 310, 318. In *Mir zur Feier* wie in den *Liedern* ist häufig von singenden Mädchen und von Liedern die Rede. Vgl. SW, III, S. 229-242.
[192]Vgl. TBF, S. 179f.
[193]Ebd., S. 198, 200, 215.
[194]Rios, Rita: *Rainer Maria Rilkes Worpswede.* Landschaftswahrnehmung und Kunstauffassung. Magister-Arbeit an der Technischen Universität Berlin 1997, Abschnitt *Hans am Ende*.
[195]*Reich mir Musik! Was bin ich aufgewacht? / Wer du auch seist, an die ich grad gedacht, / reich mir Musik! Spiel! Es ist Nacht. / Und jeder wachsender Akkord hat Raum, / so groß zu werden wie ein großer Baum, / der seit Jahrhunderten schon steigt und rauscht. – / Ich weiß nicht, wem mein ganzes Leben lauscht, / ich weiß nicht, wer mein ganzes Leben*

Eine dreifache Wechselwirkung der schönen Künste scheint für den Schriftsteller selbstverständlich: [D]*ie Stimmung, die ein Bild oder ein Gedicht hervorruft, gleicht in so vielem Sinn einem Lied.*[196] Seiner Akzeptanz einer wechselseitigen Erhellung der Künste stand also nichts mehr im Wege.

Vor singenden Mädchen

Die Einbeziehung von Hofmanns Bildern als Quelle für die Atmosphäre des *Spiels* ist nicht nur in der Farbgebung deutlich. Diesen Gemälden ist es wahrscheinlich zu verdanken, daß nun die singenden Frauen ganz anders erscheinen als frühere dem Meer verbundene literarische Frauengestalten. Heines Loreley, die *schöne Jungfrau* mit *goldenem Haar* und einer *gewaltigen Melodie*, führt,[197] wie Brentanos *Lore Lay*,[198] durch ihre Stimme zum Verderben. Ein Weib tritt in Goethes berühmter Ballade aus dem Meer, um den Fischer mit ihrer Stimme in den Tod zu locken.[199] Odysseus muss sich vor dem Gesang der Sirenen schützen.[200] Das Meer als Kulisse des *Spiels* ist ein deutlicher Hinweis auf die Verbindung zwischen den Mädchen und ihren literarischen „Schwestern". Rilke kommt jedoch auf eine grundsätzlich andere Auslegung dieser Gestalten, denn hier bewirken sie Gutes:

Wir werden Dich lieben.
[…]
Wir werden dich küssen
–
Unsere sieben Munde müssen
deine weiße Stirne umkränzen –
Pause
Deine Augen, die lange litten,
sollen mitten
in unseren Tänzen
wie Tempel sein.[201]

---

spielt. / Ich glaube, viele Namen sind vertauscht, / ich glaube, daß ich andre *Dinge hielt / und* andre *Dinge losließ, als ich meinte. /* […] */ Ob man es sagen müßte oder malen, / oder ob es im Leben ist vielleicht?* SW, III, S. 714f.

[196] TBF, S. 49.

[197] Heine, Heinrich: *Loreley*. Aus dem Gedichtband *Die Heimkehr* (1823-1824). Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1975, S. 207f.

[198] Vgl. Brentano, Christian (Hrsg.): Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. Zweiter Band: Weltliche Gedichte. Bern 1970, S. 191-195.

[199] *Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Der Fischer*. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. I: Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1998, S. 153f.

[200] Homer: *Ilias. Odyssee.* In der Übertragung von Johann Heinrich Voss. München 1957, S. 601f.

[201] SW, III, S. 385.

Immerhin erfahren Parsifal und der Held in *Spiel* durch den Kuß der Frau nicht nur Elend. Rilke revidiert die obige Aussage der Mädchen nicht. Liebe ist Reinigung und Kirche (*Tempel*). Der Jüngling soll bei den *frierenden Mädchen* stehen, nachdem sein Lächeln alles Leid verloren hat.[202] Die positive Dimension des Frauenreigens (*in unseren Tänzen*), wie sie Rilke aus Hofmanns Malerei gewann, überragt in *Spiel* die literarische Überlieferung.

Ganz eindeutig steigert Rilke das Objektive ins Symbolische. Das wahre Sein ist nur durch das mystisch konnotierte ‚Schauen' zugänglich, das der Dichter gleich im ersten Gedicht des Zyklus *Die Bilder entlang* einfordert.[203] Das Geschaute wird jedoch nicht durch eindeutige Benennungen vermittelt, sondern durch Bilder oder Symbole, denn [a]*lle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn*.[204] In *Spiel* werden auch die Farben des Malers diesem Zweck untergeordnet.

Rot ist die Farbe des Opfers, die Farbe des Blutes. Wie Hofmann, der durch seine Farbigkeit ganz bestimmte Inhalte vermittelte, greift Rilke zunächst auf Farben zurück, die den Charakter der Akteure widerspiegeln. Der Jüngling – Gewalttäter und gleichzeitig Opfer – trägt Purpur,[205] eine der Lieblingsfarben des literarischen und bildkünstlerischen Jugendstils. Die reinen, durch ihre Liebe heilenden[206] Mädchen erscheinen in weißen Gewändern. Das Spannungsverhältnis ist sofort ersichtlich: eine sich der Sexualität hingebende Gestalt trägt ein Gemisch, in dem die Farbe Rot dominiert;[207] andere, noch nicht von dieser „Last" betroffene Wesen, tragen Weiß.[208] Man könnte sich, wie es Eleonore von Hofmann nahelegt,[209] ein konkretes Gemälde vorstellen, Rilkes Widmung suggeriert jedoch eine Synthese mehrerer Werke:

Lieber Ludwig von Hofmann,
in der Erinnerung sind mir Ihre Bilder
wie Freuden und wie Geschenke.
Oft wünschte ich Ihnen dessen ein Zeichen
zu geben. Keine Gelegenheit kam.

---

[202] *Wir wollen unsere leisen, weißen, / heimlich heißen / Hemden dicht / um Dein purpurblutendes Kleid / halten, – / daß dein Herz aus der alten / Angst genest, / und Du mit dem leidverlierenden / Lächeln, licht, / unter* Uns *frierenden /* Mädchen *stehst.* Ebd., S. 385f.
[203] Vgl. Kommentar zu *Schwanenweiher*.
[204] Brief an Frieda von Bülow vom 27.5.1899, bzw. 7. Juni, in: Rilke 1931, S. 15-18, hier 17.
[205] Immer wieder in Erinnerung gerufen durch die Regieanweisung *Der Jüngling in Purpur*, die jeder Zeile des Knaben vorangestellt ist. *Concentré et sombre, il* (le rouge pur pourpre, d.V.) *donne une impression de gravité et de dignité.* In: Ballas, Guila: *La couleur dans la peinture moderne.* Théorie et pratique. Paris 1997, S. 161. Doch wird das Tragen dieser Farbe im *Spiel* zweifach als negatives Zeichen definiert, vgl. SW, III, S. 384 und 386.
[206] Vgl. Anm. 184 und 201f.
[207] Gage, John: *Colour and Meaning.* Art, Science and Symbolism. London 1999, S. 71-73.
[208] Webb interpretiert die Farbaufteilung des Spiels als Symbol für *the basic Jugendstil conflict and tension between sensuality and innocence*. Vgl. ders. 1978, S. 88.

Bis mir dieses Lied gelang, das einmal
später in einem Buch, Spiele, stehen soll.
Mir ist, als könnten Sie es lieb haben und
meine Liebe dafür so vermehren. Nur Sie. [210]

Die von Rilke in der eben zitierten Widmung angesprochene Veröffentlichung weiterer 'Spiele' kam nicht zustande. Wie das *Spiel* an Hofmann sind sie, wie noch zu zeigen sein wird, mit der 1898 veröffentlichten *Weißen Fürstin* wegen der Todesthematik eng verbunden.[211] Der Tod ist eines der Lieblingsmotive symbolistischer Kunst[212] und blieb bis in die späteren Jahre ein konstantes Thema des Dichters.

Die Todesthematik

Nun blieben die Augen zu und er saß und sah lange in das tote Gesicht. Und je länger er es ansah, desto deutlicher empfand er, daß noch leise Wellen von Leben an den Rand ihrer Züge heranspülten und sich langsam wieder zurückzogen.[213]

Dort, wo sich das *Spiel* von dem idyllischen Unterton der Werke Hofmanns entfernt, läßt Rilke eine neuromantische Todessehnsucht[214] aufscheinen, die auch in anderen Werken seiner frühen Schaffensperiode zu finden ist,[215] die aber hier vor allem mit den DSpielenD' und der *Weißen Fürstin* – wegen des gleichen Entstehungszeitpunktes und der ähnlichen „Stimmung" – dargestellt werden soll. Zwischen 1898 und 1900 schrieb Rilke drei mit *Spiel* betitelte Werke: *Vorfrühling, In herbstlichen Alleen* und *Winter-Seele.*[216] Die Verwandtschaft zwischen ihnen und dem *Spiel* ist augenfällig, denn die Vergänglichkeit menschlichen Glücks wird in allen vier 'Spielen' mit dem Todesmotiv veranschaulicht. Mit dem Begriff Tod verbindet der frühe Rilke vielfältige Motive:

Sieh, so ist Tod im Leben. Beides läuft
so durcheinander, wie in einem Teppich
die Fäden laufen, und daraus entsteht

---

[209]Vgl. Anm. 240.
[210]Vgl. SW, III, S. 376.
[211]Vgl. *Die Weiße Fürstin*. Erste Fassung (1898). SW, III, S. 274f. sowie den Kommentar zum Einakter im kommenden Kapitel dieser Arbeit.
[212]Stellvertretend siehe Gibson 1994, S. 59,143, 148,151 und Delevoy 1982, S. 117f.
[213]SW, IV, S. 696. In: *Der Totengräber* (um 1901).
[214]Cowen, Roy C.: *Der Schöne Tod: Ein Jugendstilmotiv bei Hauptmann und Hofmannsthal.* Jahrbuch für internationale Germanistik. Jg. 19, H.2, Bern, Frankfurt am Main u.a. 1987, S. 94-113.
[215]Vgl. außerdem SW, IV, S. 459-464: *Und doch in den Tod* (1896); ebd., S. 433-445: *Eine Tote* (1896); ebd., S. 688-703: *Der Totengräber* sowie ebd., S. 659-662: *Zwei Fragmente* (1900).

für einen, der vorübergeht, ein Bild.
Wenn jemand stirbt, das nicht allein ist Tod.
Tod ist, wenn einer lebt und es nicht weiß.
Tod ist, wenn einer gar nicht sterben kann.
Vieles ist Tod [.][217]

In ihrer Konzentration auf den Tod sind die Charaktere in den 'Spielen' typische Dokumente aus Rilkes Berührung mit der Malerei des Symbolismus. Dessen Rezeption führte dazu, daß ihm das Blatt Papier zur Leinwand wurde und die (literarische) Bühne zu einem Raum, in dem die Grenzen zwischen den Künsten ignoriert werden konnten. Ein Indiz dafür ist die Absicht, ein Drama der *Nicht-Handelnden*, ein Drama der *Gelähmten* zu schaffen, was an die Gestalten von Bildern denken lässt.[218] Diesen Gedanken aufgreifend, schrieb Rilke im November 1900 die erste Fassung des Spiels *Winter-Seele* als Tagebucheintragung;[219] er wählte die Blindheit als Metapher für den Tod und ließ die Hauptperson in D'BildernD' davon berichten:

Der Tod entfremdet selbst dem Kind die Mutter…
– Doch es war schrecklich in den ersten Tagen:
Am ganzen Körper war ich wund. Die Welt,
die in den Dingen blüht und reift,
war mit den Wurzeln aus mir ausgerissen –
mit meinem Herzen, schien mir, und ich lag
wie aufgewühlte Erde offen da und trank
den kalten Regen meiner Tränen,
der aus den toten Augen unaufhörlich
und leise strömte, wie aus leeren Himmeln,
wenn Gott gestorben ist, die Wolken fallen.[220]

Der letzte Vers des Zitats verweist unverkennbar auf Nietzsches *Zarathustra*, wo der Tod Gottes das Aufsichgestelltsein des Menschen betont.[221] Die schmerzvollen Verluste durch den Tod werden in

---

[216]Die Festspielszene *Zur Einweihung der Kunsthalle* von 1902 hat eine ganz andere Thematik als die anderen *Spiele*, obwohl auch dort mit den Grenzen zwischen Lyrik und Drama experimentiert wird. Hans W. Panthel zitiert daraus einige Stellen, um die Wirkung Maeterlincks auf die Rilkesche Dramaturgie zu belegen. Vgl. Panthel 1973, S. 56-59.
[217]In: *Die Weiße Fürstin*. SW, I, S. 225.
[218]*Kannst du dir kein Drama denken, in die Sehnsucht komponiert? Müßten es notwendig kranke Menschen sein, die in einem solchen Drama handeln, oder müßte dies Drama, in den Raum einer Sehnsucht gefügt, eben darin bestehen, daß sie* nicht *handeln? Läßt sich ein Drama der* Nicht-*Handelnden denken? Ein Drama der Gelähmten?* TBF, S. 322. Eintrag vom 20.11.1900.
[219]TBF, S. 331f.
[220]In: *Winter-Seele*. SW, III, S. 398-402, hier 398. Auf die Berührung zwischen *Winter-Seele* und Maeterlincks *Les Aveugles* ist Jacobs eingegangen. Vgl. dies. 2001.

Winter-Seele überwunden.[222] Die wichtigste Voraussetzung dazu ist, wie auch in dem Kommentar zum *Requiem* und zu den Dichterportraits im vierten Kapitel deutlich gemacht wird, der Verzicht auf das Ego, der schon in *Vorfrühling* zum Thema wird. Wie auch die anderen zwei, trägt dieses ‚Spiel' eine der Jahreszeiten im Titel und es ist ein Gespräch:

Ich bin Einer, der nicht mehr heißt,
bin nicht der, von dem Du vieles weißt,
bin ein Fremder und ein Feind vielleicht…[223]

Die Verbform „heißt" ist im Original kursiv hervorgehoben. Die Kursivschrift dient im Frühwerk zur Betonung einer bestimmten Aussage.[224] Der Mensch, der sich von seiner Umgebung seelisch verabschiedet hat, der, wie die berühmte Gestalt auf Fernand Khnopffs Ölbild[225] *I lock my door upon myself* (1891) oder wie die Blinde in *Winter-Seele*, in sich selbst zurückgezogen ist,[226] „heißt" nicht mehr; er „stirbt". Der Tod wird nicht gefürchtet, sondern als Erlösung begehrt. Dem Cornet sind die Säbel, die auf ihn zuspringen, *ein Fest.*[227] Der Todesaugenblick wird zum Spektakel:

Meine Mutter war gut,
Wunderbar, wie sie starb.
[…]
Sie wurde klein,
ganz klein in dem letzten Kleid,
und ich sah über sie
weit
hinein
in die Ewigkeit…[228]

Der Tod ist der Eingang ins 'wahre' Leben. Diese markant christliche, hier pietistische Erbschaft[229] ist ein romantisches beziehungsweise neuromantisches Motiv. Katja Grote hat sich mit diesem und

---

[221] *Als Zarathustra aber allein war, sprach er also zu seinem Herzen: Sollte es denn möglich sein! Dieser alte Heilige hat in seinem Walde noch nichts davon gehört, daß Gott todt ist!* KSA, IV, a.a.O., S. 14.
[222] *Ich muß nichts mehr entbehren jetzt* [.] – *Und der Tod, der die Blicke wie Blumen bricht / findet meine Augen nicht…* SW, III., S. 402. Zu diesem Themenkomplex siehe Kommentar zum *Requiem*.
[223] In: *In herbstlichen Alleen*. SW, III, S. 394.
[224] Vgl. Webb 1978, S. 111.
[225] Vgl. Abb. 6.
[226] *Ich bin eine Insel, ganz allein…* SW, III, S. 401.
[227] Vgl. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1899). SW, I, S. 233-248, hier 248. Im Text als *Cornet* zitiert.
[228] SW, III, S. 391-393, hier 392.
[229] Zur literaturgeschichtliche Wirkung des Pietismus siehe Schrader, Hans-Jürgen: *Pietismus*. In: Lexikon der Literatur. Hrsg. von Walther Killy, Bd. 14, Gütersloh, München 1993, S. 208-215, bes. S. 210f.

anderen Aspekten der Todeserfahrung in der Literatur um 1900 beschäftigt.[230] *Du bist der Tod und machst uns erst gesund,*[231] hatte Novalis geäußert, bevor Hofmannsthal in seinem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* die Hauptgestalt erklären ließ, der Tod solle sie das Leben lehren.[232] Tod und Untergang, Mord und Selbstzerstörung sind auch in der Musik typische Themen des *fin de siècle*.[233] In *Spiel* verpaßt der Jüngling die Gelegenheit, durch Verzicht auf Genuß den eigenen Tod vorwegzunehmen. Es liegt ihm fern, allem Abschied voran zu sein.[234] Der Mord wird dadurch verursacht, daß der Jüngling seine *Lust* – dieses Wort wird ihm symptomatisch zweimal in den Mund gelegt[235] – um jeden Preis weiter ausleben will. Quintessenz des *Spiels* ist die Entlarvung der Genüsse als Illusion, als Schleier der Maja. An wenigen Stellen ist der Einfluß der Schopenhauer- Lektüre auf den Schriftsteller so deutlich zu spüren.[236]

2.4 *Die Bilder entlang*. Bildgedicht und Phantasie

Ich widme mich in den kommenden Abschnitten dem Zyklus *Die Bilder entlang*,[237] der erst hundert Jahre später zusammen mit den Zeichnungen publiziert wurde.[238] Zu Rilkes Lebzeiten wurden nur zwei Gedichte ohne Hinweis auf Hofmann veröffentlicht.[239] Wir wissen nicht, was der Künstler von dieser Arbeit hielt und wann genau er sich das *Pan*-Sonderheft mit den Bildgedichten aus Rilkes Nachlaß ausgeliehen hat.[240]

---

[230]Dies.: *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende: der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns und Rainer Maria Rilkes.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a. , 1996. Bes. S. 115ff.

[231]Novalis: *Hymnen an die Nacht*. In: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 2. Aufl. Stuttgart 1960, S. 115-158, hier 147.

[232] *Warum, du Tod / Mußt du mich lehren erst das Leben sehen*[?] Hofmannsthal, Hugo von: *Der Tor und der Tod.* In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Gedichte. Dramen I, 1891-1898. Frankfurt am Main 1979, S. 279-298, hier 296f.

[233]Siehe stellvertretend Stefan Bodo Würffels Aufsatz: *Traum, Tod und Verklärung im deutschen Fin de Siècle*. In: *Fin de siècle – Zeitwende.* Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch. Hrsg. von Dimiter Daphinoff und Edgar Marsch. Fribourg 1998, S. 61-87.

[234]Paraphrase nach den Rilkeschen Versen *Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir, wie der Winter, der eben geht.* In: *Die Sonette an Orpheus*, II. Teil, XIII. SW, I, S. 759.

[235]SW, III, S. 384.

[236]Wie in der Einleitung bereits betont, bekam Rilke dessen Werke geschenkt. Siehe Schnack, Bd. I, 1990, S. 23.

[237] Im Anhang dieses Kapitels wurden die nicht berücksichtigten Zeichnungen des Sonderheftes abgelichtet. Vgl. Abb. 7 (mehrere Zeichnungen). Wir wissen nicht, ob Rilke den Zyklus später vollenden wollte. Auf das Sonderheft, aus dem die Zeichnungen stammen, wurde bereits hingewiesen.

[238]Vgl. *Die Bilder entlang.* Rainer Maria Rilke. Ludwig von Hofmann. Hrsg. von Ephraim Rosenstein. Berlin 1998.

[239]Vgl. Rosenfeld, Hellmut: *Rilke und das Bildgedicht*. In: *Das deutsche Bildgedicht.* Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Leipzig 1935, S. 246-258, 249; siehe auch Stahl 1987, S. 44.

[240]Hofmanns Frau schildert die Zusammenarbeit ihres Mannes mit der Zeitschrift *Pan* und Rilkes Auseinandersetzung mit Hofmanns Kunst: *Der Pan stellte nach fünf Jahren sein Erscheinen ein, da er seine Absicht, die neue Auffassung von Kunst und geistigem Schaffen zu manifestieren, als erfüllt ansah. Von den über sechzig Beiträgen, die Hofmann ihm gegeben hatte, erschien eine Auswahl in einer kleinen Sonderpublikation; dazu schrieb der junge Rilke in seinem Exemplar eine Reihe kurzer Gedichte »Die Bilder entlang«. Ohne die Bilder wurden diese Verse als Jahresgabe 1928* [eigentlich 1929] *für die Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei gedruckt. Übrigens hat Rilke meinem Manne handschriftlich ein anmutiges Spiel*

Schon der Zeitgenosse Erich Klossowski sah 1900 die geistige Übereinstimmung zwischen Rilkes Dichtung und der Malerei Hofmanns. Die Textstelle aus Rilkes Werken, die Klossowski zur Grundlage seines Vergleichs wählte, hat einen programmatischen Ton. Die Kunst, so Rilke, solle mit einem Hauch von Natur und Traum umgeben werden:

Anders ist, was wir wollen:
Weit in die Lande schauen,
Bis an den Himmelssaum,
einer Blonden vertrauen
einen lieben Traum,
lichte Wege erkiesen
durch den dämmernden Hain
und in wartenden Wiesen
wie in der Heimat sein.
Immer leiser werden
und immer weiter gehn,
und des Gartens Gebärden
und seine Stille verstehn. [241]

Durch Traumgeschehen und Abstraktion[242] suggeriert Rilke eine *Gefühlswirklichkeit*,[243] wie sie schon in der Kunst der Romantik thematisch war. Der Traum wird um 1900 bekanntlich auch Gegenstand der Psychoanalyse. Sigmund Freud, zu dem Rilke wegen seiner Freundschaft zu Lou Andreas-Salomé einen ebenso erleichterten Zugang fand wie zu Nietzsche, veröffentlichte 1900 als sein erstes Hauptwerk *Die Traumdeutung*,[244] wo im Abschnitt über die Traumtheorien und die Funktion des Traumes von einer „erfrischenden" und „heilenden Tätigkeit" des Traums gesprochen wird.[245] Rilke umkreist das Thema des Traumes in mehreren Werken der Jugendzeit,[246] aber erst um 1906 gelang es ihm, die Natur des Traumgeschehens und dessen Verwandtschaft mit dem Schöpferischen zu erfassen.[247]

---

gewidmet, das sieben Mädchen und einen Jüngling auftreten lässt und das an ein Hofmannsches Pastell erinnert. Dieses kleine Werk befindet sich in der Handschriftensammlung der Harvard-Universität. Von Hofmann, Eleonore: *Im Kreis der Elite.* Speculum Artis. 15. Jg., 1963,H.6, Nov.-Dez., S. 22-29, 22f. Dieser Aussage zum Trotz ging ich im Textkommentar aus guten Gründen von einer Synthese aus.

[241] In: *Die vor uns und – wir*. SW, III, S. 449. Siehe auch Klossowski 1900, S. 143.

[242] *Ich bin zu Hause zwischen Tag und Traum*, heißt es in *Mir zur Feier.* Vgl. SW, I, S. 151. Vgl. auch ebd. S. 155. Für ein Beispiel aus den *Gebeten der Mädchen zur Maria* siehe ebd., S. 186. Im Gedichtband *Traumgekrönt* wird der Traum schon im Titel evoziert. Zur Rolle des Traums in Rilkes Werken um 1900 siehe auch den Kommentar zum Gedicht *Schlußstück*.

[243] Lindemann, Gottfried und Hermann Boekhoff: *Lexikon der Kunststile.* Vom Barock bis zur pop-art. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 55.

[244] Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung.* Bd. II, Frankfurt am Main 1972, S. 11.

[245] Ebd., S. 104.

[246] Die Arbeit an *Aus dem Traum-Buch* (Erstdruck 1907, SW, V, S. 989-998) geht auf 1902 zurück. Vgl. SW, VI, S. 1456f.

[247] Siehe SW, II, S. 194. Aus dem Gedichtkreis für Madeleine Broglie (wahrscheinlich Juni 1906).

Neben der Malerei und der Psychoanalyse interessierten sich auch andere künstlerisch und philosophisch Denkende für den Traum. Nietzsche definierte die Künstler als *Nachtwandler des Tages.*[248] Hofmannsthal entwarf Szenarien, die nicht den geringsten Bezug zur „Realität" haben.[249] Es werden entweder die Faszination für den Traum oder das erregte Nervensystem der Zeitgenossen für die außergewöhnliche Stimmung unter den Schaffenden verantwortlich gemacht. Im April 1861 sprach Baudelaire von Wagners äußerst sensiblem und nervösem Charakter;[250] der einflußreiche Wiener Schriftsteller und Dramaturg Hermann Bahr hob die *entzügelten Nerven* seiner Zeitgenossen, ihre Suche nach einem *erdenbefreiten Steigen und Schweben*[251] hervor. Man hatte im Umgang mit dem künstlerischen Stoff ein Niveau der gesteigerten Sensibilität und der Realitätsferne erreicht, das erst im Expressionismus D'überbotenD' werden konnte. Schon um 1900 feierte Bahr mit Hilfe der roten Bäume auf Hofmanns *Das verlorene Paradies* die Loslösung vom materiell Gegebenen in der Kunst:

Die roten Bäume sind Signale von einsamen, mit den Sinnen entzweiten und selbstherrlichen Seelen, die jene Welt von draußen neben dieser ewigen Fülle ihrer inneren elend, arm und dürftig fühlen[.] *Das ist das Gefühl, das sie gestalten*[.][252]

Der Bruch mit der naturalistischen Ästhetik, mit dem Glauben, die „Wirklichkeit" abbilden zu müssen, war eine der Voraussetzungen dieser revolutionären Einstellung. Vor diesem Hintergrund faßt Klossowski folgende Ansprüche an eine neue Kunst zusammen:

Der Zufall soll nicht mehr regieren, Form ist die Forderung. […] [W]*ie beim Dichter Klang, Tonfall und Rhythmus der Worte, so sollen beim Maler Wahl der Farben und Fluß der Linien, die Psychologie der Bewegung und des Raumes die Ausdruckswerte sein. Nicht stofflicher, sondern bildlicher Ausdruck wird verlangt.*[253]

D'Nicht stofflichen, sondern bildlichen AusdruckD' suchte auch Rilke in seinem Gedichtzyklus. Daran werden wir sowohl durch den Dichter als auch durch seine Kritiker immer wieder erinnert.[254] In seinem Buch über das europäische Bildgedicht stellt Hellmut Rosenfeld fest, daß Rilke keineswegs eine

---

[248]In: *Die fröhliche Wissenschaft.* KSA, a.a.O., S. 423.
[249]Das Gedicht *Ein Traum von großer Magie* ist dafür ein gutes Beispiel. Stern hebt hervor, Hofmannsthal wolle das Wort 'Wirklichkeit' *etymologisch verstehen, nicht als Bezeichnung des Dinglichen, wie es der vom lateinischen res = Ding herkommende Ausdruck realitas = Dingwelt nahelegt, sondern als Bezeichnung des Wirksamen und Wirkenden.* Vgl. Stern 1991, S. 13-24, hier 14.
[250][Wagner] *dut, à un certain moment, par suite d'une erreur excusable dans un esprit sensible et nerveux à l'excès, établir une complicité idéale entre la mauvaise musique et les mauvais gouvernements.* Baudelaire, Charles: *Richard Wagner.* In: *Œuvres Complètes.* Bd. II, Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1976, S. 779-815, hier 787.
[251]Ders.: *Die Überwindung des Naturalismus.* In: Wunberg 1981, S. 199-205, hier 205.
[252]Bahr, Hermann: *Rote Bäume.* In: Wunberg 1981, S. 507-508, hier 508.
[253]Klossowski 1900, S. 144.
[254]Webb erwähnt einige der Gedichte und interpretiert sie, ohne jedoch auf die Beziehung zwischen ihnen und den Zeichnungen einzugehen. Webb 1978, S. 102, 109f. Stahl geht ähnlich vor. Siehe Stahl 1978, S. 135f.

Beschreibung von Hofmanns Zeichnungen intendierte. Der Verfasser betrachtet das Ergebnis als lyrische Phantasien[255] und spricht von einem *müden Stimmungsimpressionismus*:

> *Hofmann begegnet uns schon unter den Impressionisten der Sezession und unter den Künstlern, deren Gemälde Dauthendey in seinem „Ultraviolett" abschilderte. Er gehört zu den Meistern des Jugendstils, die den malerischen Impressionismus vor allem ins Lineare umsetzten als Linienimpressionismus, und seine Zeichnungen sind impressionistische, flüchtig hingeworfene Phantasien, zum Teil mit der für den Jugendstil charakteristischen ornamentalen Rahmenumrankung. Rilke beschreibt keine einzige dieser Zeichnungen, er kleidet vielmehr alle in einen müden Stimmungsimpressionismus, einen Singsang mit Klängen, Tönen und Reimen, visionär und mit einer bloß scheinbaren Symbolik.* [256]

Ein Bezug zur Vorlage wird durch solche Aussagen jedoch nicht ausgesprochen. Der geistesgeschichtliche Kontext bleibt dabei ebenso ausgeklammert wie Rilkes Umgang mit Hofmanns Werken, statt dessen beschränkt sich Rosenfeld auf einen allgemeinen Überblick über Hofmanns malerische Entwicklung. Für Rilke war in *Auch ein Münchner Brief* des Jahres 1897 gerade die Kenntnis des Umfeldes, in welchem die Werke der *neuen* Kunst entstanden, eine Voraussetzung für deren Interpretation.[257]

Für die Klassifizierung von Rilkes Sprechhaltung in den Gedichten wird hier auf Gisbert Kranz zurückgegriffen.[258] Weitere Anregungen sind einem Aufsatz Werner Josts zu verdanken.[259] Die Anhaltspunkte für den Textkommentar ergeben sich durch das Hinterfragen der Bildlichkeit der Gedichte im Verhältnis zu den Zeichnungen. Zum Verständnis der Rolle des Lesers[260] oder

---

[255]Rosenfeld 1935, S. 248. Siehe zudem Stahl 1978, S. 135-137.

[256]Ebd.

[257]*Ich habe die Empfindung, daß man das Dekorative des neuen Stils, insoweit es in München seine Wiege hat* […], *nur verstehen kann, wenn man einerseits dieses Milieu, andererseits die Einflüsse kennen gelernt hat, welche es auf die Menschen, besonders. auf die Schaffenden, ausübt.* A.a.O. SW, V, S. 328-334, hier 399.

[258]Es wird folgende Klassifizierung versucht: *Rhetorisches Bildgedicht: Das Bild wird in direkter Rede dargestellt.* Darunter fallen die folgenden Unterkategorien: *1) allokutives Bildgedicht: Die Gestalt im Bilde wendet sich an den Betrachter oder an andere Personen. 2) Monologisches Bildgedicht: Die Gestalt im Bilde oder der Künstler spricht vor sich hin. 3) Dialogisches Bildgedicht: Die Gestalten im Bild reden miteinander oder die Betrachter des Bildes reden miteinander. 4) Demonstratives Bildgedicht: Der Dichter wendet sich an den Betrachter, auf das Bild hinweisend. 5) Apostrophierendes Bildgedicht: Der Dichter wendet sich an die dargestellte Person, an das Kunstwerk oder an den Künstler.* 6) *Episches Bildgedicht: Das Bild wird in einer Erzählung dargestellt.* Darunter fallen zwei Typen: *1) Pragmatisches Bildgedicht: Der Stoff des Bildes wird als Handlung dargestellt. 2) Genetisches Bildgedicht: Das Bild wird als etwas Entstehendes dargestellt.*
[7] *Deskriptives Bildgedicht: Das Bild wird beschrieben.*
[8] *Meditatives Bildgedicht: Der Dichter gibt sich, vom Bilde angeregt, Betrachtungen hin.*
[9] *Assoziatives Bildgedicht: Das Bild wird mit persönlichen Erlebnissen verknüpft.*
[10] *Panegyrisches Bildgedicht: Das Kunstwerk, der Künstler oder die porträtierte Person wird gerühmt.*
[11] *Pejoratives Bildgedicht: Das Bild wird abgewertet.* Vgl. Kranz 1973, S. 77.

[259]Ders.: *Gedichte auf Bilder*. In: *Neun Kapitel Lyrik*. Hrsg. von Gerhard Köpf. Paderborn, München, Wien, Zürich 1984, S. 202-212.

[260]Der bereits genannte Roman Ingarden (vgl. Anm. 2 in der Einleitung dieser Dissertation) war der Vorreiter der Rezeptionsästhetik. Ihm folgten, andere Schwerpunkte setzend, Hans Robert Jauß (siehe ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1997, bes. 31ff.) und Wolfgang Iser (vgl. ders.: *Der Akt des Lesens*. Theorie der ästhetischen Wirkung und *Der Lesevorgang*).

Betrachters[261] in der Dekodierung der ästhetischen Botschaft sei auf jüngste Studien verwiesen. Diesen ist unter anderem die Erkenntnis zu verdanken, daß die Entschlüsselung von Rilkes Rezeptionserfahrungen ebenso mit meinem eigenen Wahrnehmungsprozeß korreliert wie sein Werk mit dem des bildenden Künstlers. In den Worten Ernst Osterkamps:

> [D]*as vom Künstler sinnlich Wahrgenommene wird* […] *zum Anschaubaren, das selbst vom Betrachter zuerst empfunden werden muß, bevor es von seiner Seele erkennend verarbeitet werden kann.*[262]

Es versteht sich von selbst, daß ein Bildgedicht keine Bildbeschreibung ist. Die Nähe oder Ferne zur Bildvorlage gestaltet sich in den hier kommentierten Bildgedichten jeweils unterschiedlich. Manche entfernen sich so sehr von den ihnen entsprechenden Zeichnungen, daß sie sich genauso gut auf ein ganz anderes Bild beziehen könnten. In einigen Fällen ist die Verbindung zwischen den sprachlichen Bildern und den Bildern des Zeichners deutlich, aber selbst dann kann man kaum von „Abbildung" sprechen. Das Streben nach einer mimetischen Befolgung der Vorlage war in den ersten Berührungen zwischen bildenden Künstlern und Schriftstellern offenkundig,[263] weshalb Rilkes Umgang mit den Kunstwerken durchaus originell war. Wegen ihrer erkennbaren Bezugnahme auf Hofmanns Zeichnungen werden im ersten Unterkapitel die Bildgedichte *Schwanenweiher*, *Hochwald*, *Träumerei*, *Märchen*, *Parzival I* und *Küssendes Paar* als Bildgedichte mit einem engeren Bezug zu den Zeichnungen betrachtet. Die Analyse von Rilkes Übersetzungsstrategie steht im Vordergrund des Abschnitts.

Der zweiten Gruppe gehören diejenigen Bildgedichte an, welche insbesondere die Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem Zeitgeist deutlich werden lassen und insofern nicht Hofmanns Zeichnungen im Detail, sondern in erster Linie den Assoziationen des Dichters verpflichtet sind. Dabei sind deutliche Berührungen mit anderen Werken seiner Frühlyrik zu beobachten. Hierher gehören *Libelle* sowie drei weitere Gedichte, die den Reigen und den Gesang thematisieren: die Bildgedichte *Zierstück* zum dreizehnten Blatt des Sonderheftes, *Brunnen* und *Initialen – Sehnsucht*, die auch wegen der Frauenthematik mit *Libelle* zusammenhängen. Obwohl der Schriftsteller in den Gedichten des zweiten Unterkapitels vor allem von seiner Phantasie ausgeht, entfernt er sich nie so sehr von der Zeichnung, daß man jegliche Verbindung zwischen Bildgedicht und bildlicher Darstellung

---

[261]Wichtige Beiträge verfaßten E. H. Gombrich (*Art and Illusion.* Princeton 1961) und Michel Foucault (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966). Gottfried Boehm legt den Schwerpunkt auf die ontologische Ebene der Seherfahrung. Ders.: *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens.* In: ders., Karlheinz Stierle und Gundolf Winter: *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag.* München 1985, S. 37-58.
[262]Ders. 1991, S. 17.
[263]Siehe Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 59-74; 75-98; 397-424.

verneinen könnte. Es handelt sich also um Bildgedichte mit einem lockeren Bezug zur Vorlage: *Parzival II*, *Kopfleiste* und *Schlußstück. Grabschrift-Ende*.[264]

Als Einzelgänger steht das Gedicht *Zierstück* zum fünften Blatt des *Pan* am Ende der Textinterpretation, weil es überwiegend als dichterisches Experiment gestaltet wurde und ein lediglich peripheres Verhältnis zur Zeichnung hat. Die Einteilung der Bildgedichte nach dem Grad ihrer Nähe zu den Zeichnungen schien aus Gründen der Übersichtlichkeit hilfreich. Darüber hinaus macht die Neugruppierung der Gedichte die Bezüge innerhalb dieses heterogenen Zyklus überschaubarer.

2.4.1 Bildgedichte mit engem Bezug zur Zeichnung

Wir wissen nicht, ob die Titel der Zeichnungen von Hofmann selbst stammen oder von der Redaktion des *Pan* gewählt wurden. Rilke hat seine Bildgedichte nicht betitelt, aber in der Bezeichnung des Gedichtzyklus wird die Bewegung deutlich, um die es hier geht: Wie in einer Galerie bewegt sich der Dichter, betrachtend, entlang der Bilder. Sein Schauen wird gleich im ersten Gedicht thematisiert. Mit ihrer Stellung am linken Bildrand und ihrem Blick auf ein „reines" Tier, wie auf einen potentiellen Betrachter, leitet die Frauengestalt auf Hofmanns Blatt im Sinne der Leserichtung das Schauen der Bilder ein.

Schwanenweiher

Tafel 5. L.v.H. *Schwanenweiher* (1898).

BLATT I: SCHWANENWEIHER

SCHENKE den Schwänen dein Schaun,
gieb ihnen dein Vertraun
zu tragen —
weit; bis hin wo die Bäume ragen,
bis an die Hügel,
die blaun.
Traun:
es legt sich dein Blick wie ein silberner Zügel
um sie. Und lenkt sie in ruhigen Ronden.

[264] Hier als *Schlußstück* zitiert.

Und ihre Flügel, 10
die selten schlagen,
sind wie Gefühle von Fraun,
von blonden. [265]

Hofmann bringt die Bildgestalt so nahe an den Betrachter, daß man meinen könnte, sie komme ihm entgegen. Nicht ihm, auch nicht den sie umgebenden „Schwestern", gilt die Aufmerksamkeit dieser Frau, sondern dem Reiher. Sie trägt ein anmutiges Gewand, das an vornehme Kleidung erinnert und nur ein wenig dunkles Haar, Gesicht, Hände und Schulterpartie von seiner Trägerin sichtbar werden läßt. Hinter ihr, auf der mittleren Bildachse, hat der Maler eine nackte Gestalt an den See gestellt, die sich die Haare zu kämmen scheint. Eine andere Frau sitzt am Ufer und schaut in Richtung Wasser, mit dem Rücken zum Betrachter. Rechts ist eine dritte Frau zu sehen, die sich leicht beugt, als wollte sie sich gerade an- oder ausziehen.[266]

Dieses apostrophierende Bildgedicht ist ein wichtiges Zeugnis von Rilkes Jugendstil-Werk. Der Schriftsteller abstrahiert vom Gegenstand und betont statt dessen die Atmosphäre, die ihm die Zeichnung vermittelt. Wie auf Bildern sind auch im Bildgedicht die Farben aufeinander bezogen, wobei die kürzesten Verse die Farben in das Gedicht hereinbringen: *blau und blond* – eine Alliteration zudem. Kurze Wörter wird man bei der Lektüre eher länger fixieren als mehrsilbige,[267] was die Wirkung der Farben betont.

Der Zeichner läßt die schwunghaften Konturen in ein harmonisches Ganzes münden und Rilke überträgt diese Harmonie durch syntaktische und akustische Mittel. Selbst dort, wo ein Punkt steht, gewinnt man durch die Wiederholung der Konjunktion *Und* den Eindruck der Verschmelzung (V. 9 und 10). Jedes Wort ist durch den Reim mit einem anderen Wort verknüpft (*blaun, traun, Ronden, blonden, Zügel, Flügel*). Im ersten Vers dominieren die Sch-Alliterationen; die ü-Laute (Hügel, Zügel, Flügel, Gefühle) werden an mehreren Stellen verwendet. Ähnlich verhält es sich mit dem Diphtong, den Rilke bis zum Wort „Traun" (V. 7) immer wieder gebraucht. Die Betrachtung der Schwäne beziehungsweise die Korrespondenz zwischen ihnen und den Frauen wird in den letzten fünf Zeilen mit einer für den literarischen Jugendstil typischen Eigenlogik[268] bewirkt: Flügel wie Gefühle.[269]

---

[265]SW, III, S. 621f.
[266] Seit der Frührenaissance war es möglich, einen Handlungsablauf, hier die Entkleidung, auf mehrere Figuren zu verteilen. Siehe: Imdahl, Max: *Giotto. Arenafresken.* Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980, S. 62.
[267]Gros, Sabine: *Lese-Zeichen.* Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß. Darmstadt 1994, S. 9.
[268][N]*icht nur die Beiwörter entledigen sich ihrer Pflicht zu charakterisieren, auch die Vergleiche, auch die zur Erklärung und Ausmalung den Dingen beigegebenen Relativsätze lassen ihr Bezugsnomen im Stich und ranken unabhängig, bald schwellend, bald sich zusammenziehend.* Klotz, Volker: *Jugendstil in der Lyrik.* In: Hermand 1992, S. 358-367, hier 364.
[269]Letzte fünf Verse.

Die Sprachgestik ist im ersten Teil des Gedichts, dessen Ende wegen des Tonwechsels im siebten Vers liegt, emphatischer als im zweiten Teil. Durch den herausfordernden Ton der ersten Zeilen wird den Versen, die die Betrachtung des Vogels thematisieren und somit einen relativ ruhigen Vorgang darstellen, Bewegung beigemischt. *Rilkes „Schenke den Schwänen dein Schaun" setzt unmittelbar mit suggestiven Klangmitteln ein, um die Sinne wie im Flüsterton in die Traumsprache hinübergleiten zu lassen.*[270] Im siebten Vers steigert Rilke den meditativen Zug seiner Lyrik. Eine syntaktische Verknüpfung, ein Doppelpunkt bildet die Brücke zu diesem Teil, der das „Schaun" an sich thematisiert. Nicht die Bewegung der Schwäne lenkt den Blick der Frau, sondern umgekehrt:

es legt sich dein Blick wie ein silberner Zügel
um sie. Und lenkt sie in ruhigen Ronden.

Diese Umkehrung hat zur Folge, daß das Schauen jene Ganzheit von Mensch und Natur suggeriert, die auch Hofmanns *Schwanenweiher* zugrunde liegt. Das Zusammenspiel von Passivität und Aktivität – in der Zeichnung durch die Rhythmik der Linienführung hervorgerufen – spiegelt der Dichter in der Fusion von den sich bewegenden Tieren mit dem schauenden Subjekt. Dieses Spiel mit den Raumgrenzen ist bedeutsam und tritt in *Brunnen* und *Initialen – Sehnsucht*, zwei anderen Gedichten des Zyklus, wieder auf.

Bei dem Wort *Ronden* (V. 9) denkt man an das französische Wort *ronde*.[271] Es fügt sich besser in das betont alliterative Schema des Gedichtes als das mögliche deutsche Pendant, Kreisen. Rilke zeigt eine Vorliebe für ungewöhnliche, seltene Wörter wie *Ronden* oder *traun* im siebten Vers. Das französische *rondeau* erlaubt eine Assoziation zwischen der Bewegung des Schwanes und der Lyrik.[272]

Seiner Kritik des Jahres 1895 zum Trotz zog Rilke gerade die traumhafte Atmosphäre der Zeichnung an, jene Introspektion, die er in Hofmanns Werk sah. In seiner ästhetischen Prosa wird zur selben Zeit die suggestive Kraft der Zeichenkunst unterstrichen: *Die Zeichnung kann erzählen. Sie beschäftigt durch leise Andeutungen die Phantasie des Beschauers und kann dadurch, daß es ihr frei steht, Gestalten in einen unbestimmten Raum zu setzen, überaus interessant und anregend werden.*[273] Als wollte er diese Erkenntnis beweisen, mischte Rilke seinen Eindrücken einen stark erzählerischen Zug bei. In den

---

[270]Waldkirch, Bernhard von: *Ludwig von Hofmann – Rainer Maria Rilke – Stefan George.* Eine vergleichende Studie zum Verhältnis von Dichtung und Malerei um 1900. Zweite überarbeitete Fassung, 1990 (Unveröff. Lizenziatsarbeit Genf) LvH-Archiv Zürich, S. 34.

[271]Mit der französischen Sprache kam Rilke schon durch seine Mutter in Berührung.

[272]*Poème à forme fixe du Moyen Âge,(repris et transformé au XVIIe s.), sur deux rimes avec des vers répétés.* In: *Le Nouveau Petit Robert.* Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française. Paris 1996, S. 1998.

[273]In: *Münchner Kunstbrief* (1897); SW, V, 321-328, hier S. 325. Siehe auch Kommentar zum Einfluß Japans und Englands auf die europäische Kunst. Ebd., S. 323.

Bildgedichten *Parzival I* und *Parzival II* spricht der Greis mit dem Knaben. Die Gedichte *Hochwald*, *Brunnen*, *Küssendes Paar*, *Träumerei* und *Libelle* könnten als innere Monologe in Romanen erscheinen. Auch in früheren Bildgedichten[274] ging es Rilke nicht um die Beschreibung der Bilder. Er projizierte seine Gedanken auf deren Gestalten und versuchte dabei, abstrakte Inhalte in einer ebenso abstrahierenden Sprache auszudrücken.

Die auffälligste visuelle Übereinstimmung mit der Zeichnung bieten natürlich die Frau und die Schwäne. Der Schwan ist ein beliebtes Motiv des Jugendstils,[275] für den *die Verbindung zwischen Melancholie und Sexus in diesem Symbol entscheidend* [ist]*: der Schwan mit der elegischen Kurve seines Halses, der sich im einsamen Waldteich spiegelt und vor dem Tod einen ‚Schwanengesang' ertönen läßt.*[276] Schon in der griechischen Mythologie hatte dieser Vogel einen Ehrenplatz. Zeus tarnte sich als Schwan, um *sich an den Schoß der Leda zu schmiegen, ohne ihn zu verletzen, und alles was sterblich ist an ihm, in Gesänge auszuhauchen.*[277] In Rilkes Gedicht ist der Schwan nicht eindeutig sexuell konnotiert. Der Blick auf ihn soll Befreiung auslösen:

SCHENKE den Schwänen dein Schaun
Gieb ihnen dein Vertraun
zu tragen –
weit; bis hin wo die Bäume ragen[.]

Die Isolierung des Adverbs *weit,* von einem Gedankenstrich eingeleitet und von einem Semikolon gefolgt, unterstützt die suggestive Wirkung der Ferne.[278] Der Dichter wählt eine der vier Frauen auf der Skizze und hebt die kontemplative Beziehung zwischen ihr und dem Vogel hervor. Ihr Blick soll im *Vertraun* auf die Vögel *weit* getragen werden, weit weg von allem Beengenden, in das Blau der Hügel, dem deutlichen Symbol einer alltagsfernen Sphäre.[279] Rilke hat durch die Voranstellung des Adverbs „weit" außerdem die Distanz der links vorne stehenden Frau gegenüber den anderen Bildgestalten sprachlich nachvollzogen. Solche scheinbar unbeteiligten Gestalten sind auf Hofmanns

---

[274]Stahl, August: *Zu einigen, auch frühen Bildgedichten Rilkes.* Modern Austrian Literature. Vol. 15, Nr. 3 und 4. University of Caroline at Riverside. 1982, S. 317-335, bes. 326ff.
[275]Siehe Lanckoronska, Maria: *Das Jugendstil-Ornament.* In: Hermand 1992, S. 156-177, hier 161f.
[276]Hofstätter 1973, S. 208.
[277]Schlegel, Friedrich: *Lucinde.* In: Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Bibliothek deutscher Klassiker. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar 1980, S. 5-99, hier S. 5.
[278]An dieser Stelle kann eine wertvolle Beobachtung Webbs über die Stilmittel in der Rilkeschen Jugendstil-Lyrik in Erinnerung gerufen werden: *A more fundamental adaptation of the Jugendstil emphasis on style* […] *is Rilke's alteration of the traditional syntactic structure of sentences. Though the subject and verb normally form the axis of a sentence and convey to the reader the most important elements of understanding,* […] *Rilke, in his Jugendstil works, placed the primary importance on the modifiers – adverbs, adjectives, and modifying phrases, so that the manner in which the event occurs assumes more prominence in our minds than the event itself.* Webb 1978, S. 107.
[279]Zur Bedeutung dieser Farbe seit der Romantik (Novalis) sowie zur Symbolik des Blaus um 1900 siehe Overath, Angelika: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht.* Stuttgart 1987, bes. S. 29f. und 49f.

Bildern nicht selten. Sie stehen fast dekorativ nebeneinander und verweisen auf das Vorbild von Puvis de Chavannes.[280]

In der Beschreibung des gewählten Vorgangs liegt eine hohe Präzision. Das Schauen wird „eingefroren" und mit fast naturwissenschaftlicher Genauigkeit und zugleich großer Abstraktion thematisiert. Es ist, als ob man die Augen der Frau auf dem Vogel ruhen sähe. Dem Schwan sein Schauen, das heißt seine Verbindung mit der materiellen Kulisse zu *schenken*, bedeutet einfach, ihn anzusehen. Das Ergebnis dieser fast banalen Handlung ist eine Brücke zum Himmel, aus dem metonymisch das Blau für die Hügel gewonnen wurde (V. 5-6).

Das Gedicht enthält jedoch auch weniger deutliche Momente der Anlehnung an Hofmanns Zeichnung. Das Substantiv *Ronden* ermöglicht eine assoziative Verbindung zur Linienführung des Zeichners. Eine weitere Wechselwirkung zwischen Gedicht und Zeichnung ergibt sich in der Farbgebung. Um Licht ins poetische Gebilde einfließen zu lassen, koloriert Rilke sein Bildgedicht mit Hilfe von Farbadjektiva. Der in der Zeichnung beinahe unsichtbare, nur leicht angedeutete Hügel wird betont und mit einem Farbattribut versehen. Obwohl die Frauen auf der Skizze nicht blond sind, sind sie es für Rilke, wie so häufig in seinem Frühwerk. In den *Liedern* überträgt sich das Blond sogar auf die Umgebung der Frauengestalten:

DIE blonden Schwestern flochten froh
im Gehn Geströhn aus goldnem Stroh,
bis alles Land vor ihnen so
wie Gold zu glühn beginnt;
da sagen sie sich: »wunderwo
wir hingeraten sind.« [281]

Blond ist nicht nur eine Bezeichnung für die Haarfarbe eines Menschen, es meint auch einen bestimmten Menschentypus, den Rilke in dieser Schaffenszeit auch blassblond nennt.[282] Gerhart Hauptmann echauffierte sich allerdings über diese weitverbreitete Vorliebe für „blasse" Menschen:

Blaß ist ein Lieblingswort dieser jungen Dichter. Hier liegt nun das Zugeständnis an die Sinne. Die Schönheit liegt in einer leisen Trübung des Klaren, im Blassen! sie hat einen Geschmack, einen blassen, ein Arom, ein blasses. Auch dort ist die

[280]Auf die Verwandtschaft zu dem Künstler wurde in der Einleitung dieses Abschnitts bereits hingewiesen. Vgl. Fischel 1903, S. 12f. und Thieme-Becker, Bd. 17, S. 272f.
[281]SW, III, S. 233-242, hier 236. Siehe auch die Stelle: Schwestern, jetzt sind wir Schwäne, / die am Goldgeströhne / die Märchenmuschel ziehn. Ebd.
[282]Siehe Anm. 116.

Blässe, wo sie vielleicht nicht gewollt ist, in Konzeption, Gestalt und Linie der Gedichte, Blässe und Müdigkeit. Denn unsere jungen Dichter lieben außer dem Blassen auch das Müde. Müde und blaß, blaß und müde ist die Sprache ihres Herzens.[283]

Als Rilke eines seiner ersten Bildgedichte verfaßte, *Der Letzte Sonnengruß. Zu einem Bild des Beneš Knüpfer*,[284] hatte er auch dort eine der abgebildeten Gestalten entgegen allem Anschein als „blond" bezeichnet:

Zwei Mönche saßen am Meere,
ein blonder und ein Greis.

Der sann: Geh ich einst rasten,
so friedlich möge es sein –
und jener: Des Ruhmes Glasten
sollt mir mein Sterben weihn.[285]

Zum Vergleich, das Gemälde:

Tafel 6. Beneš Knüpfer. *Der Letzte Sonnengruß* (1895). Prager Nationalgalerie.

Der Einfall ist aus der Interpretation des Bildes erklärlich. Der Liegende, im Gedicht als *Mönch* identifiziert, ist deshalb blond, weil er sein Gesichtsausdruck und die Zeilen im Gedicht zeigen es zur Gattung der Träumer gehört. Rilkes Mädchen im obigen Passus, die Gestalt auf Knüpfers Bild und die Frau in *Schwanenweiher* reichen in eine Sphäre hinein, die sich vom Alltäglichen entfernt. Sie kann, wie in *Spiel*, einem Traum gleichen, oder sie kann ihren Bezug zur Wirklichkeit gänzlich verlieren. Wie in der mittelalterlichen und in der Ikonenmalerei wird diese spirituelle Sphäre durch Gold repräsentiert: *ALLE Straßen führen / jetzt grade hinein ins Gold: / die Töchter vor den Türen / haben das so gewollt.*[286]

Wie das Meer des *Spiels* oder der Hügel in *Schwanenweiher* dient die Naturkulisse in den *Liedern* als Sinnbild für die seelische Stimmung der Protagonisten. Die Pflanzenwelt[287] und der Wind werden in der Frühlyrik häufig genannt. In einem Gedicht desselben Jahres wird der Wind zur Metapher für die

[283]Hauptmann, Gerhart: Tagebücher. 1897 bis 1905. Hrsg. von Martin Machatzke. Frankfurt am Main 1987, S. 75f. Eintrag vom 15.9.1897.
[284]Abb., in Stahl 1982, S. 324.
[285]SW, I, S. 50.
[286]SW, Bd. III, S. 238.
[287] *Wir wohnen immer tief im Turm / und hören manchmal nur von fern / die wilden Wälder wehn*[.] SW, III, S. 239.

Grundstimmung eines nicht näher definierten *Wir*,[288] im folgenden Gedicht dient er als Allegorie für eine blind treibende Kraft, die Orientierungslosigkeit bedeutet.

Träumerei

Blatt XII: Träumerei

ES müßte mich Einer führen,
aber nicht der Wind.
Weil der Tore und Türen
so viele sind.

Wen
soll ich um Alles fragen?
Soll ich immer nur gehn
und es wie im Traume ertragen,
daß die Berge und Burgen ragen
an dem Saum
der fremden See'n?[289]

Statt eine Frauengestalt wie etwa in *Schwanenweiher* oder *Kopfleiste* in Beziehung zur Landschaft, stellt Hofmann einen überproportionierten Mädchenkopf vor einer Burg dar, ohne daß eine Verbindung zwischen den Bauten und dem Mädchen sofort ersichtlich wäre. Es steht vor der Bildkulisse mit Landschaft, Burg und Berg und schaut zur Seite. Blumen und Wasser stehen seinem Körper nahe. Die Nacht (Mond im Himmel) ist die Zeit, in der es unterwegs ist. Überdimensionierte Figuren stellen eines der beliebtesten Kunstmittel des Symbolismus dar.[290] Entspricht die Unzugänglichkeit der hohen Burg der Isolierung der Gestalt, die nur vor den Dingen steht, nicht aber im Verhältnis zu ihnen? Dieselbe alogische Beziehung zwischen den Bildelementen herrscht in einer anderen Zeichnung des Künstlers, die, wie hier, vom Träumen handelt.[291]

[288] *Wir sind ganz angstallein, / haben nur aneinander Halt [.] /* […] */ Unser Wille ist nur der Wind, / der uns drängt und dreht; / weil wir selber die Sehnsucht sind, / die in Blüten steht.* In: *Wir sind ganz angstallein.* Geschrieben in Fiesole, April 1898. SW, Bd. I, S. 194.
[289] SW, III, S. 626.
[290] Vgl. LdK 2, Bd. 7, S. 156.
[291] Vgl. Abb. 8.

Die geometrischen Formen[292] am Horizont bieten eine für den frühen Hofmann singuläre Perspektive; nichts Ungewöhnliches hingegen haben die Blumen, die sich unter dem Menschenhaupt zur linken Seite des Bildes erstrecken. Sie gehören zum Rahmen, der in diesem Fall offen gestaltet ist.[293] Rilke hat in *Moderne Lyrik* Hofmanns kunstvolle Rahmengestaltung erwähnt und sie auf den Versuch zurückgeführt, vielfältige Gedanken in das malerische Werk zu integrieren.[294] Wie zutreffend seine Bemerkung ist, zeigt zum Beispiel das Ölbild *Paysage idyllique avec des baigneuses* (1901),[295] wo die Gestalten in Hofmanns Bildrahmen deutlich vom Symbolismus inspiriert wurden, die Bildfläche zeigt hingegen eine Szene, die sich in vielen anderen vom Jugendstil beeinflußten Darstellungen wiederholt.

Hofmanns *Träumerei* wird im monologischen Bildgedicht zu einer Suche nach Orientierung: *wen soll ich um alles fragen*? (V. 5-6). Das Interrogativpronomen *wen* steht allein im Vers und betont das Fehlen eines antwortenden Gegenübers. Wie in einem Traum steht das lyrische Ich vor *Türen* und *Tore*[n] (V. 4), die durchaus nicht auf neue Wege führen, sondern auf eine Herausforderung hindeuten, der die Person nicht gewachsen zu sein scheint. In Anlehnung an die Bildkulisse wird die letzte Frage des Gedichts formuliert, in welcher das Adjektiv *fremd* (V. 11) hervorsticht.

Tafel 7. L.v.H. *Träumerei* (1896).

Rilke interpretiert die Bildkulisse als antagonistisch zu dem Mädchen. Sie muß „ertragen" werden *wie im Traume.*[296] Mit dem Hinweis auf den Traum antwortet der Schriftsteller auf den Titel und die Atmosphäre des Blattes. Es ist alles ungenau – wie in einem Traum; die Fragen des lyrischen Ichs könnten als Worte eines Traumes verstanden werden. Man denkt unwillkürlich an eine Äußerung Ewald Tragys: *Wir sind eigentlich für den Traum gemacht, wir haben gar nicht die Organe für das Leben*[.][297]

Rilke und Hofmann durchlaufen, wie am Eingang dieses Abschnitts dargestellt, analoge Prozesse. So wie der Maler in die Vergangenheit blickt und dort, in einer arkadischen Welt, Anregungen sucht, wählt der Schriftsteller als Inspirationsquelle etwas, dem die Materialität in gewisser Weise bereits abgestreift wurde, nämlich den Inhalt von Kunstwerken, so beispielsweise in *Träumerei*, das auch aus den *Liedern*

[292]Der Berg als Dreieck, die Sonne als Kreis, der obere Teil der Schloßsilhouette als ein Nebeneinander von quadratischen Formen/Kuben.
[293]Hofstätter unterstreicht die Wichtigkeit der Nebenbilder*, die auf dem Bilderrahmen angebracht werden und eine Anspielung auf das Hauptmotiv verschlüsselt wiedergeben*[.] Ders. 1973, S. 128.
[294]SW, V, S. 360-394, hier 367. Zur Textstelle siehe Anm. 96.
[295]Abgebildet in: Gibson 1994, S. 119.
[296]Vers 8.
[297]In: *Ewald Tragy.* SW, IV, S. 512-567, hier 563f.

hätte stammen können und dort bezeichnenderweise – ohne Hinweis auf Hofmann – veröffentlicht[298] wurde. Rilkes Mädchen sind potentielle Sprecherinnen der Bildgestalten des *fin de siècle*, denen sie sogar ihre Gebärden entlehnen:

EH der Garten ganz beginnt
sich der Güte hinzugeben,
stehn die Mädchen drin und beben
vor dem zögernden Erleben,
und aus engen Ängsten heben
sie die Hände in den Wind.[299]

Blond, ängstlich, zögernd oder mit erhobenen Händen stehen Mädchen im Zentrum von Rilkes *Liedern*. Sie kommunizieren mit dem Wind, mit Tieren, mit der Natur oder mit den 'Schwestern'. In *Die Bilder entlang* ist es nicht anders.

Hochwald

Hofmann schmückte die Hefte der Zeitschrift *Pan* mit einem symbolträchtigen[300] Adler.[301] In *Hochwald* schaut die Bildfigur einem hoch fliegenden Vogel nach, von dem das lyrische Ich das „hohe" Motiv des Adlerfluges ableitet:

BLATT II: HOCHWALD

GOTT weiß von Adlerflügen
und wenn die Stürme schrein,
in seine Liebe lügen
sich Einsame hinein.

Er wird von Wäldern wissen;
die reichen ihm ans Kleid.
Ganz am Anfang der Zeit
hat er sie einmal hinaufgerissen

[298]SW, I, S. 180 und SW, III, S. 241. Geringe Abweichung im dritten Vers: *Orte und Türen* beziehungsweise *Tage und Türen* statt, wie hier, *Tore und Türen*.
[299]Ebd., S. 237.
[300]Eine der Verwandlungsformen des Zeus. Vgl. Lücke, , K.-Hans und Susanne: *Antike Mythologie.* Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 700.
[301]*Pan* (1895), 1. Jg., H.5. Tafel vor S. 331. Plakat für die Freie Berliner Kunstausstellung von 1893. Faksimileätzung.

an ihrem Haar.

Als ihm noch bange war 10
in seiner Einsamkeit.[302]

Tafel 8. L.v.H. *Hochwald* (um 1898).

Die Bildgestalt ist allein, sitzt in einem dichten Wald mit hohen Bäumen. Ein Ast verläuft diagonal durch das Bild und indem er den gebeugten Rücken der Frau aufnimmt, verklammert er sie mit dem Wald. Die Rückenfigur ist, wie die Frau in *Schwanenweiher*, ganz mit der „Natur" beschäftigt. Somit erinnert die Zeichnung an Begriffe, die bestimmte Strömungen innerhalb des Jugendstils charakterisieren: Einsamkeit und Rückzug in eine eigene Welt.[303] Was die Zeichnung bildlich vor Augen führt, wird im monologisch-meditativen Bildgedicht aufgegriffen.

Rilkes Einsamkeitskult bedarf kaum weiterer Kommentare, denn er steht seit langem im Mittelpunkt der Rilke-Forschung. Bei Hofmann äußert sich die Vereinsamung nicht immer so deutlich, denn viele seiner Werke aus der Zeit um 1900 verweisen auf Gemeinsamkeit. Doch selbst wenn die Menschen nebeneinander stehen, wirken sie einsam, weil jeder mit sich selbst beschäftigt ist (S*chwanenweiher*, *Libelle*). Eine Kommunikation zwischen den Bildgestalten scheint auch Hofmann selten anzustreben.[304] Als wolle Rilke diese Einsamkeit der Gestalten unterstreichen, spricht er von einem Gott, den er, durch eine bei ihm zu dieser Zeit übliche Umformung christlicher Motive,[305] mit Angst und Einsamkeit verbindet.[306] In *Sturmnacht*, einem Gedicht aus demselben Jahr, soll Gott *in seiner Einsamkeit*, wie hier, ebenfalls *erschrecken*.[307] – Ich komme auf Rilkes Verständnis des Schreckens als eines produktiven Moments im Kommentar zu *Libelle* zurück, außerdem noch ausführlicher im Kommentar zu den Verkündigungsgedichten.

Rilke spielt auf die Schöpfung der Flora an und bringt sie dem Menschen nahe,[308] denn *sie*, die Wälder, haben auch Haare (V. 9). Gleichzeitig betont er die Beziehung zwischen Gott und Schöpfung. Durch den Rekurs auf die Genesis (*Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich*

[302]SW, III, S. 622.
[303]Vgl. dazu Bauch, Kurt: Jugendstil. In: Hermand 1992, S. 258-295, hier 263f.
[304]Ausnahmen bilden hier *Parzival I*, *Parzival II* und *Märchen*. Siehe Textkommentar.
[305]Einige Beispiele: Blonde Haare ersetzen die übliche Aureole; Engel und Menschen erkennen sich wieder: *Da hab ich ihm seine Himmel gegeben, – / und er ließ mir die leisesten Träume zum Pfand; / er lernte das Schweben, ich lernte das Leben, / und wir haben langsam einander erkannt.*. SW, III, S. 214. In: *Engellieder*.
[306] V. 5-11.
[307]*Der Gott erschrak in seiner Einsamkeit.* Vgl. SW, III, S. 456-458, hier 456. In: *Sturmnacht* (1898/1899).
[308]Vers 7-9.

besame, und fruchtbare Bäume, da ein jeglicher nach seiner Art Frucht trage[.])[309] interpretiert Rilke die Zeichnung *Hochwald* im Sinne der um 1900 beliebten Idealisierung der schöpferischen Arbeit. Im *Buch vom mönchischen Leben* soll die Furcht,[310] wie im obigen Gedicht[311] oder später in den *Aufzeichnungen*, mit der Kunstausübung bekämpft werden.[312]

GOTT weiß von Adlerflügen (V. 1) betont, wie das „Wissen" von *Wäldern* (V.5), den Bezug zwischen Gott und Natur. In der deutschen Romantik, zum Beispiel bei Caspar David Friedrich, begegnet man in vielen Fällen einem kontemplativen „Einsamen" vor einer zum Ausdruck von Erhabenheit gesteigerten Natur, die den göttlichen Geist repräsentiert. Pantheistische Vorstellungen wie die Spinozas[313] und Novalis'[314] wurden von französischen Symbolisten und deutschen Dichtern um 1900 wieder entdeckt. [315] *Hochwald*, wenn auch als Gedicht nicht beeindruckend, belegt Rilkes geistige Verbindung zur Neuromantik und auch zur Natursehnsucht des *fin de siècle*.

Küssendes Paar

Gegenpol zu der Einsamkeit und ebenso zentrales Thema in den bildenden und literarischen Werken des Jugendstils ist die Liebe. Sie klang in *Hochwald* schon an,[316] aber hier füllt sie den ganzen Raum. Die Natur liefert dem Dichter die Vokabeln, um die große Intensität einer Liebesbeziehung in sprachliche Bilder zu fassen.

---

[309] Mos. 1, 11.
[310] SW, I, S. 255: *DU, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal / in langer Nacht mit hartem Klopfen störe, – / so ists, weil ich dich selten atmen höre / und weiß: Du bist allein im Saal.* In: *Das Stunden-Buch.*
[311] Vers 2.
[312] *Ich habe was getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben*[.] SW, VI, S. 721.
[313] Ich fand allerdings keinen Hinweis auf Rilkes Auseinandersetzung mit dem Philosophen.
[314] *Man steht mit der Natur gerade in so unbegreiflich verschiedenen Verhältnissen wie mit den Menschen; und wie sie sich dem Kinde kindisch zeigt, und sich gefällig seinem kindlichen Herzen anschmiegt, so zeigt sie sich dem Gotte göttlich und stimmt zu dessen hohem Geiste.* In: *Die Lehrlinge zu Sais.* In: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 2. Aufl. Stuttgart 1960, S. 71-111, hier 85.
[315] *Seit 1893 erscheinen in Frankreich viele Übersetzungen von Werken Novalis'. Ein mächtiges Interesse scheint ganz plötzlich aufzubrechen. Dem mußte freilich eine gewisse Kenntnis, sei sie auch noch so unbestimmt, vorausgegangen sein. Als Stefan George allerdings 1889 nach Paris kam, war ihm noch nicht bewußt, daß zwischen Novalis' Ästhetik und der der neuen Dichter eine Beziehung bestand. Erst als er kurz danach in Wien die deutschen Romantiker las, fand er für sich, was dann auch in Frankreich bemerkt wurde. Schon 1892 steht in der ersten Folge der Blätter für die Kunst:* Übrigens liegen die Urquellen der Nouvelle Poésie… in Deutschland, in der deutschen Romantik, man denke an Hardenbergs hellsichtige Aussprüche. Vordtriede, Werner: *Novalis und die französischen Symbolisten.* Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart 1963, S. 34.
[316] Vers 3.

BLATT III: KÜSSENDES PAAR

ERST hat die Welt sich wandeln müssen
im Abendwind, –
bevor ich fand zu deinen Küssen,
die wie ein Fahren auf den Flüssen
und wie ein Tag an Teichen sind.
Lang war der Weg und schwer die Wende,
die ihn entschied,
und tief das Lied:
Damit wir in einander münden,
muß sich ein Riesenreigen ründen,
den du beginnst, den ich beende. [317]

Das Reimschema entspricht dem Bildmotiv 'Liebespaar' in dem umarmenden Reim (*Wende*, *beende*) und in den Paarreimen. Damit spiegelt Rilke die sehnsuchtsvolle Begegnung des Paares in der Mikrostruktur des Gedichts wider. Es sind *Bilder für das Gefühl.*[318] Vor allem die Süße und Weichheit des Wassers betont er, aber auch der Wind ist, ebenso wie im Bildgedicht *Träumerei*, ein wichtiges Element der „romantischen" Stimmung.

Küsse sind *wie ein Tag an Teichen, wie ein Fahren auf den Flüssen.*[319] Der Teich spielt sowohl in den Bildgedichten als auch in Hofmanns Zeichnungen eine wichtige Rolle. In *Schwanenweiher* liegt er schon im Titel, in den Zeichnungen *Märchen*, *Libelle* und *Kopfleiste* ist er ein Ort wesentlicher Erfahrungen. In *Träumerei* wird er im Gedicht und im Bild angedeutet. Hier charakterisiert er eine Liebesbegegnung, während er in den *Liedern* als Sinnbild für den Traum steht.[320] In vielen Bildern der Jahrhundertwende werden Frauen und Männer oder eine Gruppe von Männern oder Frauen – zum Beispiel bei Cézanne, Hofmann und Ferdinand Hodler – am Wasser versammelt.

Die Sehnsucht nach einem unbefangenen Umgang mit der Nacktheit als ein Aspekt der Rückkehr zur Natur,[321] in der das Ich sich entgrenzen kann, wird im Gedicht auch mit Hilfe des Flusses ausgedrückt. Er ist *agent de fertilisation d'origine divine*[322] und steht bei Rilke wie der Teich als Symbol für die

[317]SW, III, S. 622f.
[318]Vgl. Anm. 18 in der Einleitung der vorliegenden Studie.
[319]Verse 4-5.
[320]SW, I, S. 175: [O]*hne hinzudenken / wollt ihr den Wind euch schenken: / euer Traum ist der Teich.*
[321]Mit der Beziehung zur Natur um die Jahrhundertwende beschäftigten sich viele Verfasser. Es sei stellvertretend an den neueren Beitrag Wolfgang Riedels erinnert: *Homo Natura. Zum Menschenbild der Jahrhundertwende*. In: *Die Lebensreform*. Kat., Bd. I, S. 105-107.
[322]Chevalier, Jean und Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres.* Réalisation Marian Berlewi. 6ème Édition, Paris 1969, S. 223.

Liebesbeziehung: *Wie ein Fahren auf den Flüssen / und wie ein Tag an Teichen* (V. 4-5). Den Kuß (V. 3, *deinen Küssen*) stellt Rilke durch die Verbindung mit dem Wasser (Teich und Flüsse) als sanfte, fast meditative Erfahrung dar – etwa wie das Schauen auf die Schwäne im ersten Bildgedicht. Man hat den Eindruck, daß die Zeit außer Kraft gesetzt wird. [W]*ie ein Tag an Teichen* (V. 5) umschreibt keinen Zeitraum, sondern weist auf Ruhe und Zeitlosigkeit der Betrachtungen hin: Wer am Wasser sitzt, wer liebt, denkt nicht an die Zeit, die vergeht. Die Assoziation mit dem Wasser kehrt im neunten Vers durch *münden* wieder. Zugleich verweist das Verb assoziierend auf den Mund und somit auf den Kuß.

Auf Hofmanns Zeichnung ist kaum mehr als der leidenschaftliche Kuß zu erkennen, zu dem sich das Bildgedicht in der in dieser Arbeit angelegten Disposition wie eine Art Präludium verhält. Die Dame trägt ein langes Kleid. Ihr voluminöses Haar vermischt sich mit den Falten ihres Gewandes. Von ihrem Geliebten kann man nicht mit Sicherheit sagen, ob er barfuß ist. Vielleicht trägt er Reitstiefel, vielleicht eine kurze Hose, deshalb der Ansatz am Knie. Auch der Kuß ist – denkt man an Rodin, Klimt und andere[323] – ein beliebtes Jugendstilthema.

Tafel 9. L.v.H. *Küssendes Paar* (1898).

Die optische Verschmelzung des Paares in leidenschaftlicher Umarmung begleitet Rilke mit einer Rückblende, die von den Liebespaaren in der mittelalterlichen Dichtung[324] inspiriert sein könnte. Durch die Zeitbezüge *erst*,[325] *bevor*,[326] und durch die Wendung *lang war der Weg* im sechsten Vers wird das Gedicht zu einer Erzählung. Das dialogische Bildgedicht hat, wie das *Spiel* und die *Weiße Fürstin*, einen stark monologischen Zug; demzufolge muß man die Zwiesprache als fiktiv bezeichnen.

Das Verb *münden* in der neunten Zeile entspricht dem Eindruck, der aus dem fließenden Saum des Kleides entsteht, welcher in dem Bildrand zu „münden“ scheint. Die Schleppe des Kleides sprengt den Bildrahmen und deutet so die emotionale Gewalt des *Riesenreigens* (V. 10) an. Die Gesichter sind, wie fast immer in den Zeichnungen des *Pan*-Heftes, nicht zu sehen. Das intime „Du“ im dritten und im letzten Vers spricht den Leser direkt an.

Zeichnung und Gedicht suggerieren gleichzeitig Nähe und Distanz. Die Innigkeit des liebenden Paares bedingt das Vergessen der Welt. In der Zeichnung ist es eingeschlossen im Kreis seiner

[323]Vgl. Abb. 9 und 10.
[324]Seine Beschäftigung mit ihr ist unerforscht, aber schon die Präraffaeliten hatten bekanntlich ihre Motive aus der höfischen Welt geholt. Ich gehe auf ihre Frauengestalten im nächsten Kapitel näher ein.
[325]Vers 1.
[326]Vers 3.

Umarmung, den im Gedicht die Wendung *den du beginnst, den ich beende*[327] bekräftigt. Die äußerst positive Rezeption dieser Zeichnung durch die Zeitgenossen läßt sich daran ablesen, daß die Redaktion des *Pan* 1898 sie zusammen mit einem Ausschnitt aus Hofmannsthals lyrischem Drama *Die Frau im Fenster* veröffentlichte.[328] Rätselhaft und doch passend für den Zeitgeist ist, daß Hofmanns *Küssendes Paar* hinter die Schlußszene Hofmannsthals gesetzt wurde – in der ein Mann seine Frau *mit der Sicherheit eines wilden Tieres* ermordete.[329]

Märchen

Nicht nur von solchen tragischen Begegnungen aber lebt die Literatur der Jahrhundertwende, sondern auch von leichteren Stoffen, zum Beispiel von Märchen. Rilke schreibt allerdings keine. Das folgende Gedicht und die Beobachtungen über Vogelers „Märchenkunst" stellen im Frühwerk die einzigen direkten Bezüge zur Welt der Märchen dar.

Im *Pan* sind Abbildungen von Märchen wenig vertreten.[330] Die Zeichnung *Märchen* erschien im ersten Heft des Jahres 1896, begleitet von einem Werk des Johannes Schlaf. Es ist nicht klar, auf welches Märchen sich die Zeichnung beziehen könnte. Wie auf Hofmanns *Riesenfräulein*[331] sieht man auf der Zeichnung *Märchen überdimensionierte Riesen,* die *harmlos und friedlich mit kleinen Menschen kommunizieren.*[332] Zwei Kinder begegnen an einem Teich zwei übergroßen Frauen. Diese werden nicht eindeutig als Meerjungfrauen identifiziert, haben aber einen Teil ihrer Körper im Wasser. Rilke ließ sich von der märchenhaften Atmosphäre der Zeichnung einfangen und stimmte sehr bewußt die Form seines Bildgedichts auf Hofmanns Darstellung ab; er gestaltete das monologische Bildgedicht mit einem „naiven" Sprachton, Wortwiederholungen und einem Hauch von Volksaberglauben.

BLATT VI: MÄRCHEN

BRÜDERCHEN muß immer fragen, 1
hört es im Hain
den Wind etwas sagen:
Hat das auch Platz in den Tagen,

[327]Vers 11.
[328]*Pan*, 4. Jg., H. 1, 1898, S. 79-87, hier 87.
[329]Hofmannsthal, Hugo von: *Die Frau im Fenster*. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Gedichte. Dramen I, 1891-1898. Frankfurt am Main 1979, S. 341-361, hier 361.
[330]Vgl. Thamer 1980, S. 107.
[331]Vgl. Abb. 11.
[332]Thamer 1980, S. 107.

geht das hinein? 5

Schwesterchen ist viel, viel klüger,
lacht leis, lacht leis, lacht leis:
Und die Tage sind doch *Betrüger:*
Ich weiß, was ich weiß…[333]

Die Begriffe *Hain, Wind* und *Schwester* sind in Rilkes Jugendstil-Periode Signalworte. Märchenhaft „kommuniziert" der Wind mit dem Knaben, der jedoch die Botschaft nicht zu begreifen scheint. Der Junge begegnet dem Wind im Hain (V. 2), einem heiligen Ort in der bildenden Kunst und in der Literatur des Jugendstils, wie im Kommentar zum Gedicht *Kopfleiste* zu zeigen ist. Hofmann drückt durch die Nacktheit und die verhaltene Gestik des Jungen Verletzlichkeit und Natürlichkeit aus. Diesen Aspekt faßt Rilke in ein Fragen und Zweifeln am Verstehen.

Tafel 10. L.v.H. *Märchen* (1896).

Bei Hofmann wird der Knabe von der Märchenfrau zu seiner Linken sanft am Arm gehalten; sie scheint mit ihm zu sprechen. Alle andere Figuren schauen ihn an. Das Mädchen sitzt auf dem Rasen; es ist bekleidet und umgeben von Blumen. Lächelnd und in entspannter Haltung legt es die Hände auf ein Knie,mit läßig übereinandergeschlagenen Beinen. Es ist von Blummen umgeben. Seine Kleidung als ein Hinweis auf Zivilisation und Wissen; seine Haltung und sein Lachen stehen im Gegensatz zur Naivität des Jungen. Von der Frau in der linken Bildhälfte ist wieder der Rücken, wie in *Libelle* und in *Schwanenweiher*, dem Betrachter zugewandt; in Leserichtung führt sie ihn in das Bild hinein. Die andere märchenhafte Gestalt lächelt den Knaben an.

Die erste Strophe des Bildgedichts, mit dem Diminutiv „Brüderchen" eingeleitet, reflektiert die linke Hälfte der Szene, die von dem Knaben dominiert wird. Die zweite Strophe spiegelt die Selbstgenügsamkeit des Mädchens wider. Die Anapher *lacht leis, lacht leis, lacht leis* ahmt des Mädchens Wiegen im eigenen Lächeln nach. Bei Rilke tauchen die Märchenfrauen gar nicht auf. Ihre numinose Anwesenheit übersetzt er im dritten Vers in das Bild des sprechenden Windes – eine weitere Spur seiner Lektüre des Grimmschen Märchens *Brüderchen und Schwesterchen*.[334]

Das Mädchen unterscheidet sich sowohl in der Zeichnung als auch im Gedicht von seinem „Bruder". Wenn einerseits die Begegnung mit den Elementargeistern für den Jüngling etwas Neues zu haben

[333]SW, III, S. 624.

scheint, denn er *muß immer fragen*, sitzt andererseits die Schwester klug auf dem Rasen und *weiß*. Ihr Wissen ist intransitiv. Wie in *Hochwald* und in *Parzival II* steht dieses Verb als *pars pro toto* für die Souveränität des erfahrenen Wesens. Der Gegenspieler des Wissens ist die Frage. Das lyrische Ich fragt im Gedicht *Träumerei* mit der Eindringlichkeit von Kindern. So weisen die Gedichte immer wieder aufeinander hin: Durch die Frage und durch den Wind ergibt sich eine Querverbindung zwischen *Märchen* und *Träumerei*. Rilke wiederholt damit bestimmte Motive oder Sprechhaltungen, die seinem Zyklus eine Einheit verleihen. Das Motiv der Unwissenheit – der fragende Knabe in *Märchen* oder das lyrische Ich in *Träumerei* – kehrt im folgenden Gedicht in der Gestalt des Parzival wieder.

Parzival I

Der Stoff, mit dem sich Hofmann in *Parzival I* auseinandersetzt, stammt aus verschiedenen Quellen. In seinem Bildgedicht hat Rilke, dieser Vielschichtigkeit entsprechend, ebenfalls andere Werke einbezogen. Dem leichtsinnigen, frechen, von Jagdlust getriebenen Parsifal Wagners stellten Hofmann wie Rilke einen Parzival entgegen, der seinem Vorgänger an Vernunft und Menschlichkeit überlegen ist. Der Zeichner ließ seinen Helden, anders als Wagner, die Tötung des Schwans sofort bereuen: Die Hand des alten Mannes zeigt zum toten Schwan, der zwischen beiden Gestalten am Boden liegt. Parzival wagt es nicht, den Älteren anzuschauen. Er hält seinen Bogen, als ob sein eigenes Gleichgewicht davon abhinge, ihn nicht fallen zu lassen. Parzival verkörpert hier ein aus Gedankenlosigkeit destruktives Verhältnis zur Natur.

Tafel 11. L.v.H. *Parzival I* (1896).

BLATT VIII: PARZIVAL I

KOMMST du mir, Knabe, langsam und lastenden Kahnes?
Bereute
dein Bogen die Jagd?
Klagt
die Beute dich an?

Hebe dein Haupt!

Die Gefahr ist vorbei;

[334]Dort hört das Mädchen an der Wasserquelle dreimal eine warnende Stimme; sein Bruder hingegen vernimmt nichts. Vgl.

du hast geglaubt:
Ein profanes Lied ist das Letzte des Schwanes,
und es war ein heiliger Schrei..[335]

Hofmanns Beziehung zu Wagner ist eindeutig und geht über das allgemein herrschende Interesse an dem Komponisten weit hinaus; später wurde er mit Wagners Familie sogar entfernt verwandt, denn Cosima Wagner war die Urgroßmutter seiner Adoptivtocher, Blondine von Wenden.[336] In einem Brief an seine Mutter berichtet Hofmann 1895 von einem Besuch Siegfried Wagners.[337] Wegen der freundschaftlichen Verbindung zu Wagners Familie und seiner großen Begeisterung für die Musik im allgemeinen ist Hofmann wohl in seiner Tätigkeit als Illustrator früh auf die Idee gekommen, Wagners Oper als Inspirationsquelle zu nutzen. Die Szene, die der Zeichnung *Parzival I* inhaltlich nahe steht, kommt im ersten Aufzug von Wagners Bühnenweihfestspiel vor. Der Held hat *in knabenhaft-ungehemmter Jagdlust einen Schwan, Symbolträger für Treue*,[338] im heiligen Walde getötet und wird vom Gralsritter Gurnemanz zur Rede gestellt.[339] Parzivals gesenkten Kopf, seinen Blick zum Boden, interpretiert Rilke als Zeichen der Reue.

Die graphische Arbeit und das dialogische Bildgedicht berühren sich, obwohl nicht alle Bezüge aus ihrem Vergleich ersichtlich werden. So ist in der Zeichnung keine Spur von einem *Kahn* (V. 1). Hinter dieser Abweichung steht möglicherweise Rilkes Lektüre der mittelalterlichen *Parzival*-Dichtung des Wolfram von Eschenbach. Bei Wolfram kommt Parzival

an einen sê.
dâ heten geankert weideman:
den was daz wazzer undertân.[340]

Der sich auf dem Kahn befindende Gralskönig gibt dem Reisenden eine Auskunft, dann trennen sich ihre Wege. Erst später wird Parzival erfahren, um wen es sich bei dem edlen Fischer handelte und warum der König Amfortas auf einem Kahn unterwegs war.[341] Wolfram greift hier auf ein Motiv zurück,

---

Kinder- und Hausmärchen. Hrsg. von Jacob Grimm. Frankfurt am Main 2003, S. 40-46.
[335]SW, III, S. 624f.
[336]Liebner-Harenberg, Renate: *Ludwig von Hofmann. Biographie*. LvH-Archiv Zürich 1996, S. 8.
[337]Brief vom 16.4.1895 aus Rom an seine Mutter. Brief in der MüBSB, Exzerpt im LvH-Archiv Zürich. Siehe auch www.lvh.ch, Rubrik **Umfeld**.
[338]Wapnewski 1986, S. 335.
[339]In *Parsifal* lesen wir: *Gurnemanz (zu Parsifal). Bist du's, der diesen Schwan erlegte? / Parsifal. Gewiß! Im Fluge treff ich, was fliegt. / Gurnemanz. / Du tatest das? Und bangt es dich nicht vor der Tat? /* […] */ Du konntest morden, hier, im heil'gen Walde, /des stiller Friede dich umfing? /* […] */ Was tat dir der treue Schwan? / Sein Weibchen zu suchen flog der auf, / mit ihm zu kreisen über dem See, / den so er herrlich weihte zum Bad. / Dem stauntest du nicht? Dich lockt'es nur / zu wild kindischem Bogengeschoß?* Vgl. Wagner 1950, S. 19f.
[340]Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Stuttgart 1981, Bd. I,5. Buch, 225. Strophe, Vers 2f., S. 384.
[341]Ebd., Bd. II, 9. Buch, 491. Strophe, V. 1ff., S. 102-104.

das seine Wurzeln in der Parzival-Erzählung des Chrétien de Troyes hat.[342] Dort erscheint der Gralskönig als König der Fischer. Vermutlich handelt es sich in dem französischen Werk um ein Wortspiel zwischen den Wörtern Sünder (*pécheur*) und Fischer (*pêcheur*).[343] Auf das Vergehen Parzivals anspielend, bringt Rilke Parzival im ersten, fünfhebigen Vers (wie die mittelalterlichen Autoren den sündigen König) mit dem Kahn in Verbindung. Der Dichter gestaltet seinen Eingangsvers beinahe als Hexameter. Die Betonung, die auf die Verbform sowie auf die Substantiva fällt, verklammert diese Worte: *Kommst du mir, Knabe, langsam und lastenden Kahnes?*

Auch aus Rilkes eigener Frühlyrik können Anregungen für den Kahn in *Parzival I* gefunden werden, denn dort begegnen wir dem Wort D′ KahnD′ in ganz überraschenden Wendungen: Mädchen sind *wie die Kähne*;[344] vorne *wie in einem Kahne* möchte in einem weiteren Gedicht das lyrische Ich sein.[345] Der Knabe und der Kahn könnten hier aber auch von Wagners *Lohengrin* stammen, denn dort sitzt der *gottgesandte* Held in einem Kahn und wird von einem Schwan ans Ufer gezogen.[346] Kahn (V. 1) und Schwan (V. 9) verknüpft der Reim miteinander; Rilke folgt dem Fluß der Worte, ohne die kunstvolle, knappe Verdichtung an ihnen zu exerzieren, die die Gedichte aus der Pariser Zeit kennzeichnet. So könnte er Kahn und Knabe einfach um des Stabreims willen gewählt haben. Auf jeden Fall steht man vor einem sehr komplexen Motivgeflecht. Der Bezug zu Wagners *Parsifal* oder zur Zeichnung Hofmanns ist nicht direkt. Zwischen dem ersten und dem sechsten Vers ignoriert Rilke zum Beispiel die Reihenfolge der Ereignisse, in Wagners Oper. Die Szene, die den siebten und den achten Vers erklären könnte, erscheint dort erst im zweiten Aufzug.

Rilke schließt die Rede des älteren Mannes mit dem Hinweis auf den heiligen Schrei des Schwanes. Der Schwan ist eines der beliebtesten und beziehungsreichsten Motive in der Literatur wie in den bildenden Künsten.[347] Der Vogel Apollos symbolisiert Reinheit und Licht.[348] In Hölderlins Gedicht

---

[342]Ders.: *Perceval ou le Conte du Gral.* Traduction inédite et présentation de Jean Dufounet. Paris 1997, V. 2990-3035, S. 189f. In diesen Zeilen wird die Begegnung zwischen dem Fischerkönig und Parzival geschildert.

[343]Vgl. ebd., die Verse 3453f., 6415, sowie das *Dictionnaire de l'ancien français.* Le Moyen Âge. Hrsg. von Algirdas Julien Greimas. Paris 1992, S. 448 und 454. Ganz anders interpretiert Elisabeth Schmid diese Anspielung. Sie stützt sich wahrscheinlich auf die Verse 3511-3522 bei Chrétien, aus denen hervorgeht, daß dem König nur das Fischen als Beschäftigung übrig geblieben sei. Vgl. dies.: *Wolfram von Eschenbach: Parzival.* In: *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen.* Interpretationen. Hrsg. von Horst Brunner. Stuttgart 1993, S. 173-195, hier 177.

[344]SW, I, S. 175. In: *Lieder der Mädchen.*

[345]Ebd., S. 386. In: *Der Knabe*, V. 5.

[346]Wagner, Richard: *Lohengrin.* Romantische Oper in drei Aufzügen. Hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1952, S. 19f.

[347]Vgl. Jakob, Michael: *Schwanengefahr.* Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans. München, Wien 2000. Für das Motiv seit der klassischen Antike siehe ebd., S. 18f., für den Schwan in der symbolistischen Dichtung und in der Kunst um 1900 siehe ebd., S. 330f.

[348]Lurker 1991, S. 657.

Hälfte des Lebens[349] sind die erhabenen Schwäne Teil der Symbolik für Sinnlichkeit und Vitalität. Einige Jahre nach *Parzival I* setzte Rilke sich mit dem Motiv des Schwanes nochmals auseinander und verband es, wie zuvor Baudelaire und Mallarmé,[350] mit dem Dichter.[351]

Der Schriftsteller steigert die Erhabenheit des Schwanes durch das vorangehende antithetische *profan* (V. 9). Dem sowohl in Wagners Werk[352] als auch in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende „heiligen" Tier kann ein „profanes Lied" (V. 9) nicht entsprechen. Bezeichnend ist, daß in Wolframs *Parzival* der Knabe auf Vögel, nicht auf Schwäne schießt:

ez enmöhte an eime site sîn:
bogen unde bölzelîn
die sneit er mit sîn selbes hant,
und schôz vil vogele die er vant.
Swenne aber er den vogel erschôz,
des schal von sange ê was sô grôz,
sô weinde er unde roufte sich,
an sîn hâr kêrt er gerich.[353]

Wahrscheinlich erschien Wagner der Schwan aufgrund der Verbreitung des Motivs und seiner sakralen Eigenschaften besonders geeignet, um Parsifals Vergehen zu betonen. In Wolframs Text ist, anders als in Wagners Oper, vom schönen Gesang der Vögel die Rede; diesen steigert Rilke in den *heiligen Schrei* (V. 10). Das Wort *Beute* (V. 5) sowie die Anspielung auf das schlechte Gewissen (V. 2, *bereut*) unterstreichen das Verwerfliche der Tat. Im Hinblick auf die Reue, die Parzival nach dem Erlegen des Vogels zu empfinden scheint, orientiert sich Rilke vielleicht an Wagner, dessen Parsifal nicht von Anfang an des Mitleids fähig war,[354] sondern erst durch die Lektion des älteren Mannes – die im Gedicht als eine Reihe von Fragen (V. 1-5) erfolgt.

Wie „durch Mitleid wissend" senkt Parzival den Kopf in Hofmanns Zeichnung. Er leidet sowohl dort als auch im Gedicht. Daß Parzival seinen Kopf gesenkt hält, wird nur durch die Herausforderung seines Begleiters verdeutlicht: *Hebe dein Haupt!* Wohl um seine Wirkung zu intensivieren, stellt Rilke den

[349] In: *Friedrich Hölderlin.* Sämtliche Werke und Briefe, Bd. I. Darmstadt 1998, S. 445.
[350] Jakob 2000, S. 269f. und 299f.
[351] *DIESE Mühsal, durch noch Ungetanes / schwer und wie gebunden hinzugehn, / gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.* In: *Der Schwan* (1905/1906). SW, I, S. 510.
[352] *Ortrud, die während des Gerichtes in kalter, stolzer Haltung verblieben, gerät bei dem Anblick des Schwanes in tödlichen Schreck. Alles entblößt in höchster Ergriffenheit das Haupt.* 1. Aufzug, 3. Szene. Vgl. Wagner 1952, S. 19.
[353] Wolfram von Eschenbach 1981, Bd. I, 3. Buch, 118. Strophe, Vers 3f., S. 202.
[354] Erst nach dem Gespräch mit Gurnemanz zerbricht Parsifal seinen Bogen und schleudert die Pfeile von sich. Vgl. Wagner 1950, S. 20.

obigen Vers allein fast genau in die Mitte des Gedichts. Diese Niedergeschlagenheit des Knaben schildert er bis zum sechsten Vers; die siebte und achte Zeile haben dagegen keinen direkten Bezug mehr zur Zeichnung und verweisen eher auf den zweiten Aufzug der Oper, wo der Held der Versuchung durch Kundry und die Blumenmädchen widersteht.[355] Hier kommt wieder Wolframs Dichtung ins Spiel, denn auch sein Held muß den schönen Frauen entsagen,[356] um zum Gral zu gelangen.

Während mehrere Fragen im Hinblick auf die zwei hier vermuteten Inspirationsquellen offen bleiben müssen, gehört *Parzival I* zu den Bildgedichten, die eine besonders enge Beziehung zur Zeichnung haben und deshalb den Vergleich erleichtern. In den folgenden Bildgedichten nimmt der Schriftsteller sich viel mehr Freiheit bei der DÜbersetzungD' der Zeichnung und schafft sein eigenes Sinngefüge.

2.4.2 Bildgedichte mit lockerem Bezug zur Zeichnung

[W]ir *aber wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichsten zuerst.* F. Nietzsche[357]

Die Zeichnungen werden Rilke zum Anlaß, seine Zeit, wie in einer Galerie, zu betrachten. Die Frau, der unterschiedliche Rollen zufallen, steht im Vordergrund der folgenden vier graphischen und dichterischen Arbeiten. Die Gedichte, die singende oder tanzende Frauen zum Gegenstand haben als eine Form ihrer poetischen Stilisierung, werden in einer Gruppe zusammengefaßt.

Die Frau als Spiegel

Wie in einem berühmten Sonett der Pariser Zeit wird hier die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter reflektiert. Das Wasser, zunächst Lebensraum der Libelle, ist im Gedicht Ort der Erkenntnis einer nicht näher bestimmbaren Gemeinschaft:

BLATT IV: LIBELLE

WIR waren dunkel an dem Saum der Sonnen 1
und ohne Traum und ohne Anvertrauen;
und jede Furcht und jedes Fest der Frauen

[355]Wagner 1950, Klingsors Zauberschloß, S. 35-45.
[356]*er dâhte 'ob ich erwinde, / ich gên ungerne in dirre schar. / dise meide sint sô wol gevar, /daz mîn rîten bî in übel stêt*[.] Wolfram von Eschenbach 1981, Bd. II, 9. Buch, 450. Strophe, V. 13f., S. 34f.

hat erst begonnen
mit unserm ersten In-die-Teiche-Schauen.

Denn wir sind sicher nur die ungenauen
und bangen Bilder jener namenlosen
nackten Frauen,
die uns hell
erschrecken unter weißen Wasserrosen
jenseits der Wellen..[358]

Die Betonung des gemeinschaftsstiftenden *Wir* in den ersten Zeilen findet sich auch in anderen Gedichten der späten Neunziger Jahre.[359] Dieser Aspekt hängt im Gedichtzyklus mit dem Versuch zusammen, Hofmanns Bilder, dem Zeitgeist entsprechend über subjektive Erfahrungen hinaus zu erweitern.[360] Parataktisch thematisiert Rilke mehrere Aspekte des zeitgenössischen Lebensgefühls.

Tafel 12. L.v.H. *Libelle* (1896).

In *Libelle* sieht man noch einmal, wie sich eine weibliche Gestalt einem Tier zuwendet. Sie möchte vielleicht verhindern, daß sich die Libelle entfernt und hält ihre verhältnismäßig große Hand schützend um sie. In dem Hintergrund hat Hofmann zwei weitere nackte Gestalten gezeichnet; eine steht im Wasser, die andere am fernen Ufer, kaum sichtbar. Schilfähnliche Pflanzen rahmen die Szene. Den Kreisen vergleichbar, die ein ins Wasser geworfener Stein bewirkt, wiederholt sich die runde Form der Frauenrücken in den rahmenbildenden Ornamenten. Der Kopf der ferneren Person verschwindet im Linienfluß des Hintergrundes. Rechts unten endet der nur angedeutete Rahmen in einer Art Vogelkopf. Das Wasser ist, wie in der Zeichnung *Schwanenweiher* und im Bildgedicht *Küssendes Paar*, das bildbestimmende Element. Man sieht den Wind auf seiner Oberfläche kleine Wellen schlagen; Licht fällt in die Mitte des Sees. Wieder versammeln sich Frauen am Wasser.

Hofmanns Bildelemente dienen im Gedicht *Libelle* der Schilderung jener „seelischen" Grundstimmung, die sich gleich in den ersten Versen artikuliert. Mit dieser Gestimmtheit werden die

---

[357]In: *Die Fröhliche Wissenschaft*. KSA, III, S. 343-651, hier S. 538.
[358]SW, III, S. 623.
[359]Vgl. stellvertretend SW, III, S. 454, *Weisses Glück*, letzte Strophe und ebd., S. 515f., *Lied*, geschrieben für den Verein »der deutschen bildenden Künstler«.
[360]Dasselbe Bestreben ist auch an anderen Stellen zu beobachten: *Anders. ist, was wir wollen: // Weit in die Lande schauen / bis an den Himmelssaum, / einer Blonden vertrauen / einen lieben Traum, / lichte Wege erkiesen / durch den dämmernden Hain / und in wartenden Wiesen / wie in der Heimat sein. / Immer leiser werden / und immer weiter gehen, / und des Gartens Gebärden / und seine Stille verstehn.* SW, III, S. 449. In: *Die vor uns und –Wir* (wahrsch. 1897 entstanden). Die doppelten Schrägstriche markieren in dieser Arbeit stets den Anfang einer neuen Strophe.

Frauen und der Teich, welcher in einem früheren Gedicht mit der eigenen Seele gleichgesetzt wird,[361] durch Wortwiederholung verbunden (und, V.3). Der Austausch mit den Frauen löst hier eine zwiespältige Freude aus (Furcht und Fest, V. 3). Nicht unbedeutend ist, daß es sich um nackte Frauen (V. 8) handelt. Sie sind namenlos und erschrecken einen *hell* (V. 9), als seien scheue Beobachter von ihrer Anziehungskraft überwältigt.

Auch Teiche und Brunnen gehören zum Repertoire der bildenden Kunst und Literatur des Jugendstils. Wie Hofmannsthal[362] läßt Rilke in diesem meditativen Bildgedicht[363] den Blick ins Wasser zum Symbol für eine grundlegende Erfahrung werden. Der Unterschied in *Libelle* ist jedoch, daß nicht ein Mann oder ein neutrales Ich ins Wasser blickt, sondern das im Zeichen des Jugendstils bevorzugte *Wir* – ein ungefähres, oft rätselhaftes Kollektivsubjekt.

Im Wort *erschrecken* klingt ein im Spätwerk beliebtes Motiv mit: der beängstigende Vorgang, sich seiner Andersartigkeit bewußt zu werden. *Schrecklich* sind die Engel in der ersten *Duineser Elegie*, weil sie einer anderen Sphäre angehören, die zu "leisten" Menschen nicht fähig sind.[364] Nicht jedoch die Engel, sondern die nackten Frauen sind in *Libelle* die Grenzgänger, worauf das Adverb jenseits (V. 11) hindeutet. Um sie noch geheimnisvoller zu machen, präsentiert der Dichter sie unter Wasserrosen schwebend (V. 10); möglicherweise denkt er dabei an Ophelia, eine in den Gemälden um 1900 häufig dargestellte literarische Gestalt.[365] Man könnte die nackten Frauen für Nymphen halten, aber sowohl im Gedicht als auch im Bild bleiben sie unbestimmt: *namenlos* (V. 7) oder kaum sichtbar wie die dritte Frau auf der anderen Seite des Teiches.

Tanzende und singende Frauen

Eine um 1900 gängige Stilisierung ist die Frau in freudigem Reigen; der Tanz ist, wie vor allem im Kommentar zum Bildgedicht *Brunnen* deutlich wird, der Ausdruck ihres Lebensgefühls, ihrer

---

[361] *ICH bin ein Garten, und der Frühling schneit. / Und meine Seele weiß von keinem Grunde / und ist ein Teich, hat Wellen, leis und weit.* Von 1897. Ohne Titel. Vgl. SW, III, S. 582.

[362] *Der tiefe Brunnen weiß es wohl; / in den gebückt, begriffs ein Mann, / Begriff es und verlor es dann.* Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Weltgeheimnis.* In: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Gedichte und Dramen I. 1891-1898. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979, S. 20.

[363] Vgl. Anm. 258.

[364] Vgl. SW, I, S. 685, die erste Strophe.

[365] Vgl. stellvertretend Abb. 12. Zu Ophelia siehe Delevoy 1982, S. 26f.

Verbundenheit mit dem Göttlichen[366] sowie – vom Tanz der biblischen Salome inspiriert[367] – Symbol ihrer Herrschaft über die erotischen Bedürfnisse des Mannes.

Es ist Rilke nicht entgangen, daß Hofmann und andere Künstler der Jahrhundertwende den Tanz zum Gegenstand vieler Werke machten. So ist er ein fast selbstverständliches Element des Zyklus. Er prägt alle Motive des Gedichts, von der Tracht, dem Haar, dem Durst bis zu den Schritten der Frauen. Voyeuristisch späht der Dichter nach den seelischen Regungen seiner Mädchengestalten, wie sie sich im „Daseinstanz" enthüllen. Spätestens hier wird ersichtlich, wie sehr dieser Schriftsteller seiner Zeit verhaftet war: Während einerseits seine Faszination für das Todesmotiv auffällt,[368] sind andererseits Augenblicke der Lebensekstase, für die der Tanz und der Gesang stehen,[369] ebenso gegenwärtig. Das erste *Zierstück* und *Brunnen* reproduzieren die Anmut des Reigens; doch Rilke, der *Décadence* gewahr, läßt die seelischen Konflikte seiner Bildgestalt in *Initialen – Sehnsucht*, wie zuvor in den *Liedern*, inmitten eines Reigens aufbrechen. Zuerst erfährt man von der Einsamkeit eines Mädchens, das sich im Gesang vergißt:

Zierstück I

Blatt XIII: Zierstück

AUS deinem Haar,
aus des Gewandes Falten,
aus deinem Gang
fühl ich deinen verhallten
Gesang,
Mädchen, und weiß, wie er war..

Einsam hat du gesungen, –
man siehts.
Alle Linien deines jungen
Leibes zittern, halbbezwungen
von der Liebe des Lieds. [370]

[366]Zur Symbolik des Tanzes Vgl. Chevalier/Gheerbrant 1969, S. 167f.: [L]*es danses rituelles sont un moyen de rétablissement des rapports entre la terre et le ciel* […]. *Il existe dans l'Antiquité grecque, dans la danse des derviches, et aussi dans la danse du soleil des Indiens Sioux, un rapport entre le mouvement des danseurs et celui des astres et des sphères planétaires.* […] *Symbole de la libération des limites matérielles, la danse peut devenir la manifestation de la vie spirituelle.*
[367]Webb 1978, S. 89. Siehe auch *Kismét* in SW, IV, S. 52-56, bes. 54f.
[368]Siehe Kommentar zu *Spiel*.
[369]Webb definiert dieses Spannungsverhältnis als Dichotomie zwischen Vitalismus und Décadence. Vgl. ebd., S. 65.
[370]SW, III, S. 626.

Neu ist das Motiv des einsamen Gesangs (V. 7), das Rilke in den *Aufzeichnungen* wieder aufnimmt.[371] Nicht das Sichtbare, sondern die Spuren einer vorgestellten Handlung, die sich in besonderen Schwingungen ausdrückt, beschäftigen den Dichter in diesem apostrophierenden Bildgedicht. Wie schon Webb beobachtete,[372] schließt die Beschreibung des Mädchens die graphische Linie des bildenden Künstlers ein: [A]*lle Linien deines jungen Leibes* (V. 9-10).

Das Zittern der Linien (V. 10) und die Liebessehnsucht im Schlußbild (*halbbezwungen von der Liebe des Lieds*) erlauben eine Interpretation des Gesanges als Metapher für die Liebeserfahrung. Das Lächeln des Mädchens sowie dessen Haar lassen Raum für die Vermutung, Rilke ginge es darum, die erotische Begegnung, die diesem Lächeln voranging (oder ihm bevorsteht?), nachzuzeichnen. Sein Bildgedicht ist hier in erster Linie „Übersetzung".

Der Körper des Mädchens wird im Gedicht allmählich nachgebildet; an die Zeichnung erinnern das Haar und das Gewand. Das Additive, das hier den Menschenkörper entstehen läßt, drückt Rilke durch eine Anapher in den ersten drei Versen aus. In der ersten Strophe umklammert ein umschließender Reim einen Kreuzreim. Der Schriftsteller sieht mehr, als ihm die Zeichnung zeigt, und spürt auch der Bewegung, dem Gang (V. 3) der Bildgestalt nach. Die Landschaftskulisse jedoch, die dem Zeichner so wichtig ist, entfällt.

Tafel 13. L.v.H. *Zierstück* (1897).

Mit seinem Lächeln strahlt das Mädchen Glück aus. Schatten liegen, wie Schleier, auf dem größten Teil seines Gesichts. Der Künstler hat die Gestalt, wie bei ihm üblich, in ein altertümliches Gewand gekleidet. Im Bildhintergrund deutete er einen Fluß an. Wie in *Träumerei* beherrscht auch hier der Kopf eines Menschen den Vordergrund des Bildes. Der Himmel und das Mädchenhaar liegen auf gleicher Höhe. Der Rahmen hat rechts unten eine rocaillehafte Dekoration, die auch als Brosche gedeutet werden könnte und ebenso dekorativ wirkt wie das Schultertuch. Von all diesen Requisiten ist in Rilkes Gedicht nicht die Rede, aber gerade sie evozieren die „Stimmung", in der Rilke seine „Erzählung" findet (siehe Anm. 273).

In seinem Interesse an dieser Kunst, in seiner Fähigkeit, sie zum Sprechen zu bringen, zeigte Rilke eine Sensibilität für die Linie, die ein Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit japanischen Holzschnitten (Hokusai wird in *Worpswede* erwähnt)[373] und dem Jugendstil war. Für passionierte Zeichner wie zum

[371]SW, VI, S. 934f.
[372]Webb 1978, S. 102f.
[373]SW, V, S. 10.

Beispiel Rilkes Zeitgenossen Paul Klee war die Zeichnung mehr als bloßes Arbeitsmittel.[374] Über die graphische Kunst behauptete der Künstler, sie präsentiere nicht das Sichtbare, sondern sie mache sichtbar.[375] Schon vor ihm hieß es, die Zeichnung sei *ni matière, ni corps, ni accident,* […] *mais forme, conception, idée, règle et fin, bref activité supérieure de l'intellect.*[376] Den durch die Linie des Zeichners solchermaßen abstrahierten und aufgeladenen Gegenstand „erweiterte" Rilke durch die Betonung einer besonderen Stimmung. Die vibrierende Atmosphäre, mit der er das Mädchen umgab, spiegelt sich in der Unruhe eines Klangbildes wider, das keinen gleichmäßigen musikalischen Vers entstehen, sondern die Erregung des Mädchens (V. 9f.) 'nachzittern' läßt.

Brunnen

Ebenso autonom wie im vorigen Gedicht entzündet sich die Einbildungskraft des Dichters in *Brunnen*. Von der Frau, die Rilke wieder mit dem Tanz verbindet, sieht man nicht das Gesicht. Ihr schöner, nackter, junger Körper kniet an einem Brunnen. Der Tanz, auf den in der klassischen Antike und in der christlichen Ikonographie vielfach Bezug genommen wird – als Hingabe an Göttliches, Ausdruck der Freude, Enthüllung eines himmlischen Geheimwissens[377] – ist auch hier das Hauptmotiv.

Tafel 14. L.v.H. *Brunnen* (1896).

Von Isadora Duncan (1878-1927), Ruth Saint-Denis (1879-1968), Charlotte Bara (1901-1986)[378] und anderen Tänzerinnen[379] gingen um die Jahrhundertwende bedeutende Impulse zur Erneuerung der Tanzkunst aus. Tanzbewegungen inspirierten einen ganzen Zyklus von Zeichnungen Hofmanns.[380] Seine ersten rhythmischen Kompositionen werden auf die Zeit um 1900 datiert, doch hier ist nicht der Tanz gemeint, sondern das nicht weniger beliebte Motiv der Quellnymphe.[381] Dem Wasserstrahl ganz zugewandt, läßt er die Frau ihren Durst stillen. Diese Handlung gab Rilke den „Vorwand" für sein

[374]Die wichtigsten Texte über die Zeichnung wurden im 16. und 17. Jahrhundert verfaßt. Zur Diskussion über die Rangordnung zwischen Zeichnung und Farbe im Arbeitsprozeß des bildenden Künstlers siehe Lichtenstein, Jacqueline: *Le Dessin et la Couleur.* In: *La Peinture.* Textes Essentiels. Sous la direction de Jacqueline Lichtenstein. Paris 1995, S. 519-523.
[375]Klee, Paul: *Kunst-Lehre.* Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre. Ausgewählt und hrsg. von Günther Regel. Leipzig 1991, S. 60. Man fühlt sich an die Schrift Federico Zuccaros (1543-1609) erinnert, der in seiner etymologischen Erklärung des Wortes di-segn-o, Zeichnung, eine Verbindung zum Wort *dio*, Gott, erkennt. Zuccaro, Federico: *Idée des peintres, sculpteurs et architectes.* (1607). Ebd., S. 31-36, hier 35.
[376]Lichtenstein 1995, S. 520. Die Autorin erinnert an die eben zitierte Schrift Zuccaros.
[377]Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Bd. I bis IV. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, Bd. IV, Sp. 239ff. Siehe auch Lurker 1991, S. 734f. Zur Symbolik des Tanzes in der griechisch-römischen Antike siehe Anm. 366.
[378]Siehe Kat. Monte Verità, S. 74f. und 128f.
[379]Siehe den Aufsatz Hedwig Müllers: *Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz.* In: *Die Lebensreform.* Kat., Bd. I, S. 329-334.
[380]Siehe Anm. 49.

Gedicht. Für ihn wird das Trinken zur feierlichen Handlung, das Sich-Beugen über den Brunnen zur rituellen Verbeugung vor dem lebenspendenden Element.

BLATT XIV: BRUNNEN

AUS dem schwülgewordnen Schwesterreigen
flücht ich zu dem Marmorbrunnen hin;
und ich biete ihm mein Kinn,
daß er mir den bangen Anbeginn
eines Liedes von den Lippen spüle.

Und in meinem tiefen Trinken fühle
ich des dunklen Durstes Sinn,
und ich weiß, daß ich gekommen bin,
um mich vor der Kühle
zu verneigen..[382]

Als ob sie einen Tanzkreis formten, läßt Rilke den Reim des ersten Verses in der letzten Zeile wieder erklingen (*Schwesterreigen / verneigen*). Um der Musikalität des Reigens nachzuspüren, werden Klangmittel intensiv eingesetzt. Der Paarreim in der ersten Strophe (*hin / Kinn /Anbeginn*) wiederholt sich in der zweiten (*Sinn / bin*). Assonanzen (V. 3,5 und 8, das i) sowie Alliterationen (die sch-Laute in der ersten Zeile; Liedes, Lippen V. 5; tiefen Trinken V. 6; dunklen Durstes, V. 7) ahmen das Zyklische der Tanzbewegung nach; die Enjambements jeweils zu Beginn der ersten und zweiten Strophe unterstützen den „tänzerisch leichten" Versfluß.

Das Spiel mit den Raumgrenzen, auf das im Kommentar zu *Schwanenweiher* bereits hingewiesen wurde, kehrt in diesem monologischen Bildgedicht wieder: den Beginn eines Liedes spült das Wasser von den Lippen (V. 5) der Tänzerin. – Dieser Akt schöpferischer Freiheit im Gedicht hat seine Parallele in einigen Zeichnungen Hofmanns, in denen die Linien nicht nur einen Gegenstand darstellen, sondern spielerisch den Raum schmücken.[383]

Viele der Zeichnungen für den *Pan* entstanden, als Hofmann in Rom wohnte. Die schönen Brunnen dieser Stadt[384] mögen dem Künstler für die obere Zeichnung Anreize gegeben haben. Brunnen hatten in

[381]Es sei an Hans Thomas *Quellnymphe* (1888. Staatsgalerie Stuttgart) erinnert. Abb. in Kat. SeelenReich, S. 117.
[382]SW, III, S. 627.
[383]Vgl. Abb. 13, wo sich auf der linken Partie die Zeichnung „öffnet".
[384]Vgl. Abbildungen in: Sanfilippo, Mario und Francesco Venturi: *Die Brunnen von Rom*. München 1996. Siehe historische Einführung G. B. Faldat und G. F. Venturini. *Le Fontane di Roma*, Nördlingen 1996.

der christlichen Architektur eine wichtige Funktion: Sie *dienten in Kirchen und in Klöstern* […] *praktischen und liturgischen Zwecken und erlangten in der christlichen Symbolik hohe Bedeutung.*[385] In seinen Tagebuchaufzeichnungen über Florenz, wo er sich im April 1898 aufhielt, betont Rilke die große Schönheit klösterlicher Innenhöfe. Die Brunnen seien ihm *wie ein kleiner Hausaltar* vorgekommen, im *Herz*[en] *des Hauses* würden sie *Kühle und Klarheit*[386] schenken. Diese Erfahrung verknüpft er mit Hofmanns Frauengestalt.

Rilke geht von einem Gruppenerlebnis der "Schwestern" aus: Die Kühle, vor der sich die Frau verneigt, steht in direktem Gegensatz zur Schwüle im ersten Vers. Die Protagonistin flüchtet aus dem *schwülgewordnen* Reigen, aber die Trennung von den anderen ist vorübergehend. Ganz anders ist die Situation der Frauenfigur in *Initialen – Sehnsucht*. In der Textinterpretation gehe ich davon aus, daß Rilke aus den zahlreichen Text-Initialen auf dem siebzehnten Blatt des *Pan*-Heftes eine bestimmte Frauengestalt gewählt hat.[387] Sie trägt asiatische Züge und steht, im Verhältnis zu den anderen Initialen, eigentümlich allein – vereinzelt wie eine, die keine Gefährtinnen mehr hat oder sich keine wünscht.

Initialen – Sehnsucht

Tafel 15. L.v.H. *Initial* (1897).

Hofmann verband in dieser I-Initiale ein Jugendstilmotiv mit Anregungen aus der asiatischen Kunst,[388] die vor allem durch die japanischen Farbholzschnitte der europäischen Kultur um 1900 neue Impulse gab.[389] Dort, wo das Gewand unterhalb des Bauchnabels schließt, ist eine Blume sichtbar, aus der die Linien des Kleides in Wellen herunter fließen. Alles um sie herum ist schwungvoll bewegt. Sie selbst verbleibt jedoch statisch und mit geschlossenen Augen, als nähme sie an nichts teil.

Die Bildgedichte reflektieren dieses Wechselspiel zwischen Aktivität und Passivität, das Hofmann in *Initiale* und in anderen Zeichnungen des *Pan*-Heftes darstellt. Das Verb *schauen* in *Schwanenweiher* oder beispielsweise das Sich-Verbeugen in *Brunnen* suggerieren Ruhe und Konzentration. Durch die

[385]Kirchbaum 1972, Bd. I, Sp. 330f.
[386]TBF, S. 26f.
[387]Siehe die anderen Initialen im Anhang dieser Arbeit. Abb. 7.
[388]Zu ähnlich inspirierten Frauengestalten in Hofmanns Zeichenkunst siehe Abb. 14 – zwei Beispiele.
[389]Es sei an die große Ausstellung japanischer Werke in Wien 1900 erinnert. Auch Richard Muther hob einige Jahre nach Rilke den japanischen Einfluß im Hinblick auf die neue Expressivität der Linie hervor. Vgl. Muther, Richard: *Die japanische*

Assoziationen mit dem Tanz oder Wendungen wie *plötzlich*[390] oder *auf einmal*[391] brechen dynamische Elemente in den Text ein beziehungsweise aus ihm hervor. Ebenso abrupt setzen die folgenden Verse ein:

Blatt XVII: INITIALEN
SEHNSUCHT

AUF einmal steigt die stille irre Schwester
auf schönern Schritten aus dem schwülen Schwarme –
und Bahn gebieten ihre Arme,
und furchtsam fassen sich die Andern fester
und fliehn. Sie aber bleibt allein im Kreise,
und von den schroffen Lippen, lang und lose
hängt ihr das Rufen:
»Raum für eine Rose!«
Und das sind alle Worte, die sie weiß.[392]

Hofmann hat die Frau so gezeichnet, daß der Eindruck entsteht, sie würde in sich hinein schauen. In seinem pragmatischen[393] Bildgedicht verwandelt der Dichter die von der Frau zur Schau getragene Passivität in Handlung. Die *stille, irre Schwester* steht mitten im Reigen. Sie ist allein, wie auch andere Frauengestalten auf den Blättern des *Pan*-Heftes; ihre Verbindung nach außen wird durch das Schließen der Augen und durch den Wortlaut des Gedichts zweifach negiert. *Auf einmal* kündigt eine unerwartete Wende an. Das ruhige Fließen der Worte, das Rilke mit Hilfe der Sch-Laute bewirkt, wird von dem Wort Bahn (V. 3) unterbrochen – ein betontes Wort, das den Leser dazu zwingt, den im Gedicht nahegelegten Bruch mitzuerleben; von *dem schwülen Schwarme* (V. 2) wird Abschied genommen. „Visuell" wird diese Trennung von den *Andern* (V. 4) durch die Bewegung der Bahn gebietenden Arme (V. 3) begleitet.

Auch hier werden zahlreiche Alliterationen und Assonanzen eingesetzt. Die in *Schwanenweiher* bevorzugte Konjunktion *und* erscheint hier als Anapher. Sie erzeugt ein Stakkato, das den Ausbruch der *irre*[n] *Schwester* unterstreicht. Das Individuum möchte aus der Enge des *Kreis*[es][394] ausbrechen. Die Schwüle des Reigens störte (V. 1f.) wie ein allzu eindringlicher Jasmingeruch die Frauengestalt im

Ausstellung der Secession. In: Muther 1900, S. 41-52, hier 48. Als allgemeine Einführung siehe Berger, Klaus: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920.* München 1980.
[390]Siehe SW, III, S. 631. In einem unbetitelten Gedicht von 1898.
[391]Ebd. In: *Kindheit.*
[392]Ebd., S. 627.
[393]Wie Anm. 258.
[394]Vers 5.

späteren Gedicht *Übung am Klavier.*[395] Man kann darin den Ansatz einer frühen Kritik an der „schwülen" Treibhausatmosphäre des Jugendstils erblicken, die Rilke allmählich allzu künstlich, vielleicht allzu eng erschien.

Als ob sie ihre Arme nach hinten gelegt hätte, steht die Frau auf Hofmanns Zeichnung da. Ausgerechnet die nicht sichtbaren Arme spielt Rilke in den Vordergrund, wenn es heißt, *Bahn gebieten ihre Arme* (V. 3). Das bedeutet: Raum wird verlangt,[396] Abstand von den anderen, vom *schwülen Schwarme* (V. 2). Die Reaktion der anderen ist Angst (*furchtsam fassen sich die Andern fester / und fliehn,* V. 4-5). In direkter Verbindung zu dem eingangs erwähnten Bedürfnis nach Raum ist der letzte Vers zu lesen: *Raum für eine Rose.* Diese Blume nahm Rilke in zahlreichen Gedichten auf[397] und auch in seinem Privatleben spielte sie häufig eine wichtige Rolle[398] – selbst auf seinem Grabstein fand sie Platz.[399] Im späten Gedichtzyklus *Les Roses* sind Anspielungen auf das Wort und auf das Dichten so auffällig, daß für Rilke die Rose als Sinnbild der dichterischen Arbeit gelten darf. Rose und Dichtung brauchen Raum, fehlt er, bleibt es still: *Und das sind alle Worte, die sie weiß.*

Wie in den *Aufzeichnungen* spielt der Dichter mit den Grenzen zwischen Dichtung und Realitätssinn[400] – ein Spannungsverhältnis, das ihn als Schaffenden besonders interessiert hat.[401] Das folgende Gedicht aus dem *Buch der Bilder* dokumentiert wie *Initialen – Sehnsucht* Rilkes Auseinandersetzung mit einer ambivalenten „Wirklichkeit". Obwohl beide Gedichte in einem jeweils anderen Kontext entstanden sind und sich thematisch unterscheiden, haben sie die tanzende Wahnsinnige gemeinsam, deren Selbsterhöhung und zugleich Orientierungslosigkeit an die *Lieder* denken läßt:

---

[395] *Da brach sie ab; schaute hinaus, verschränkte / die Hände; wünschte sich ein langes Buch – / und schob auf einmal den Jasmingeruch / erzürnt zurück. Sie fand, daß er sie kränkte.* Niederschrift im Herbst 1907 oder im Frühling 1908. Vgl. SW, I, S. 621, S. 869 zur Datierung.

[396] *bahn machen, die bahn frei machen*[;] *abstract steht bahn geradezu für weg und klingt edler, gewählter als dieses.* Grimm, Jacob und W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch.* 1. Bd. Leipzig 1854, Sp. 1076f, hier 1078.

[397] Einige Beispiele seien genannt: SW, II, Gedichtzyklus *Les Roses*, S. 573-584; SW, I, S. 552: *Die Rosenschale*; ebd., S. 754: *ROSE, du thronende, denen im Altertume / warst du ein Kelch*[;] ebd., S. 622: *Das Rosen-Innere*; SW, III, S. 116. Als Motiv wird die Rose in vielen Werken integriert. Vgl. stellvertretend SW, III, S. 399 und 417 sowie den Kommentar zum *Requiem.*

[398] TBF, S. 259-261.

[399] Als Grabspruch: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.*

[400] *Häuser? Aber, um genau zu sein, es waren Häuser, die nicht mehr da waren.*[…] *Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. Es war noch da, es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem handbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken* […] *zusammengekrochen.* SW, VI, S. 749f.

[401] Vgl. dazu Brief vom 20.1.1912 aus Duino. In: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel. Zürich und Wiesbaden 1952. S. 259-261 sowie 576f.

Der Wahnsinn

SIE muß immer sinnen: Ich bin… ich bin…
Wer bist du denn, Marie?
Eine Königin, eine Königin!
In die Kniee vor mir, in die Knie!

Sie muß immer weinen: Ich war… ich war…
Wer warst du denn, Marie?
Ein Niemandskind, ganz arm und bar,
und ich kann dir nicht sagen wie.

Und wurdest aus einem solchen Kind
eine Fürstin, vor der man kniet?
Weil die Dinge alle anders sind,
als man sie beim Betteln sieht.

So haben die Dinge dich groß gemacht,
und kannst du noch sagen wann?
Eine Nacht, eine Nacht, über eine *Nacht , –*
und sie sprachen mich anders an.
Ich trat in die Gasse hinaus und sieh:
die ist wie mit Saiten bespannt;
da wurde Marie Melodie, Melodie…
und tanzte von Rand zu Rand.
Die Leute schlichen so ängstlich hin,
wie hart an die Häuser gepflanzt, –
denn das darf doch nur eine Königin,
daß sie tanzt in den Gassen: tanzt!…[402]

Bemerken andere den Wahnsinn, dann *schleichen* sie *ängstlich* weg oder *fliehn*,[403] denn er stellt eine Bedrohung dar. Die Frau, die in einer Art Rauschzustand schwebt, wird als *Kind* (V. 7 und 9) bezeichnet. Rilke glaubte an die Abwesenheit von Grenzen zwischen Welt und Subjekt im Kindesalter.[404] Gerade dieser Zusammenfall ist hier aber problematisch. Die „Öffnung der Sinne“ ist um so gefährlicher für das Individuum, als sie *plötzlich* – ohne Warnung also – erfolgt:

[402]SW, I, S. 376f., geschrieben am 29.11.1899.
[403]*Initialen*, V. 4.
[404][…] *wie damals, da uns nichts geschah als nur / was einem Ding geschieht und einem Tiere: / da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre / und wurden bis zum Rande voll Figur.* In: *Kindheit* (1906). Vgl. SW, I, S. 510f.

Eine Nacht, eine Nacht, über eine Nacht , – 15
und sie sprachen mich anders an.
Ich trat in die Gasse hinaus und sieh:
die ist wie mit Saiten bespannt;
da wurde Marie Melodie…

Diese Verse sprechen von der wahnhaften Aufhebung von Schranken. So steht das Ich nicht mehr vor starren Konventionen; das im Gedicht befreite Individuum geht auf im Lied der Welt: *da wurde Marie Melodie.* Der Preis, der dafür bezahlt wird, ist Einsamkeit, Isolierung, wie sie das Bildgedicht *Initialen – Sehnsucht* ebenfalls verdeutlicht. Einsamkeit ist andererseits der Schlüssel zur Selbstfindung. Die Identitätssuche – durch das Stottern symbolisiert – wird im Wahn schnell beendet. Das lyrische Ich erklärt sich zur Königin. In den *Liedern* wird die Identität der Mädchengestalten ebenfalls durch aristokratische Motive neu bestimmt; außerdem bringt Rilke ihre Handlungen mit Gold in Verbindung.[405] Die Mädchen sind *Königinnen* und *reich,* ihre Lieder *noch reicher als blühende Bäume.*[406] Die höfische Minne war schon im englischen Symbolismus[407] ein Pendant zur sündigen Liebe der *femme fatale*. Mit seinen „Fürstinnen" setzt Rilke diese Tradition fort.

Lebensauffassung, Religiosität

Der Schriftsteller "liest" aus den drei folgenden Blättern des *Pan* alles, was ihn seelische Aspekte und Spannungsverhältnisse seiner Generation näher bestimmen läßt, darum werden diese Gedichte auch hier in einer Gruppe zusammengefaßt. Im Bildgedicht *Parzival II* verbindet Rilke die Idealisierung der Jugend mit der heilenden Wirkung des Gesangs, die auch in *Spiel* Thema war. Den Worten eines alten Mannes entnimmt man im dialogischen Bildgedicht die Ermunterung der „Jugend" zu einem eigenen Lebensstil; die Kluft zwischen der alten und der neuen Generation ist Inhalt des Gesprächs:

BLATT IX : PARZIVAL II

EIN Greis 1
kann dir nichts geben, Knabe.
Was ich weiß

[405]Siehe Kommentar zum Gedicht *Schwanenweiher*.
[406]SW, I, S. 173.
[407]*…und all die Bildchen aus der mittelalterlichen Ritterwelt, die er* [Rossetti, d. V.] *damals malte, waren nur Umschreibungen seines eigenen Liebesglücks.* Muther, Richard: *Geschichte der englischen Malerei*. Berlin 1903, S.217.

ist Alles, was ich habe.

Laß mir die Last.

Du, der du Alles hast:
singe!
Du bist das Kind der Dinge;
ich bin ihr Gast…[408]

Zunächst einige Beobachtungen zur Zeichnung: Diese Vignette wurde im *Pan*[409] mit Begeisterung aufgenommen[410] und mit einem Lehrgedicht Cäsar Flaischlens[411] veröffentlicht. Der ältere Mann, der wohl Gurnemanz darstellen soll, legt seine rechte Hand auf die Schulter des nackten Parzival. Die Gestalten sind im Verhältnis zum Bildfeld überdimensioniert. Die weißen Haare des alten Mannes korrespondieren, wie im ersten *Zierstück*, mit den Wolkenformationen des Himmels. Die Gestalten schauen aneinander vorbei – der alte Mann nach unten, der Junge nach rechts. Aus der verpaßten Blickbegegnung schöpft Rilke die Sprechhaltung des Alten, der seinem jungen Gesprächspartner seine Weltsicht vermitteln möchte. Gleich in den ersten Versen wird mit Hilfe der Substantive Greis und Knabe (V. 1-2) der Bezug zur Zeichnung hergestellt.

Tafel 16. L.v.H. *Parzival II* (1897).

Im Gespräch wird die Differenz zwischen den Generationen deutlich. *Nichts* (V. 2) kann der *Greis* (V. 1) dem *Knaben* (V. 3) geben, vergeblich also krallen sich seine überlangen Finger an dessen Schulter fest. Der ältere Mann zeigt jedoch nicht nur sein Einverständnis mit der selbst entworfenen Lebensweise der Jugend, sondern bestärkt den Knaben darin: *Singe* (V. 7). Der Gesang ist, wie in der Textinterpretation des Gedichts *Zierstück* zum dreizehnten Blatt des *Pan* deutlich wurde, die für Rilke typische Ausdrucksform der jungen Generation. Bezeichnend ist, daß auch Zarathustra rief: [S]*ind alle Worte nicht für die Schweren gemacht?* […] *Singe! sprich nicht mehr!*[412]

Ein Kind der Dinge (V. 8) hat, anders als deren *Gast* (V. 9), eine innige Verbindung zu ihnen. Diese drückt sich durch den Gesang aus, der in den Verkündigungsgedichten des nächsten Kapitels zur Metapher der Tätigkeit des Dichters wird. Die Freude des Gesangs/der Kunst ist ein Weg, die Last (V.5) der Welt zu ertragen, von der auch das nächste Gedicht handelt. Diese Last überwindet man durch

[408]SW, III, S. 625.
[409]*Pan,* 3. Jg., H.1, S. 17.
[410]Thamer 1997, S. 24.
[411]Zu Cäsar Flaischlen siehe ebd., S. 3.

den Traum (*Träumerei*), den Gesang (*Zierstück* zum XIII. Blatt, die *Lieder*, *Brunnen*) oder durch die Kunst (*Hochwald*). Addiert man diese Begriffe, ergibt sich jene Stimmung, die für Rilkes Gedichte der Frühzeit charakteristisch ist.

Schlußstück

Tafel 17. L.v.H. *Schlußstück (Ende).* 1897.

Blatt XIX: SCHLUßSTÜCK
GRABSCHRIFT: ENDE

ES war ihm nichts gemeinsam
von dem, was uns befreit.
Sein Ewiges war einsam
und nahm die Zeit als Kleid.

Er war kein Überschäumer,
sprang nicht aus Raum und Rand.
Er trug sich, als ein Träumer,
wie eine Last durchs Land.[413]

Hofmanns *Schlußstück* wurde im *Pan* am Ende verschiedener Beiträge verwendet. Der Zeichner setzte einen Knaben vor einen in die Fläche gezogenen Himmel, der keinen Horizont zu haben scheint. Der offene Rahmen verstärkt den Eindruck, daß sich der Himmel weiter über das Blatt ausbreitet. Rechts und links verwendet Hofmann florale Motive. Der Knabe ist dabei, das Wort *Ende* mit einem Stock in den Sand zu ritzen. Die Zusatzbezeichnung *Grabschrift-Ende* im Titel *Schlußstück* ist im *Pan* nicht in allen Fällen gegeben. Außer der Darstellung, die auf das Ende anspielt, führte das Wort *Grabschrift* im Untertitel wahrscheinlich dazu, daß Rilke mit der Zeichnung den Gedanken an den Tod verband, an die Vergänglichkeit und an die Ewigkeit. In den ersten Zeilen (V. 3-4) des meditativ-assoziativen Bildgedichtes klingen Clemens Brentanos berühmte Verse[414] an, in denen Ewigkeit und Zeit aufeinander bezogen werden.

---

[412]In: *Also sprach Zarathustra.* Abschnitt *Die Sieben Siegel.* Oder *Das Ja- und Amen-Lied.* KSA, IV, S. 287-291, hier 291.
[413]SW, III, S. 628.
[414]*Oh Stern und Blume, Geist und Kleid, / Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit!* Vgl. Cl*emens Brentano.* Werke. München 1968, S. 619.

Der Protagonist dieses Gedichts wird schon in den ersten Zeilen als Sonderling vorgestellt. Bevor er die Zeit als *Kleid nahm*, das könnte heißen, bevor er in den Raum hinüber trat, wo die Zeit überhaupt eine Rolle spielt, war *sein Ewiges* bereits *einsam*[415] und hatte mit einem nicht näher definierten Uns *nichts gemein* (V. 1-2). In der zweiten Strophe werden Aspekte seines irdischen Daseins versammelt: *Er war kein Überschäumer, / sprang nicht aus Raum und Rand* (V. 5-6). Mit anderen Worten, man steht vor einem introvertierten Menschen. Überleben konnte er nur, weil er sich als *Träumer durchs Land trug* (V. 7 - 8). Die Bürde des Lebens wird, wie zuvor in *Parzival II*, durch das Wort *Last* versinnbildlicht.

Rilke gebraucht die gewohnten Klangmittel. Eine Metapher schließt jeweils die erste und die zweite Strophe ab. Substantive, die Räume und Grenzen aufzeigen (*Raum, Rand* und *Land*), begleiten den Übertritt von der Ewigkeit (*sein Ewiges*, V. 3) in die *Zeit* (V. 4). Das Verb tragen (V. 7) in Verbindung zum *Träumer* (V. 7) unterstreicht eine bereits erläuterte, von pessimistischen beziehungsweise neuromantischen Gedanken geprägte Weltsicht. Durchgängig steht man im Zyklus vor demselben Menschentyp: introspektiv, träumerisch, einsam, zuweilen orientierungslos oder sogar dem Wahnsinn nahe. Das eigene Reich ist nicht von dieser Welt, sondern es liegt, wie in *Schwanenweiher – weit*:

Wo die Ängste enden und Gott beginnt
mögen wir vielleicht sein…[416]

Mit diesen Versen beendet Rilke die *Lieder* – eine Arbeit, die sich mit dem Zeitgeist ebenso intensiv auseinandersetzt wie der Gedichtzyklus *Die Bilder entlang*. Hofmanns Bilder sind dem Dichter Anlaß zur Reflexion des eigenen Standortes, des eigenen Anteils am Geist der Generation („Wir"). Das „Umschreiben" der Bilder soll letztlich die Erkenntnis der eigenen Seele fördern.

Die hier behandelten dichterischen und bildlichen Werke thematisieren das menschliche Dasein. Beide Künstler geben dem Menschen ein größeres Gewicht als der Landschaft. Hofmann zeigt im Äußeren der Gestalten das Innere; Rilkes Dichtung kann sich ganz auf das Seelenleben konzentrieren. Das deutlichste Beispiel dieser Fokussierung auf das Seelische findet man in der Zeichnung und im Bildgedicht *Kopfleiste*, wo jeweils auf das zeitgenössische Bedürfnis nach einer neuen Form von Religiosität angespielt wird. Hofmann greift auf die „Naturreligion" zurück, ebenso verneint Rilke eine institutionalisierte religiöse Gemeinschaft, die er bereits zwei Jahre zuvor mit erotischen, blumigen, naturnahen Bildern zu umgehen versuchte:

---

[415] V. 3- 4.

[…]

[D]*ann dürfen wir wirbelnd wipfelan*
der Sehnsucht blaue Opfer rauchen
im ewigkeitsgeweihten Hain,

dann dürfen aus dem Alltagsbann
ertönend unsere Seele tauchen
und dürfen wie die Sterne sein. [417]

Ähnlich gefärbt, kehrt die religiöse Erfahrung in *Kopfleiste* wieder: *Paradiesische Unschuld will L. v. H. in vielen Vignetten und Leisten bei der Darstellung junger Mädchen herbeizaubern, ebenso wie bei der Schilderung junger Paare.*[418] Zum *Pan* im allgemeinen und über Hofmanns Kunst im besonderen schreibt Thamer: *Nicht selten werden die christlichen Symbole durch naturmystische ersetzt, wie z. B. bei L. v. Hofmann, der ein Menschenpaar vor der Sonne und einer lebensbornähnlichen Fontäne nach einer Blume greifen läßt.*[419] Ihre Beschreibung gibt die Komposition von *Kopfleiste* wieder.

Kopfleiste

Tafel 18. L.v.H. *Kopfleiste* (1896).

Die Blume bildet einen Ort, an dem Mensch und Natur sich begegnen. Das Paar ist, wie in anderen Zeichnungen, im Verhältnis zur Umgebung sehr groß; der Teich sieht dagegen aus wie eine Pfütze. Rahmensprengend knien die Menschen: paradiesisch, naiv und nackt. Es ist das erste Mal im Zyklus, daß zwei Gestalten zu kommunizieren scheinen – eine Kommunikation, die durch die Natur (Blume) stattfindet.[420] Möglicherweise liegt Hofmanns Zeichnung die romantische Blumensymbolik zugrunde. In Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* beschreibt der Protagonist mit Hilfe einer Blume die außergewöhnliche Nähe zwischen ihm und seiner Geliebten: *Wir beide werden einst in* einem *Geiste anschauen, daß wir Blüten* einer *Pflanze oder Blätter* einer *Blume sind*[.][421] Auch Novalis verband bekanntlich (in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen*) eine Blume mit Kosmologie, Liebe und Dichtung:

---

[416]SW, I, S. 181.
[417]SW, III, S. 548. In: *WIR sind ein Volk von fremden Fragern* (1896).
[418]Thamer 1980, S. 125.
[419]Ebd., S. 128.
[420] Der Gedanke einer Interaktion verschiedener Sphären taucht auch in einer späteren Zeichnung auf. Vgl. Abb. 15.
[421]Schlegel 1980, S. 15.

Die Blaue Blume ist der Weg zur Erlösung; vielleicht die Erlösung selber. Denn in ihr sind Ideen und Dinge zu einer All-Einheit zusammengeschlossen. Sie ist zugleich die Morgenländerin, Mathilde, Edda und Zyane; denn sie ist das Urweibliche; sie ist die Liebe. Sie ist das Symbol des heiligen Unbekannten, das sich in rätselhaftem Geheimnis im Traum oder in visionärer Ahnung entfaltet, bis es einst duftend und leuchtend für immer blühen wird.[422]

Auch in Philipp Otto Runges Schriften und Bildern gewinnen Blumen eine allegorische Dimension.[423] Das sind die Quellen der neuromantischen Blumenmetaphorik des Jugendstils und des Symbolismus, die Hans H. Hofstätter erforscht hat. Er schlägt zu verschiedenen Blumenen je unterschiedliche Interpretationsansätze vor. [424] Die Blume in *Kopfleiste* ist leider nicht eindeutig zu identifizieren. Viel eher als um eine bestimmte Blume ging es Hofmann wahrscheinlich darum, eine symbolische Handlung mit Hilfe einer Blume anzudeuten; eine Phantasieblume würde diesen Zweck am besten erfüllen, weil sie frei von bestimmten Konnotationen ist. Wichtig scheint eine allgemein spirituelle Bedeutung, aus der Rilke die Grundidee seines Gedichts schöpfte. Noch einmal werden die Menschen mit der vom Dichter bevorzugten Gefühlslage assoziiert – der Einsamkeit.

BLATT X: KOPFLEISTE

IN den langverlassenen Tempel kommen
nur die beiden einsam Frommen,
die sich heimlich die Hände ins Haar
halten, wie um sich die Hände zu wärmen,
und einander heben, wie Hermen –
Und sie
fragen nie: wer hier heilig war.
Drum bleibt der Marmor so klar.
Und sie haben die blinden Stufen
niemals zurückgerufen
vom verarmten Altar –[425]

In diesem pragmatischen[426] Bildgedicht wird die Begegnung des Paares in eine sakrale Stimmung gebettet. Gleich Novalis (im achten Kapitel seines bereits erwähnten Romans) verbindet der Dichter die liebevolle Hingabe zweier Personen mit religiösen Gedanken. Die Frau ist für ihn, wie Hermes für die

[422]Hecker, Jutta: *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik.* Jenaer Germanistische Forschung. Hrsg. von Albert Leitzmann. Jena 1931, S. 23.
[423]Ebd., S. 8.
[424]Hofstätter 1973, S. 204-211.
[425]SW, III, S. 625.
[426]Wie Anm. 258.

Griechen, eine Vermittlerin zwischen dem liebenden Mann und seinem Gott.[427] Wo zwei sind, sei Er zwischen ihnen, meint Novalis mit einem Zitat aus der Bibel.[428] Entscheidend ist für ihn die Verklärung der Frau als Seelenführerin (Dantes Beatrice). Rilke geht anders vor. Er gesteht b e i d e n Geschlechtern einen spirituellen Fortschritt zu: *und einander heben wie Hermen.*[429]

Hermen, von denen eine auch im Bühnenbild der *Weißen Fürstin*[430] erscheint, sind als Pfeilerfiguren aus Kultbildern des griechischen Gottes Hermes entstanden[431] und weisen wie die Worte *Tempel* (V. 1) und Marmor (V. 8) auf Rilkes Versuch hin, die erhabene Stimmung eines antiken Tempels zu evozieren. Hofmann hingegen wählt in *Kopfleiste* eine Naturkulisse. Die Zeichnung und das Gedicht belegen zwei damals übliche Reaktionsweisen auf die Sinnentleerung der traditionellen Kirche: die idealisierte Naturerfahrung und die Hinwendung zur archaisch-heidnischen Religiosität.[432] Der Weg in die institutionalisierte Kirche, für einige Schriftsteller der deutschen katholischen Romantik noch sinnvoll, scheint hier unmöglich. Die Natur, die in Hofmanns Zeichnung als Kulisse dient, wird im Gedicht zum Tempel: dieser Gedanke und der Marmor (V. 8) könnten von einem damals berühmten Bild – Böcklins *Der Heilige Hain* – inspiriert worden sein. Dies wäre der früheste Hinweis auf Rilkes Auseinandersetzung mit dem Maler.

Tafel 19. Arnold Böcklin: *Der Heilige Hain* (1882. Öffentliche Kunstsammlung/Kunstmuseum Basel).

Wie Hofmann betont Rilke die Hände, indem er von der Suche nach Wärme spricht und das Wort wiederholt (V. 3 u. 4). Die Haare, die grundsätzlich im Jugendstil mit Erotik konnotiert werden, spielen auch im Gedicht eine wichtige Rolle. Wie in der körperlichen Liebe entsteht Wärme aus ihrer Berührung (V. 4). An dieser Stelle erkennt man, wie häufig sich die Gedanken des Dichters an die schönen Körper der Zeichnungen heften.

---

[427] *Ich bete dich an. Du bist die Heilige, die meine Wünsche zu Gott bringt, durch die er sich mir offenbart, durch die er mir die Fülle seiner Liebe kund thut. Was ist die Religion, als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen? Wo zwei versammelt sind, ist er ja unter ihnen.* Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: Novalis. Schriften. Bd. 1. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 183-369, hier 288.

[428] Mt. 19,20.

[429] Vers 5.

[430] *Eine Allee hellstämmiger Platanen wächst bis an diesen felsigen Rand und läßt links einer Seitenbank Raum und einer alten, verfallenen Herme*. SW, III, S. 267.

[431] *Ursprünglich ein Kultmal, das aus einem vierkantigen, rechteckigen Schaft mit seitlichen Armstümpfen, dem männlichen Glied und einem in der Regel bärtigen Kopf besteht.* […] *Sie ist wohl die älteste Form des Kultbildes für den Gott Hermes. Die Aufstellung der H*[erme] *erfolgte an Flurgrenzen* […], *an Wegkreuzungen und Landstraßen, wo der Gott als schützender Begleiter der Wanderer verehrt wurde, auf Gräbern und in jeder Stadt auf der Agora, später auch in Gärten von Villen und Bibliotheken.* […] *Die sich auf die Antike beziehenden Perioden der nachmittelalterl*[ichen] *Kunst haben auch die H*[erme] *wieder aufgegriffen und in Gärten und Gebäuden aufgestellt, sowie als Hermenpilaster bzw. -pfeiler in die Architektur einbezogen.* Vgl. LdK, Bd. II, S. 267f.

[432] Siehe ebd. und vgl. Böschenstein, Bernhard: *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900.* In: Braungart, Wolfgang, Gotthard Fuchs und Manfred Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden.* Bd. II. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 111-122. Vgl. auch den Aufsatz von Justus H. Ulbricht: *Transzendentale Obdachlosigkeit.* Ästhetik, Religion und neue soziale Bewegung um 1900. Ebd., S. 47-68.

Die wohl intendierte Unklarheit einiger Gedichtzeilen läßt Raum für mehrere Interpretationsansätze und spielt mit den Grenzen der Sprache. Das Adverb *drum* im achten Vers hat nur bedingt eine klärende Funktion. Die zwei *Frommen* haben die *blinden Stufen niemals zurückgerufen* (V. 9-11). Der Plural 'Stufen' wurde häufig *collectivisch für die gesamtheit der stufenanlage*[433] verwendet. D'BlindD' steht unter anderen für falsch, unrecht, töricht oder erdichtet.[434] Die Stufen der zeitgenössischen Kirche galten Rilke als verdunkelt, führten also nicht zu Gott, sondern in das Nichts – deshalb werden sie in *Kopfleiste* als *blind* bezeichnet.

Der *Altar*, Ort des christlichen Gottesdienstes, ist *verarmt* (V. 11). Am Anfang von *Traumgekrönt* (1896) hatte Rilke die Kirche als Institution ähnlich abgewertet.[435] Hier kommen *nur* (V. 2) zwei Fromme in den langverlassenen Tempel (V. 1). Der Liebesakt ist impliziert und interessanterweise mit religiösen Elementen verbunden: Den heiligen Ort bildet das Paar selbst in antikisierendem Sinn – *wie Hermen*. Diese wiederum lassen, wie eben erläutert, an den olympischen Gott denken, den Hofmann auf dem neuen Deckblatt der Zeitschrift *Pan* zitierte.[436]

2.4.3 Ein Bildgedicht mit peripherem Bezug zur Zeichnung

Hofmann wiederholt mit *Zierstück* eine seiner beliebtesten Kompositionen: Frauen in Verbindung mit Blumen und Gewächsen.[437] Selbst unmittelbar vor dem Frauenarm befindet sich, als sei sie tätowiert, eine Blume. Vergrößert man die Zeichnung, wird am Hals ein florales Collier sichtbar. Jugendstilhaft und dekorativ sind die Blumen über die Fläche verteilt, schwebend wie auf einem Wandteppich im Hintergrund der Bildgestalt. In der ursprünglichen Reihenfolge der Werke im Sonderheft des *Pan* wird hier zum ersten Mal Blickkontakt zum Betrachter hergestellt, mit einem vieldeutigen Blick, auf den Rilke mit der Wendung *sieben Gefühle aus Silber* antwortet.

Tafel 20. L.v.H. *Zierstück* (1896).

---

[433] Grimm, Bd. X, Sp. 294.
[434] Grimm, Bd. II, Sp. 122.
[435] *Und arme Wünsche knien in langer Reih / vorm Tor und betteln an vermooster Schwelle. / Doch längst schon geht kein Beter mehr vorbei.* SW, I, S. 75.
[436] Vgl. Abb. 7, letzte Zeichnung.
[437] Thamer 1997, S. 22 und 28.

Zierstück II

BLATT V: ZIERSTÜCK

SIEBEN Gefühle aus Silber sind 1
über deine dunkelspiegelnde Seele gespannt.
Sieben Saiten der Sehnsucht.
Und ein jeder Wind,
der an < den > Strand 5
deiner lichten Stirne getrieben,
muß seine Kühle
durch deine sieben Gefühle
sieben..[438]

Mit der Betonung des Gefühls signalisiert Rilke die Richtung seiner Assoziationen. Das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit der Zeichnung ist wieder ein Versuch, sich der Mädchengestalt durch ein Scheingespräch zu nähern (apostrophierendes Bildgedicht). Die prononcierte Stirnpartie wird ihm zu einem Strand (V. 5), einem Ort, an dem sich das Gefühl und der Wind begegnen. Die Kühle des Windes symbolisiert möglicherweise die Kälte der Welt. Ein Mädchen, das voller Emotionen und Sehnsüchte ist, filtert diese Kälte durch seine Empfindungen. Im Gedicht *Brunnen* wurden umgekehrt überhitzte Empfindungen gekühlt. Wie die Seiten eines Musikinstruments gespannt sind, ist das Mädchen erwartungsvoll; der Wind bringt ihre Sehnsucht zum Erklingen. Rilkes Faszination für die Sehnsucht als dichterischen Stoff trat schon im Kommentar zu *Spiel* hervor (siehe Anm. 218) und soll auch im folgenden Kapitel für die Charakterisierung seiner weiblichen Figuren eine wichtige Rolle spielen. Der Wind, der die Töne trägt, wird hier mit dem Gefühl der Bildgestalt und der Musik in *Saiten der Sehnsucht* (V. 3) zu einer Einheit. In preziöser Form werden also Natur, Mensch (die Gefühle) und Kunst (das Gedicht, die Musik und die Zeichnung) miteinander verbunden.

Ich erlaube mir, die wichtigsten mit der Zahl Sieben verbundenen Assoziationen zu nennen, weil die Gründe für ihre Wahl dadurch klarer werden: Sieben sind die Freuden und Schmerzen Mariae, sieben die freien Künste, sieben die Sakramente, sieben die theologischen Tugenden und sieben die Todsünden. Die Syrinx besteht aus sieben Röhren,[439] die Lyra Apollos hat sieben Saiten.[440] Die sieben Saiten und der Wind könnten zudem eine kodierte Anspielung auf die in der Romantik neu entdeckte, aus Röhren bestehende Äolsharfe bedeuten,[441] welche zum Gott des Windes, Äolus, gehört.[442]

---

[438]SW, IIII, S. 623f.
[439]Vgl. Lücke 1999, S. 587f.
[440]Hermes hat sie erschaffen. Ebd., S. 435.
[441]Vgl. Eduard Mörikes *An eine Äolsharfe*. In: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Mit e. Nachw. von Georg Britting. 5. Aufl., München, Wien 1976, S. 35.
[442]Hederich, Benjamin: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Darmstadt 1967, Sp. 105f.

Wie in *Küssendes Paar* durch das Verb *münden*, greift Rilke auch hier zu einem Wortspiel. Zahl und Verb fallen im Wort *sieben* (V. 9) zusammen; optisch bewirkt dies einen symmetrischen Eindruck, den das Druckbild allerdings nicht wiedergibt. Darüber hinaus wird durch den Gebrauch der Homonyme (V. 1 und 9) an das Rhythmische der Musik angeknüpft. Der Ton ist von derselben meditativen, den eigenen Gedanken folgenden Sprechhaltung gekennzeichnet wie in anderen Gedichten des Zyklus – am deutlichsten in *Schlußstück* und *Träumerei*.

Man erkennt, daß Rilke nicht etwa die Absicht hatte, die Zeichnung abzubilden. Die Verbindungen zum Jugendstil sind sowohl in den Motiven des Gedichts als auch in der Zeichnung eindeutig – der Wind, das Silber und das Dekorative im Hintergrund der Gestalt zählen dazu.

2.5 Schlußbemerkung

Obwohl er zunächst kein großes Verständnis für die neue Sprache dieses Malers aufbrachte und die frühe Kritik an dessen Arbeit wahrscheinlich dazu führte, daß sich zwischen ihnen keine freundschaftliche Beziehung entwickeln konnte, setzte sich Rilke in seinen Werken mit Hofmanns Jugendstilkunst auf eine bis dahin unübliche Weise auseinander. Die persönliche Distanz, die sich zwischen ihnen ergab, beeinträchtigte also nicht ihre geistige Nähe. Ihnen gemeinsam sind die allgegenwärtigen „reinen" Mädchen und die Konzentration auf bestimmte Motive und Symbole, deren Beliebtheit aus dem gemeinsamen geistesgeschichtlichen Hintergrund zu erklären ist. Das Hofmann gewidmete *Spiel* synthetisiert die in Hofmanns Bildern ausgedrückte Farbgebung und Stimmung. Gerade dieses Erfassen einer besonderen „Stimmung" beschäftigte den Schriftsteller in diesen frühen Jahren immer wieder neu. Im Zusammenhang mit der *Weißen Fürstin*, im nächsten Kapitel, wird noch einmal darauf einzugehen sein.

Rilkes Suche nach bildhaften Ausdrucksmöglichkeiten ist ein wichtiges Anliegen seiner Frühzeit. Im Umgang mit Hofmanns Zeichnungen verbindet der Dichter sie mit klanglichen *ornamental effects;*[443] es geht ihm um sprachliche Äquivalente zu den Formen der Stilkunst. Mit vielfältigen Mitteln entspricht er der Mehrdeutigkeit der Bilder und spürt ihrer jeweiligen Atmosphäre nach, die er sodann mit Worten „ausmalt". Farben treten als Adjektive entweder offen (*blau, blond* in *Schwanenweiher*) oder assoziativ hervor (das Weiß der Schwanenflügel in *Schwanenweiher*, die Silberfarbe in *Zierstück* (zum Blatt V) oder der Marmorstein in *Brunnen*, *Kopfleiste*). Außerdem erhalten die Gedichte symbolische Farben

[443] Webb 1978, S. 105-119, hier 107.

durch den Sprechton, den Versrhythmus beziehungsweise die Motive, die Rilke in den Vordergrund stellt, wie zum Beispiel die Einsamkeit (*Hochwald*, *Schlußstück*) oder den Tanz (*Zierstück*, *Brunnen*).

Die Motive und die Gedankenwelt Hofmanns sind in Rilkes frühen Arbeiten ebenso lebendig wie die Anregungen und Stoffe, die auf seine Auseinandersetzung mit dem Symbolismus zurückzuführen sind. Der Einsatz von lyrischen und akustischen (Rhythmus, Reime, Alliterationen, Assonanzen, Betonung), stilistischen (Anapher, seltene Wörter, Vergleiche, Paradoxa), syntaktischen (Zeichensetzung, Voranstellung bestimmter Wörter, Verschiebung des Schwerpunktes im Satz von Subjekten zu Attributen) und graphischen Mitteln (Isolierung von Versen oder Wörtern) dient der sprachlichen Vergegenwärtigung einer seelischen Gestimmtheit.

Rilke nimmt die von Hofmanns Zeichnungen nahegelegten Elemente selten „wörtlich" auf, dennoch kann man bei einigen Bildgedichten einen sehr direkten Bezug zur Zeichnung feststellen. Entfernt sich der Schriftsteller von der bildnerischen Darstellung, werden ihm Hofmanns Elemente zu Metaphern, zu Bausteinen eines ureigenen Idioms. Ein in diesem Sinne extrem freies Beispiel ist *Zierstück*.

Das *Spiel* sowie drei Bildgedichte im Unterkapitel über den Tanz als Bildmotiv vergegenwärtigen die Bedeutung des Reigens in Hofmanns Werken und in der Kunst um 1900.Tanzszenen in der Natur stehen im Zusammenhang mit der Freikörperkulturbewegung der Jahrhundertwende, auf die hier nur ansatzweise eingegangen werden konnte. Weitere beliebte Motive der Kunst um 1900 kehren in den Bildgedichten immer wieder und werden zusammen mit den Bildern des Zeichners Literatur.[444] Diese Metamorphosen sind nicht frei von dem Kitsch der Gründerzeit und deren ambivalentem Verhältnis zur Sexualität, die besonders Hofmanns Zeichnungen für den *Pan* geprägt haben.[445] In seinen Ölgemälden wurden zwar schon in den späten Neunziger Jahren nackte Menschen frontal dargestellt, aber in den Zeichnungen bedingten die Dominanz der Linie (Jugendstil), die bei gekleideten Gestalten noch mehr zur Geltung kommen kann, und vermutlich auch seine Rücksicht auf die Pan-Redaktion, daß hier mehr ver- als enthüllt wird.

---

[444] *Gott weiß von Adlerflügen* (Hochwald); die Wendungen *erst mußte sich* […] und *lang war der Weg* begleiten in *Küssendes Paar* die Darstellung der leidenschaftlichen Begegnung und rücken die Zeichnung in die Nähe von Erzählungen; in einem Rollengedicht, *Träumerei*, kann das lyrische Ich von seinen Ängsten berichten; als fingiertes Gespräch werden *Parzival II* und *Parzival I* konzipiert. *In den langverlassenen Tempel kommen* die Frommen, heißt es im Gedicht *Kopfleiste*.

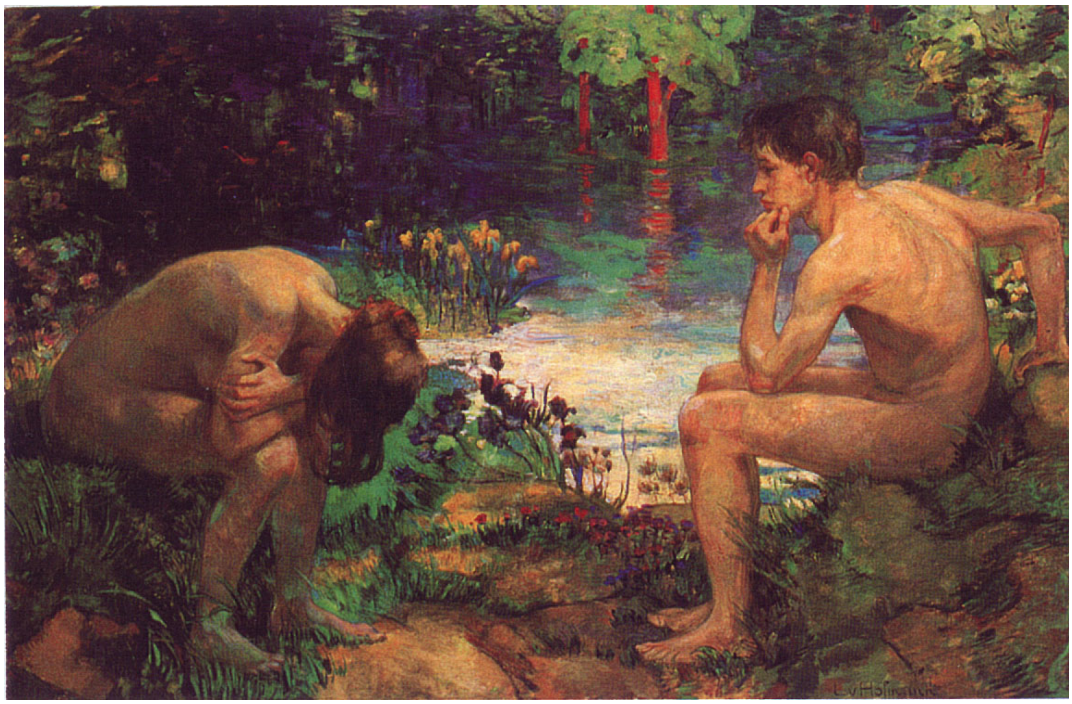
[445] *Weil die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und die erwachsende Sexualität das heranwachsende Mädchen in Schuldhaftigkeit verstrickt, wird nun im Bild der mädchenhaften, unschuldigen Jungfrau das Ideal keuscher Jugendlichkeit beschworen. Nackte Menschen mit knabenhaften schlanken Körpern, ätherische Geschöpfe in dürftig wehenden Schleiern oder zarte, schmale Mädchengesichter verbildlichen diese Vorstellung. Fidus' „Pan"-Leisten sind eine Huldigung an die Unschuld von Kindergeschöpfen.* […] *Seine nackten, die Sonne anbetenden oder tanzenden Figuren sind geschlechtslose, zarte Wesen, die den Hauch der Freikörperkulturbewegung atmen, wo einerseits der nackte Körper enttabuisiert, anderseits aber Erotisches verdrängt wird.* Thamer 1980, S. 125. Eine *Quasi-Geschlechtslosigkeit* wird auch bei Hofmann und Vogeler festgestellt. Ebd., S. 126.

Es geht mir nicht um eine Psychologisierung der Kunstwerke oder um Rückschlüsse auf die Charaktere der Künstler. Ein pauschales Urteil über die Qualität der Werke ist weder bei Hofmann (siehe Einleitung dieses Kapitels) noch bei Rilke möglich, denn selbst innerhalb eines Gedichts variiert das Niveau. Wichtiger als die Frage nach der Qualität war mir, Rilkes durch Bilder initiiertes künstlerisches Verfahren (mit eigenen wie mit fremden Bildern) zu rekonstruieren. Damit und nicht durch die übliche, lapidare Ablehnung seines Frühwerks läßt sich der Schriftsteller besser verstehen.

Das Bildgedicht gleicht einem Labor, in dem eine neue Beziehung zum Leser versucht wird – der Rezipient ergänzt das, was weder sprachlich noch mit gezeichneten und gemalten Bildern zu vermitteln ist. In den *Aufzeichnungen* ist das Bemühen um die Teilnahme des Lesers im viel zitierten Zweifel noch offensichtlicher: *Und werden sie es überhaupt* sehen*, was ich da sage*?[446] Die Frage nach der Vermittlung stellt sich gerade dort, wo die Sätze vor den Augen stehen bleiben, weil sie ihre allgemeine Aufgabe, einen bestimmten „Sinn" zu haben, nicht erfüllen. Ein solcher Passus ist wie eine *blanc*-Stelle auf Cézannes Bildern oder das Schweigen in einigen Szenen bei Maeterlinck; diesen Künstlern ähnlich gebraucht Rilke Leerstellen als Raum für die Suggestion von Bildern. Das Zusammenwirken von Wort, Traum und Bild formiert somit neue Zusammenhänge und *eine Kunst freut sich* [vorurteilslos] *der anderen*.[447]

[446]SW, VI, S. 847.
[447]Hofmannsthal. Wie Anm. 26. Hier S. 576.

2.6 Tafeln



Tafel 1. L.v.H. *Das verlorene Paradies* (Um 1893). Institut Mathildenhöhe Darmstadt.



Tafel 2. L.v.H. *Reigen* (1898).



Tafel 3. L.v.H. *Appassionata* (1898).



Tafel 4. L.v.H. *Morgensonne* (1899).



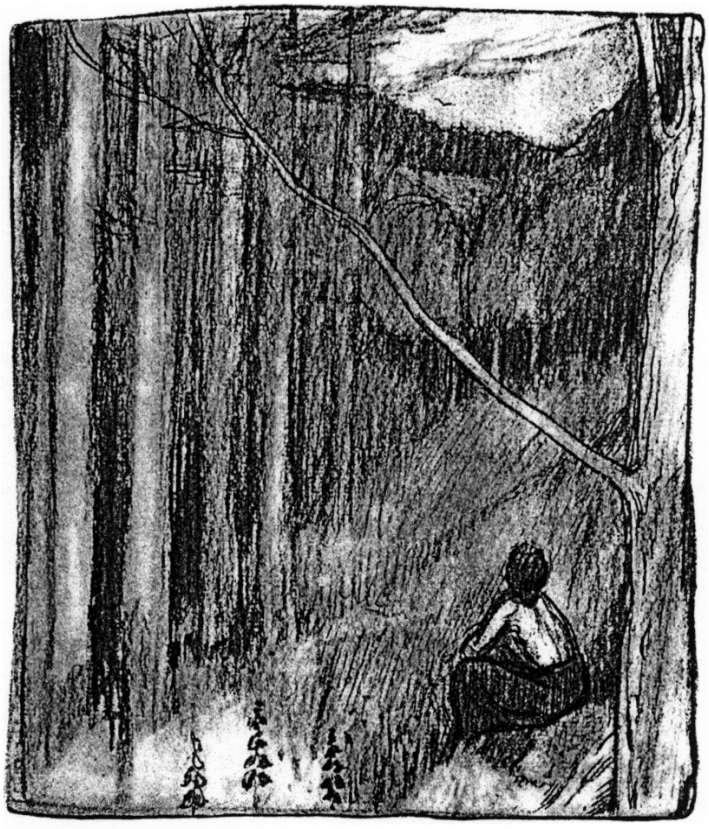
Tafel 5. L.v.H. *Schwanenweiher* (1898).



Tafel 6. Beneš Knüpfer. *Der Letzte Sonnengruß* (1895). Prager Nationalgalerie.



Tafel 7. L.v.H. *Träumerei* (1896).



Tafel 8. L.v.H. *Hochwald* (um 1898).



Tafel 9. L.v.H. *Küssendes Paar* (1898).



Tafel 10. L.v.H. *Märchen* (1896).



Tafel 11. L.v.H. *Parzival I* (1896).



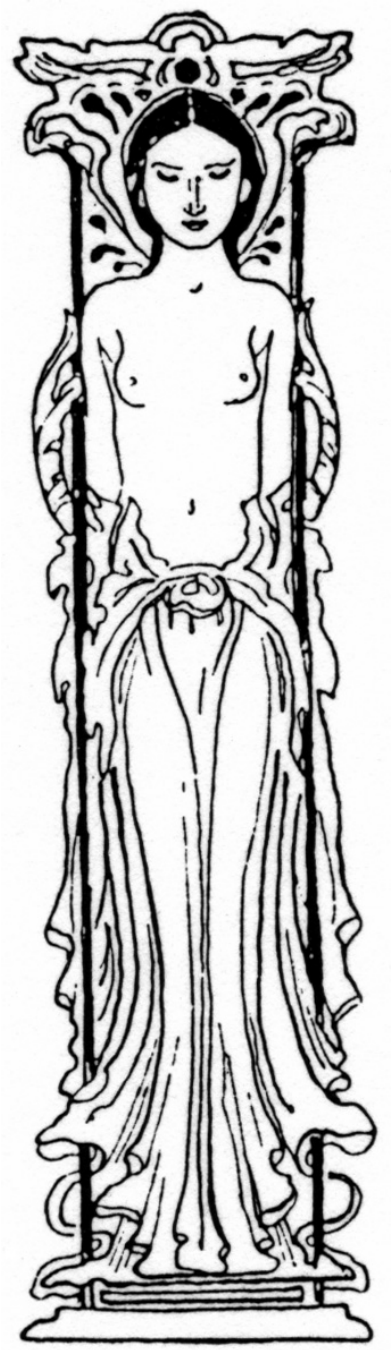
Tafel 12. L.v.H. *Libelle* (1896).



Tafel 13. L.v.H. *Zierstück* (1897).



Tafel 14. L.v.H. *Brunnen* (1896).



Tafel 15. L.v.H. *Initial* (1897).



Tafel 16. L.v.H. *Parzival II* (1897).



Tafel 17. L.v.H. *Schlußstück (Ende).* 1897.



Tafel 18. L.v.H. *Kopfleiste* (1896).



Tafel 19. Arnold Böcklin: *Der Heilige Hain* (1882. Öffentliche Kunstsammlung/Kunstmuseum Basel).



Tafel 20. L.v.H. *Zierstück* (1896).

2.7 Abbildungsverzeichnis und Abbildungen

Abb. 1 L.v.H. Deckblatt zu Homers *Odyssee*. Erschienen im Askanischen Verlag zu Berlin.

Abb. 2 L.v.H. *Badende Frauen* (um 1905). LvH-Archiv Zürich.

Abb. 3 Franz von Stuck. *Die Sünde* (1893). Neue Pinakothek, München.

Abb. 4 L.v.H. *Adam und Eva* (1897). LvH-Archiv Zürich.

Abb. 5 L.v.H. *Skizze*. LvH-Archiv Zürich.

Abb. 6 Fernand Khnopff. *I lock my door upon myself* (1891). München, Neue Pinakothek.

Abb. 7 L.v.H. *Seitenleiste*. Pan, 3. Jg., H. 2, 1897, S. 95.
L.v.H. *Tanzende Mädchen*. Pan, 2. Jg., H. 3, S. 206.
L.v.H. *Initialen*. Pan, 4. Jg., H. 4, 1898, S. XVI.
L.v.H. Einbanddecke für den »Pan« (1895). Pan-Hefte 1895-1899).
(Alle Abb. stammen aus dem Pan-Sonderheft von 1898)

Abb. 8 L.v.H. Titelgebung und Bemerkungen Hofmanns: Groteske Nr. 17. Traumeswirren. Kohle und Farbstift. 15,5x24,5 cm. 1897. LvH-Archiv, Zürich.

Abb. 9 Gustav Klimt. *Der Kuß* (1908). Wien, Österreichische Galerie.

Abb. 10 Peter Behrens. *Der Kuß* (1897). München, Staatl. Graphische Sammlungen.

Abb. 11 L.v.H. *Riesenfräulein*. Pan, 4. Jg., H. 4, S. 225.

Abb. 12 Odilon Redon: *Ophelia* (zw. 1900-1905). Coll. Wildenstein & Co., New York.

Abb. 13 L.v.H. Vignette aus dem »*Pan*« (1897/98. Original Federzeichnung. 12,4x19 cm. Kupferstich-Kabinett Dresden).

Abb. 14 L.v.H. *Sitzende weibliche Figur* (nach Redslob). LvH-Archiv Zürich.
L.v.H. *Liegende weibliche Figur* (nach Redslob). LvH-Archiv Zürich.

Abb. 15 L.v.H. *Sphärenmusik* (um 1918). LvH-Archiv Zürich.

Die Werke Ludwig von Hofmanns wurden der Verfasserin in Abbildungen oder im Original dank der freundlichen Unterstützung des LvH-Archivs Zürich zugänglich gemacht.

Abb. 1

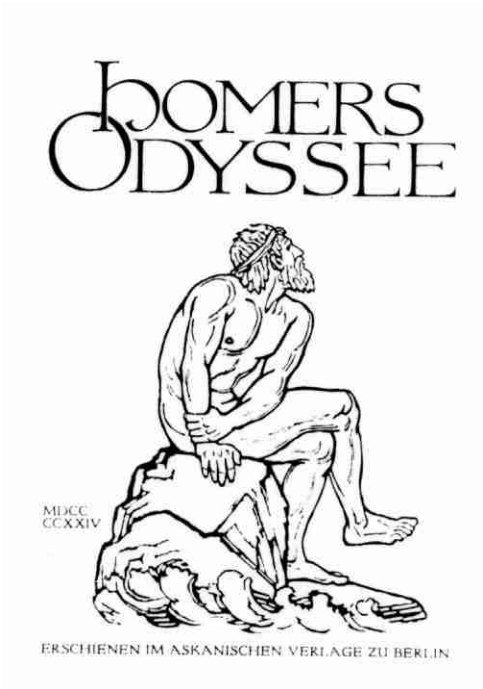


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abbildungen 7












PAN
PAN
1896
I
1896 · HEFT · I · UND · II ·

Abb. 8



Abb. 9

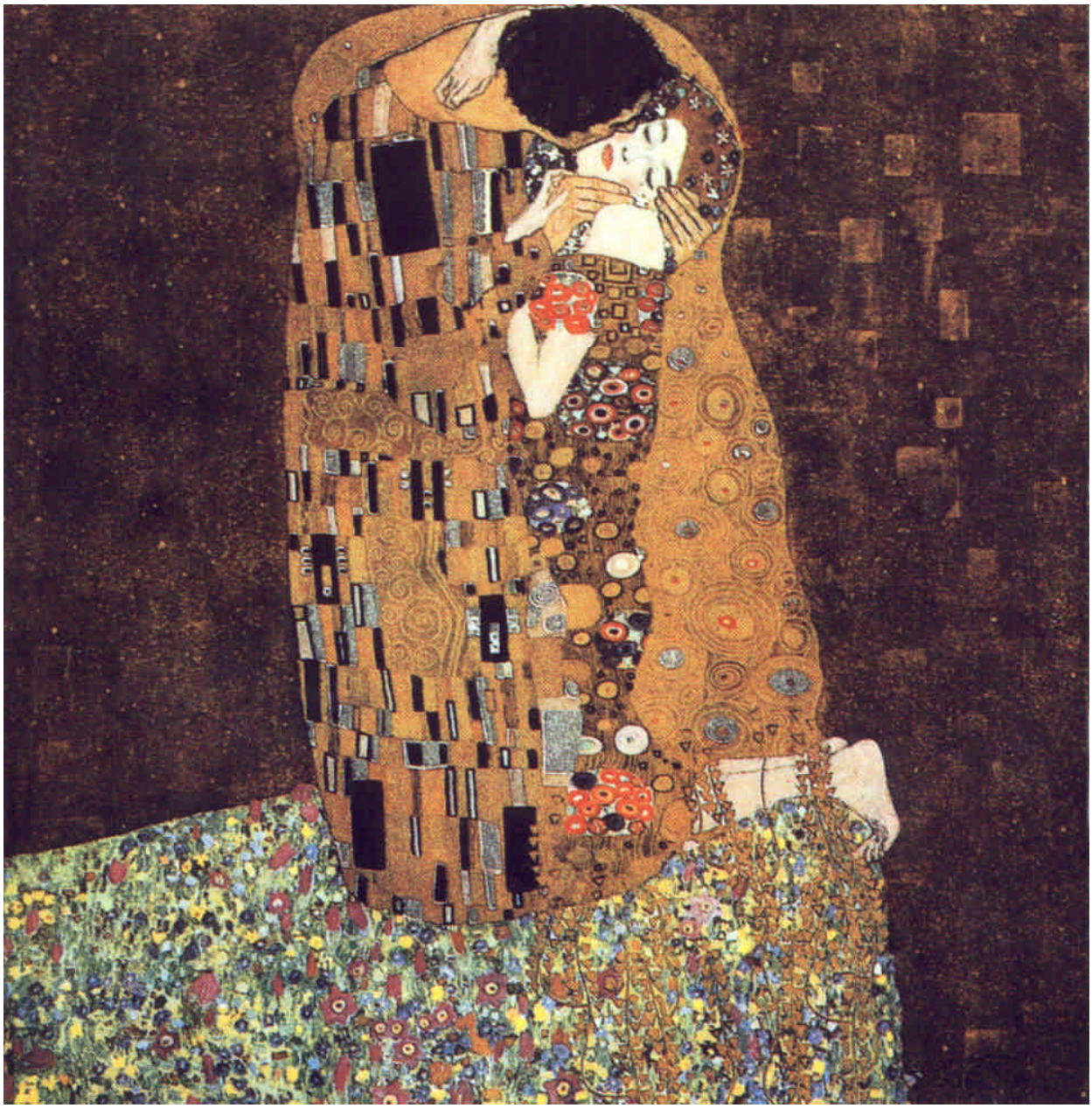


Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



.

Abb. 13



Abb. 14



.

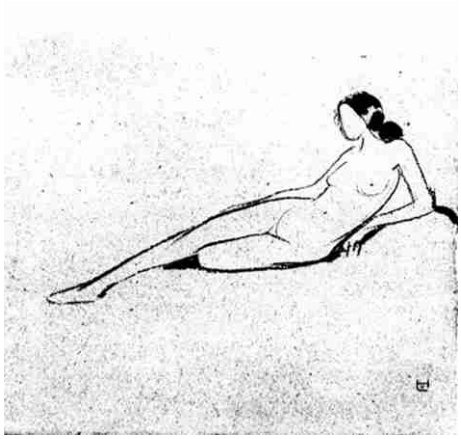
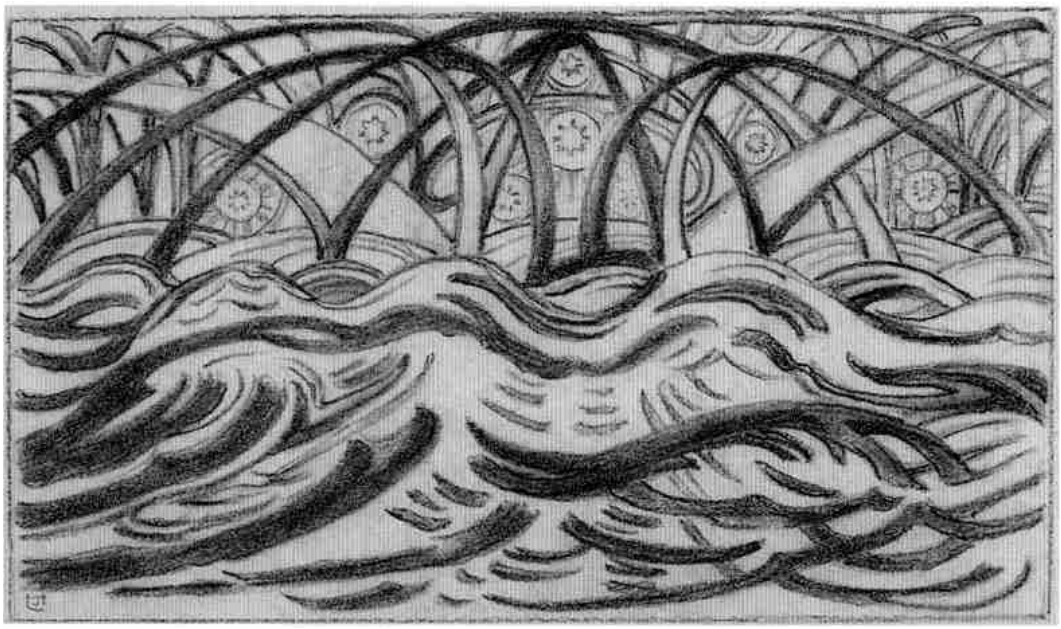


Abb. 15



3. Rilke und Heinrich Vogeler als Gestalter von Marienbildern

[D]*er Alltagsmensch geht aus seiner Heimat in die Fremde; er altert sozusagen ins Ungewisse hinein. Der Künstler, der aus der dunklen Fremde kommt, von den vielen Rätseln her, wird immer heller und heiterer und sicherer* [.] *Alle Dinge werden ihm vertrauter, und es gibt für ihn nur ein großes Wiedersehen, Erkennen und Grüßen.*[1]

Vogeler ist der erste bildende Künstler, zu dem Rilke eine intensive Freundschaft entwickelte. Es versteht sich von selbst, daß sich diese Beziehung in ihren Werken bemerkbar machte. Schon am Ende der Neunziger Jahre entstand das Vorhaben, gemeinsam ein Marienleben zu gestalten.[2] Als der Künstler 1912 auf diesen Plan zurückkam, zweifelte Rilke daran, daß seine bereits existierenden Gedichte zum Marienthema für einen Gedichtzyklus ausreichend seien.[3] Obwohl ihn das Vorhaben interessierte,[4] entschied er sich gegen die für diesen Anlaß entstandenen Zeichnungen.[5] Die Werke *aus dem großen Skizzenbuch*[6] des Künstlers behielt Rilke jedoch in positiver Erinnerung und erwog, sie in das neue Projekt einzubeziehen.[7] Es blieb aber bei einer Widmung;[8] die Gestaltung der Titelseite übernahm Henry van de Velde.[9]

Trotz der Entscheidung gegen eine Zusammenarbeit mit dem Worpsweder standen sich der junge Vogeler und der junge Rilke einige Jahre zuvor aus verschiedenen Gründen sehr nahe.[10] Ihre frühen

---

[1] TBF, S. 44.

[2] SW, III, S. 806 sowie Elze, Peter: *Heinrich Vogeler. Buchgraphik.* Das Werkverzeichnis. 1895-1935. Lilienthal 1997, S. 25.

[3] *Auch müßte Vogeler uns selbst sagen, an welche Verse er denkt, wenn er von »10 Marien-Liedern« spricht; es kann sich nur um längst Veröffentlichtes handeln, Handschriftliches ist nichts da. Wahrscheinlich meint er die »Verkündigung« und »Die heiligen drei Könige« aus dem »Buch der Bilder«* [.] *Ich sehe also im ganzen nur vier vorhandene: »Verkündigung über den Hirten«, »Verkündigung« (B. d. B.), »Die heiligen drei Könige« (B. d. B.) und »Rast auf der Flucht«; und selbst angenommen, daß diese vier sich untereinander, vertragen, so ist es von da noch recht weit zu einem, unserem einstigen Plan sich nähernden Marien-Leben*[.] Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Anton Kippenberg. 1906 bis 1926. Bd. I und II. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt am Main und Leipzig 1995. In: Bd. I, S. 311-314, hier S. 311f.

[4] *Ich schreibe ihm* [Vogeler] *vielleicht nächstens, wäre Ihnen aber dankbar, wenn Sie ihn schon jetzt wissen ließen, daß ich mich für die Sache interessiere und ihn bitte, uns möglichst genau alle Gedichte anzugeben, die in seine Absicht hineinreichten.* Ebd., S. 311.

[5] Originale im Worpsweder Archiv. Zum Teil Abb. in Rilke, Rainer Maria: *Das Marien-Leben.* Vorgestellt von Richard Exner. Frankfurt am Main und Leipzig 1999, S. 128 und 130. Richard Exner versucht, eine Erklärung für die Ablehnung der Zusammenarbeit mit Vogeler zu geben: *Daß Rilke sich an den Zeichnungen seines alten Freundes Vogeler stieß, hat* […] *einen wesentlichen Grund, daß Rilke nämlich 1912, als er den Zyklus 'Das Marien-Leben' schrieb, den Eindruck der in diesem Band wiedergegebenen Gemälde und Ikonen – über die Jahre hin und einige erst kurz zuvor in Venedig – gesehen und in sich aufgenommen hatte. Sie waren es, die ihn während der Niederschrift des Zyklus begleiteten und inspirierten. Die von ihm nach der Jahrhundertwende wohl noch als adäquat empfundenen Zeichnungen Vogelers hielten nun diesen Eindrücken nicht stand.* Ebd., S. 147.

[6] Siehe Anm. 108f.

[7] *Und was seine* [Vogelers] *zeichnerische Betheiligung angeht, so hätte es das Schöne, daß man vielleicht das und jenes aus dem »alten großen Skizzenbuch« bringen könnte*[.] Brief vom 15.1.1912. Vgl. Rilke 1995, Bd. I, S. 317-319, hier S. 318.

[8] *Heinrich Vogeler / dankbar / für alten und neuen Anlaß / zu diesen Versen / Duino, Januar 1912.* SW, I, S. 666.

[9] Abb. in Götte/Danzker 1996, S. 115. Zum Künstler siehe Hamann / Hermand 1977, S. 257 sowie Klaus Webers Studie: *Henry van de Velde.* Das buchkünstlerische Werk. Freiburg 1994. Weber zeigt allerdings zwei Varianten der Arbeit. Die Vorzugsausgabe wurde in der Buchbinderwerkstatt der Kunstgewerbeschule Weimar ausgeführt. Vgl. ebd., S. 380.

[10] *O, Sie müssen mehr als einmal und nicht nur leise kommen, wenn Sie mir ein wenig Zeit schenken wollen. Ich freue mich ja so sehr auf dieses Wiedersehen und lege gern das und jenes beiseit, um Ihnen zu gehören sooft Sie nichts anderes vorhaben.* Rilke an Vogeler, am 24.11.1900 aus Berlin. Worpsweder Archiv. An Vogeler geht aus Berlin am 9.12.1900 das

Werke wurden überwiegend in Verbindung zum Jugendstil gesehen,[11] so daß andere Einflüsse kaum zur Sprache kamen, wie zum Beispiel die Faszination durch die Kunst der Florentinischen Renaissance, der hier insbesondere im Hinblick auf Fra Angelico[12] und Sandro Botticelli[13] nachzugehen ist. Ich möchte vor allem versuchen, Parallelentwicklungen bei Vogeler und Rilke nicht nur aus dem Vergleich ihrer zeitgleich entstandenen Werke abzuleiten, sondern aus den ihnen gemeinsamen ästhetischen Erfahrungen mit Werken verschiedener Epochen. Damit beschäftigen sich die Abschnitte 3.1 und 3.3. Der erste liefert einen allgemeinen, knappen Überblick der Anhaltspunkte, die einen Vergleich zwischen Vogelers und Rilkes Schaffen erlauben. Ein Abriß aus Vogelers Biographie und seine frühen Äußerungen zur italienischen Kunst sind Gegenstand des Abschnitts 3.2. In 3.3 beschreibe ich genauer den Bezug von Rilke, Vogeler und anderen Künstlern ihres Kulturkreises auf die Florentiner Renaissance und verfolge die Präsenz von Fra Angelico und Botticelli in Georges und Rilkes Dichtung.

Wie wir im Abschnitt 3.4 sehen werden, hat auch Vogeler versucht mit einem eigenen, zeitgemäßen Ausdruck auf Marienbilder zu antworten. Dem Kommentar zu zweien seiner Verkündigungsbilder gehen zwei Verkündigungsbilder des Fra Angelico voraus, um die Ikonographie des Bildtypus[14] zu vergegenwärtigen. Dann soll im Abschnitt 3.4.1 gezeigt werden, daß es Rilke weniger um eine direkte Korrespondenz zwischen seinen Arbeiten und bestimmten Verkündigungsbildern geht als um die Absicht, für traditionelle Motive der Marienikonographie einen neuen Rahmen zu entwickeln. Seine Verkündigungsgedichte haben also einen peripheren Bezug zu Gemälden, um bei der hier bereits angekündigten Terminologie zu bleiben. Vogelers Bilder sind ihm in diesem Prozeß ebenso wichtig wie die Florentiner Maler. Die freundschaftliche Beziehung zwischen dem Schriftsteller und dem Worpsweder sowie deren gemeinsames Interesse an der Florentiner Renaissance bieten die Gelegenheit, Rilkes Auseinandersetzung mit Marienbildern aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten.

Versprechen eines immerwährenden Freundschaftsbundes: *Ich denke ihrer in jener freundschaftlichen und dankbaren Gesinnung, welche ich Ihnen immer bewahren werde und von welcher ich wünsche, daß Sie sich manchmal ihrer erinnern* [,] *um sie zu brauchen als Ihren täglichen Besitz.* Original im Worpsweder Archiv.

[11]Pettit, Richard: *Rainer Maria Rilke in und nach Worpswede*. Lilienthal 1985; Petzet, Heinrich Wiegand: *Heinrich Vogeler. Zeichnungen.* Köln 1998, S. 29f.; Petzet, Heinrich Wiegand: *Von Worpswede nach Moskau – Heinrich Vogeler.* Ein Künstler zwischen den Zeiten. Köln 1977. Siehe auch Webb 1978 und Stahl 1978.

[12]Eigentl. Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455). Siehe: Schottmüller, Frida: *Fra Angelico da Fiesole*. Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1911; Syre, Cornelia: *Fra Angelico.* Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz. Mit einem Beitrag zur Maltechnik von Veronika Poll-Frommel. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München 1996.

[13]Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi (um 1445-1510). *Botticelli war der Name des Goldschmiedes, bei dem er zuerst in die Lehre kam.* In: Pater, Walter: *Renaissance. Studien in Kunst und Poesie.* 2. Aufl. Jena und Leipzig 1906, S. 67-82, hier 69. In jüngeren Werken wird Botticelli, wie bei Vasari (vgl. ders., Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori italiani*. Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Übersetzung des Italienischen von Trude Fein unter Heranziehung der deutschen Ausgabe von L. Schorn und E. Förster. Anmerkungen von W. Rotzler und E. Deer. Nachwort von R. Steiner. Mit 28 Abbildungen. 6. Aufl., Zürich 1996) Alessandro genannt. Lebensdaten: 1445 bis 1510. Bis heute weiß man noch wenig über die Biographie des Künstlers. Vgl. Kat. Thiébaut, Dominique: *Botticelli*. Köln 1992, S. 8f.

Die Hervorhebung verschlüsselter marianischer Bildzitate in der zweiten Fassung der *Weißen Fürstin* und im Essay *Intérieurs* runden im Abschnitt 3.5 des Textkommentars die Rekonstruktion seiner frühesten Aufnahme von Marienbildern ab. Ein Gedicht aus dem Zyklus *Das Marien-Leben* (1913)[15] zeigt, daß die Erinnerung an die Bilder des Fra Angelico, die Rilke 1898 in Florenz sah,[16] auch in späteren Jahren lebendig blieb.

3.1 Über die Neurenaissance um 1900

Die Frührenaissance wirkte schon vor 1900 auf die Präraffaeliten außerordentlich anregend, worauf die selbst gewählte Bezeichnung der Künstlergruppe hinweist.[17] Zwei Gestalten des Quattrocento waren ihnen besonders wichtig: Fra Angelico und Botticelli. Fra Angelicos Kunst genoß auch unter den deutschen Schriftstellern bereits vor der Jahrhundertwende hohes Ansehen,[18] denn schon die deutsche Romantik und die Nazarener hatten auf sie aufmerksam gemacht.[19] Die Künstler des Jugendstils mußten sich von der Feinlinigkeit des Fra Angelico und von der Blumenpracht auf Botticellis Bildern stark angezogen fühlen. So studierten Vogeler und Rilke zum gleichen Zeitpunkt die Werke dieser Renaissancemeister in Florenz. Über seine Florentiner Rezeptionserfahrungen ist leider nichts überliefert. Rilke reflektierte seine Erlebnisse mit dem Quattrocento vorerst in seinen Tagebüchern.

Unwillig, die dort gesehenen Bilder in einer herkömmlichen Weise zu beschreiben, versuchte er, sie poetisch festzuhalten. Ganz besonders interessierten ihn die Marienbilder. Seine Auseinandersetzung mit dem Thema blieb freilich nicht auf das Tagebuch beschränkt. Maria ist zum Beispiel in den *Gebeten der Mädchen zur Maria* (1898)[20] Ansprechpartnerin für die sehnsuchtsvollen, idealisierten Mädchengestalten. Sie ist, wie noch zu zeigen sein wird, eine ganz andere als die Maria des Fra Angelico, die einem bestimmten kirchlichen Kontext angehört, aber sie ist ebenso rein und ebenso Mittlerin des Göttlichen. Gedichte, die sich mit Botticelli verbinden lassen, entstanden einige Jahre später.

---

[14]Als Einführung siehe den Katalog der Wiener Kunsthistorikerin Hanna Egger, die Bildbeispiele aus mehreren Jahrhunderten und Ländern erläutert. Vgl. dies.: *Verkündigung*. Meisterwerke christlicher Kunst. Kat. Wien 1987.

[15]Zur Datierung: Geschrieben Mitte Januar – zwischen 15. und 23.1.1912 auf Schloß Duino. Die einzelnen Gedichte sind nicht näher datierbar; auch die Entstehungsfolge ist unbekannt. Das Gedicht *Pietà* reicht bis Anfang November 1911 zurück. Das Buch erschien Anfang Juni 1913. Vgl. SW. Bd. I, S. 871. Hier zitiert als *Marien-Leben*.

[16]Vgl. Abschnitt **Zwei Verkündigungsbilder des Fra Angelico.**

[17]Vgl. Anm. 222.

[18]Walzel, Oskar: *Florenz in deutscher Dichtung*. Veröffentlichung des Petrarca-Hauses. Erste Reihe. Abhandlungen 3. Stuttgart 1937, S. 28f.

[19]Walzel 1937, S. 15. Siehe auch 17f.

[20]SW, I, S. 182f.

Schon in der ersten *Verkündigung* aus dem *Buch der Bilder* ist ein neuer Umgang mit Verkündigungsdarstellungen zu beobachten. Kein Bild kann als alleinige Inspirationsquelle angesehen werden, auch nicht die frühen Verkündigungsbilder Vogelers, da Rilke viele andere Verkündigungsbilder in Florenz gesehen hat. Ein alleiniger Rückbezug seiner ersten Verkündigungsgedichte auf die Verkündigungsdarstellungen des Worpsweders würde Rilkes Erfahrungshorizont reduzieren. Den Maler zu ignorieren, hieße jedoch, einen wichtigen Teil von Rilkes Rezeptionserfahrungen zu leugnen. Vogeler ist ohne Frage ein interessanter Künstler, wenn es darum geht, Rilkes Rückgriff auf Werke der Renaissance um 1900 zu diskutieren, weil auch er, wie bereits bemerkt, sich von dieser Kunstepoche zur selben Zeit wie der Schriftsteller anregen ließ. Freilich könnte man neben den Verkündigungsbildern weitere Werke des Worpsweders einbeziehen, die eine Verbindung zur Renaissance sowie zu Rilkes Lyrik ermöglichen, aber dies würde die Untersuchung zu sehr ausweiten. Ich ziehe die Konzentration auf Verkündigungsdarstellungen vor, die ich zunächst ikonographisch und kulturhistorisch erörtern möchte.

Grundsätzlich ist über die Beziehung zwischen Rilkes und Vogelers Kunst folgendes zu sagen: Es wäre falsch anzunehmen, Vogelers Bilder hätten Rilke mehr inspiriert als die Kunst der Renaissance, denn die Arbeiten der Worpsweder hielt Rilke, wie man aus der Einleitung seiner Monographie über die Künstlergruppe herauslesen kann, für Produkte noch nicht völlig ausgereifter Künstlerpersönlichkeiten.[21] Möglicherweise führte die Erfahrung mit Hofmann dazu, daß er keine Kritik äußerte. Er idealisierte ihre Arbeit nicht, er sprach über sie nicht mit derselben Begeisterung, wie über die Werke Rodins oder Cézannes. Er sah sich allerdings auch selbst noch lange als einer, der noch „werden" sollte. Mit großer Hingabe ließ er Kunstwerke alter Meister auf sich wirken, damit sie ihn auf seinem eigenen Weg weiter brachten. Schon in Florenz war ihm dieser Zusammenhang bewußt:

> *Ob ich Dir* [Lou Andreas-Salomé] *ein Bild von Florenz damit gebe – weiß ich nicht; denn ich bringe Dir nur das, was ich mir ganz eigen weiß; und das gehört ja nun mir zu und nicht mehr der lichten Lilienstadt; jedenfalls aber habe ich dieses Stück meiner selbst in Florenz gefunden, und das kann nicht zufällig sein.*[22]

Rilke fand in den Kunstwerken der Frührenaissance unterschiedliche Anhaltspunkte für die eigene Arbeit. Dies wird hier unterstrichen, auch wenn sich die Anleihen nicht auf bestimmte Werke zurückführen lassen, denn gerade diese indirekte „Übernahme" der Bildwerke beziehungsweise einiger ihrer Elemente ist interessant und für den reiferen Rilke charakteristisch. Diese Fähigkeit zum

---

[21] *Es wird nun im Folgenden von diesen Menschen die Rede sein, nicht in Form einer Kritik, auch nicht mit der Prätension, Abgeschlossenes zu geben. Das wäre auch nicht gut möglich; denn es handelt sich hier um Werdende, um Leute, die sich verändern, die wachsen*[.] SW, V, S. 34.

[22] TBF, S. 21.

originellen Umgang mit Vorbildern ist, wie ich im Bildkommentar zeigen möchte, bei Vogeler nur bedingt vorhanden. Er war von den Engländern begeistert – teils von Aubrey Beardsley,[23] teils von den Präraffaeliten; diese vermittelten ihm die Frührenaissance, deren Motive er in der norddeutschen Landschaft[24] entfaltete. Nach einer ersten Blüte in den späten Neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts stagnierte seine Kunst. Erst im Zusammenhang mit dem Expressionismus sollte sie wieder aufleben, überwiegend unter dem Einfluß seiner sozialistischen Gesinnung.

Rilke zog sich seit Paris immer weiter in sein Werk zurück. Ein größerer Gegensatz zu Vogelers eigenem Werdegang wäre also kaum möglich. Jeder Forscher, der sich mit ihrer Beziehung beschäftigt, wird bald der großen Entfernung gewahr, die ihre künstlerische Produktion kennzeichnet. Der Dichter hat seine erste „Wasserscheide" in Paris erlebt; er hatte um 1900 die Zeit seiner künstlerischen Vervollkommung also noch vor sich. Bezeichnenderweise stellte er, als es darum ging, mit dessen Hilfe um 1912 das *Marien-Leben* zu gestalten, die Qualität von Vogelers künstlerischer Arbeit in Frage.[25] Einige briefliche Äußerungen des Malers geben ihm recht.[26] Um 1900 jedoch war Vogeler ein vielversprechender Künstler und vielseitig orientiert: Er war, als er Rilke im Frühling des Jahres 1898 in Florenz begegnete, Zeichner, Radierer,[27] Maler, Dichter, Buchillustrator, Architekt, Designer von Mobiliar, Schmuck und Teppichen.

Die ikonographische Tradition, mit der diese jungen Künstler konfrontiert waren und die in Kunstwerken der Renaissance auf vielfältige Weise verarbeitet wurde, kann hier nicht einmal in Umrissen dargestellt werden. Ein Exkurs in den geistesgeschichtlichen Hintergrund (in den sogenannten „Renaissancismus") sowie die Hervorhebung der Behandlung geistlicher Motive auch in der Malerei der Präraffaeliten liefern hingegen eine unabdingbare Voraussetzung für die Rekonstruktion der Bildbezüge.

---

[23]Eine gute Einführung in das Werk des Engländers findet man zum Beispiel im Kat. Beardsley. Auch im *Pan* beschäftigte man sich mit dem Künstler. Siehe *Pan*, 5. Jg., H. 4, 1899, S. 256-261.

[24]Vgl. Anm. 84 und 232.

[25]Vgl. Brief an Anton Kippenberg vom 6.1.1912 in: Rilke 1995, Bd. I, S. 311-314, bes. 312. Zur Textstelle siehe Anm. 261.

[26]Vgl. Briefe an Martha Vogeler im Worpsweder Archiv. Unveröff.

[27]Die Radierungen und Zeichnungen wurden von Hans-Hermann Rief, Gründer des Worpsweder-Archivs, katalogisiert. Vgl.: Rief, Hans-Herrman: *Heinrich Vogeler. Das graphische Werk*. Lilienthal 1983. Die dichterische Tätigkeit beschränkte sich nach der Veröffentlichung des Gedichtbandes *DIR* (1899, erschienen im Insel Verlag, mit eigenen Zeichnungen und selbst gestaltetem typographischen Teil) auf die Gedichte im Briefwechsel mit seiner Frau. Vgl. Vogeler, Heinrich: *Dir*. Gedichte. Mit Zeichnungen des Autors. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1994). Über Vogelers Arbeit als Buchkünstler siehe Elze 1997. In seinem umfangreichen Katalog wird nicht auf die Beziehung zwischen Vogelers Arbeiten und den Werken, die sie illustrieren, eingegangen. Die Rezeption der graphischen Arbeiten um 1900 wäre ergänzungsbedürftig. Bisher hat sich vor allem der in Worpswede tätige Kunsthistoriker Karl-Robert Schütze mit Vogelers architektonischen Entwürfen beschäftigt. Vgl. Katalogbeitrag Schütze, Karl-Robert: *Architektonische Gesamtplanungen und Serienmöbel 1903-1914*. In: Cornelia Baumann und Vera Losse (Hrsg.): *Heinrich Vogeler und der Jugendstil.* Köln 1997, S. 178-194. Gute Abbildungen von Möbelstücken und Schmuck zeigt der Kat. Baumann / Losse 1997, S. 142-148; 158-159; 186-189 sowie Pettit 1985, S. 110. Einige Teppichentwürfe befinden sich im Familienbesitz und werden in der Weberei im Haus im Schluh ausgestellt. Sie wurden noch nicht katalogisiert.

Rilkes Faszination für das Quattrocento führte im Florenzer Tagebuch zu einigen der wenigen Beschreibungen von Kunstwerken, die von ihm bekannt sind.[28] Bildzitate und weitere Formen der Berührung mit Bildern der Florentiner Renaissance wurden in der Forschung bisher nicht dargestellt.[29] Der erste veröffentlichte Hinweis auf einen seiner Italienaufenthalte[30] ist ein Brief an Nathan Sulzberger, der im März 1897 in Venedig für vier Tage sein Gastgeber und Führer war.[31] Joachim Storck hat sich mit diesem Aufenthalt beschäftigt.[32] Nicht Venedig, sondern Florenz soll hier als Ausgangspunkt für die Darstellung von Rilkes früher Rezeption der italienischen Renaissance dienen, denn abgesehen davon, daß Florenz ein wichtigeres Zentrum der Frührenaissance war, hielt sich der Schriftsteller dort deutlich länger auf als in Venedig, und zwar vom 8. April bis circa 11. Mai 1898.[33] Darüber hinaus hat man mit dem *Florenzer Tagebuch* besonders günstige Voraussetzungen für die Rekonstruktion seiner ästhetischen Erfahrungen.[34]

Vogelers Rezeption der Renaissance ist aufgrund des Mangels an Dokumenten nicht lückenlos zu rekonstruieren.[35] Es steht außer Frage, daß er sich häufig in Italien aufgehalten hat – unveröffentlichte Briefe und Postkarten seiner Jugendfreunde liefern dafür zahlreiche Belege.[36] Marie Louise Vogeler, die

---

[28]TBF, S. 83f.

[29]Ohne die Bildbezüge zu behandeln, kommentierte Helmut Wocke früheste Erfahrungen des Schriftstellers mit Italien. Ders.: *Rilke und Italien.* Gießener Beiträge zur deutschen Philologie. Hrsg. von Alfred Götze, Bd. 73, Gießen 1940, S. 19ff. In der Darstellung *Rilkes Beziehung zum geistigen Leben Italiens* sowie im Kommentar zu Rilkes Übersetzungen aus dem Italienischen leistete der Verfasser allerdings einen wichtigen Forschungsbeitrag.

[30]Rilke bereiste Italien schon in seiner Kindheit. Vgl. Wocke 1940, S. 5.

[31]Aus dem Hotel Victoria in Bozen am 2.4.1897 an den amerikanischen Studienkollegen N. Sulzberger: *Große Sehnsucht nach Venedig.* Am 21.12.1897 aus Berlin an denselben Adressaten: *Venedig dank' ich Ihnen und was es heißt Jemandem Venedig danken, muß ich nicht erörtern.* In: Rilke, Rainer Maria: Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896. New York 1946, S. 55 und 56. Hier 1946 (II). In der Handschriftenabteilung des DLAs befinden sich keine Briefe von N. Sulzberger an Rilke oder umgekehrt. Zu ihrer Freundschaft siehe Prater, Donald: *Ein klingendes Glas.* Das Leben Rainer Maria Rilkes. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 69.

[32]Vgl. dazu Storck, Joachim: *Rilkes frühestes Venedig-Erlebnis.* Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 16-17, 1990, 18-32, hier 22f.

[33]Vgl. Schnack 1990, S. 71f.

[34]Nach wohlwollender Auskunft von Frau Hella Sieber-Rilke vom Rilke-Archiv, Gernsbach.

[35]Rom, Neapel, Padua, Vicenza, Venedig, Bologna, Assisi und Perugia werden in Vogelers *Erinnerungen* erwähnt. Vgl. Vogeler 1989, S. 87-90. Im Worpsweder Archiv befindet sich eine Postkarte aus Rom, mit dem Poststempel 10.12.1902, das vom Ehepaar Vogeler an Herrn H. Klindworth, den Schwager Martha Vogelers, geschickt wurde. Auch ein Brief vom 6.12.1902, Piazza Barberini, an Otto Modersohn aus Rom wurde überliefert: [H]*ier ist viel zu lernen; aber durch viel minderwerthiges Zeug muss man sich müde durcharbeiten* [,] *alles ist zerstreut und man kann überall eine Perle finden. Aber das kaputte Rom von früher ist für unsereinen doch zu anstrengend für die Phantasie.* […] *Die wirklich guten Antiken sind immer wieder wie Offenbarungen*[.] Im Haus im Schluh (Worpswede) hängt das Ölbild *Italienische Landschaft* (1894). Zu diesem früheren Aufenthalt sind keine Dokumente vorhanden.

[36]Ich fand zwei Postkarten an Vogeler, Poststempel vom 9.10.1892 und 6.11.1892 aus Düsseldorf, gesandt von Freunden aus dem Kreis der Tartaren. Anschrift: Rapallo, Albergo Rosa Bianca. Am 14. September 1894 schrieb ein anderer Jugendfreund, der mit dem Pseudonym „Strips" unterschreibt, einen unveröffentlichten Brief, in welchem er Vogelers Entschluß, im Oktober nach Italien zu fahren, unterstützt. In einem Brief vom 15.10.1894 aus Berlin (ohne Umschlag, wahrscheinlich nach Italien gesandt) erwähnt Strips eine Aufenthaltsdauer von sechs Wochen sowie die Städte Rom, Neapel und Florenz als Reiseziele. Es wird daraus nicht deutlich, ob Vogeler diese Städte tatsächlich bereiste oder ob sich der Freund dies bloß gewünscht hatte: *Neapel, Florenz, Rom etc. gründlich sehn* […] *das hielte* [mein Vater] *für berechtigt, aber auf 6 Wochen wovon vielleicht eine Woche noch für München abgehn würde, das fände er nicht richtig. U. ich muss ihm im*

Mutter des Künstlers, war mit ihren Kindern mehrmals in Italien.[37] Im Nachlaß Vogelers blieben kaum Äußerungen über die italienische Kunst erhalten, aber die vorhandenen genügen, um seine Bewunderung dieser Kunst zu belegen.[38] In der Autobiographie des Künstlers werden die Eintragungen über die Anfangsjahre seines Schaffens, in denen die Kunst der Frührenaissance eine große Rolle spielte, leider sehr knapp gehalten. Daher liefert der frühe Briefwechsel die wichtigsten Anhaltspunkte.[39] Mit Begeisterung berichtet er von den toskanischen Kunstwerken. Botticellis *Geburt der Venus*[40] ist für ihn der Eintritt in eine hoch ästhetisierte Sphäre.[41] Gerade dieses Bild spielte überall in der Botticelli-Rezeption eine wesentliche Rolle. Joris-Karl Huysmans[42] und Walter Pater[43] beschrieben es; Rilke verfaßte 1904 ein gleichnamiges Gedicht.[44] Die Nähe zwischen Botticellis Madonna und seiner Venus

---

Grunde recht geben. […] *Für Dich ist es mit der Reise etwas anderes. Du hast die ganzen Ferien kräftig ausgenutzt u. kannst Dir jetzt eine Erholungsreise gönnen.*

[37]Die Briefe von Vogelers Mutter sind nach Information von Herrn Hans-Hermann Rief, Gründer des Worpsweder Archivs, zerstört worden.

[38][A]*m meisten geben mir die Memlings, van der Goes, Dürers und die alten Italiener; und recht viel gibt mir die Musik Bachs der mächtige architektonische und Mozarts der freie naive*. Vogeler. Brief an Hans Bethge vom 5.7.1900. DLA 57.2165. Kopie im Worpsweder Archiv, S. 2.

[39]Im Briefwechsel mit Vogelers Jugendfreund Schleck (Spitzname) ging es häufig um Florenz. Vogelers Briefe an ihn sind nicht im Worpsweder Archiv. Aus den Mitteilungen Schlecks spricht eine ungebrochene Begeisterung für Italien, zum Beispiel: *Jetzt aber die große Frage: wie steht es mit Italien: Dirk* […] *erwarte ich etwa am 8. September hier*. Brief vom 3.7.1893. Haus im Schluh. Unveröffentlicht. In einem anderen Brief desselben Autors: *Könntest Du nicht etwa schon in den letzten Tagen des September kommen, dann etwa im Oktober eine Reise nach Florenz machen (was entschieden das schönste in Italien ist) und im November Dich dann in München niederlassen*. Brief vom 10.9.1897, keine Ortsangabe. Aus einem früheren Brief: *Heinz und Jürg haben Dir wohl schon genügend über Italien im Allgemeinen* [unleserliches Wort] *und so glaube ich das unterlassen zu dürfen*. Brief aus dem Hotel Pagano in Capri vom 30.11.1893. Sehr aufschlußreich ist eine weitere Briefstelle aus Fiesole, geschrieben von Schleck am 4.3.1898, also kurz bevor Vogeler nach Florenz fuhr, wo er Rilke begegnete: [W]*ann kommst Du?* […] *Man sieht hier doch wunderbare Sachen, und wird riesig angeregt: die Leute wie Botticelli, Ghirlandajo, Masaccio etc sind doch wunderbar, und man kann sie nirgends in der Welt so kennen lernen wie hier. Man wird ganz durchdrungen von dem, was man beständig sieht und hat sicher seinen Nutzen an der Intimität ihres Gefühlsausdrucks und der Feinheit ihres Tongefühls. Zum Kopieren eines dieser Bilder konnte ich mich allerdings nicht entschliessen; mir wenigstens liegt ihre Technik zu ferne, und ich könnte mir nicht denken, wie man in kurzer Zeit eines dieser fabelhaft ausgeführten Bilder durchstudieren könnte. Aber den Geist fühlt man trotzdem in einen eindringen.* Wahrscheinlich hat Vogeler die Bewunderung seiner Freunde für die Kunst der Toscana geteilt. Ein Jahr nach der Begegnung mit Rilke in Florenz schreibt er: *Ich* […] *stehe vor einer Reise nach Florenz, daselbst hat meine Familie (Mutter mit zwei Töchtern) für den Winter ihren Wohnsitz aufgeschlagen und ich muss nun mit Weihnacht feiern.* Brief an Hans Bethge. Original im Deutschen Literatur Archiv. Nr. 57.2163. Kopie im Worpsweder Archiv. Datiert auf Ende 1899.

[40]Zwischen 1483-1485. Siehe Kat. Thiébaut 1992, S. 19f.

[41]*Denken Sie* [,] *in 14 Tagen stehe ich wohl vor Botticelli's Venus auf der Muschel! Nein dieses Weib empfinden, als ich zum ersten Mal vor diesem Bilde stand* [,] *war es mir wie beim Ausklingen einer Beethoven-Symphonie – nur ein Wunsch – zu vergehen wie der Morgennebel unter der Sommersonne*. Vogeler an Hans Bethge. Original im DLA. Ref. Nr. 57.2163. Kopie im Worpsweder Archiv. Datiert auf Ende 1899.

[42][L]*a Vénus de Botticelli, du musée de Berlin, pour en citer une, a la même physionomie, le même air languissant et navré que ses Vierges; c'est la même femme; un seul modèle a posé pour la Mère du Christ et pour la fille de Jupin; ses anges sont des pages équivoques, tels que les appréciait le Pape Alexandre VI; c'est d'un art exquis mais savamment pervers dont le charme laisse à l'âme un arrière-goût, cette sorte de saveur âcre et sucrée que laissait dans la bouche la cantarella, la poudre à succession des Papes*. Huysmans, J. K.: *Trois Primitifs*. Les Grünewald du Musée de Colmar, Le Maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Main. Paris 1951, S. S. 57-106, hier 78. Deutsche Fassung: Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive. Aus dem Französischen und mit einem Anhang von Stefanie Strizek. Hrsg. von Michael Farin. München 1991, S. 153-199, hier 174f.

[43]Pater 1906, S. 67-82, hier 76f.

[44]SW, I, S. 549f. Entworfen in Rom, Anfang 1904. Endgültige Fassung im Herbst, in Schweden. Vgl. ebd., S. 864. Ich gehe darauf in der Textinterpretation ein.

betonten sowohl Pater[45] als auch Huysmans;[46] ihnen folgend, unterstrich Rilke die Ähnlichkeit der beiden Frauen in seinen Tagebuchaufzeichnungen[47] und entdeckte auch bei Vogelers Frauengestalten eine vergleichbare Doppelnatur: sie erscheinen ihm als Melusine und Madonna.[48]

Wie Muther feststellt, haben die Renaissancemeister vielen den Weg zu einem kreativen Umgang mit christlichen Stoffen eröffnet,[49] nicht nur Vogeler und Rilke: Der Worpsweder Fritz Mackensen ließ seine bäuerliche Madonna auf einer Schubkarre ihren Knaben stillen,[50] Max Liebermann malte *Jesus vor den Schriftgelehrten* (1878) und wählte als Modelle Insassen aus christlichen Spitälern. Die Sehnsucht nach Umwandlung und Wiedergewinnung der christlichen Stoffe erfaßte auch die Schriftsteller. Richard Hamann und Jost Hermand entdecken eine neukatholische Weltanschauung bei Rilke, George[51] und anderen:

Den Auftakt bildet eine Rückbesinnung auf den Formenschatz der christlichen Überlieferung, die auf den ersten Blick wie eine Anlehnung an neogotisch-nazarenische Tendenzen wirkt, sich jedoch bei näherem Zusehen als eine durchgreifende Veränderung des christlichen Ideengutes erweist. […] *Neokatholische Tendenzen finden sich in Zeitschriften wie „Hochland" (ab 1903), „Der Gral" (ab 1906) oder „Summa" (1917)*[.] *Die literarischen Zeugnisse dieser konfessionellen Neuorientierung, die selbstverständlich weit über den bloßen Zeitschriftenklüngel hinausgehen, lassen sich in ihrer Fülle nur andeutungsweise umschreiben. In der Lyrik begegnet man solchen Anlehnungsversuchen besonders bei Rudolf Alexander Schröder* [– allerdings stand er im Kontakt mit Rilke, –] […] *oder Ernst Stadler*[.] *Im Bereich der Erzählung finden sich solche Anlehnungsversuche vor allem in der „Evangelienharmonie" (1909) von Hans Benzmann, den „Christuslegenden" (1914) von Karl Röttger oder den „Geschichten vom lieben Gott" (1900) von Rilke. Die gleiche christianisierende Welle läßt sich im Drama verfolgen.* [52]

In dem Einakter *Die Weiße Fürstin* synthetisiert der frühe Rilke seine ästhetischen Erfahrungen mit Elementen der christlichen Ikonographie. Statt sich mit Ekphrasis zu begnügen, verwandelt er seine Bildeindrücke in künstlerisch autonome Gestalten. Im folgenden möchte ich auf Bildbezüge eingehen, die seine Rezeption von Marienbildern voraussetzen.

---

[45]Pater 1906, S. 80.
[46]Wie Anm. 42.
[47]TBF, S. 109.
[48]*Und dieses Mädchen, das Melusine ist, wenn ein Mann in Waffen ihre Einsamkeit stört, ist Madonna, wenn der Engel kommt* [.] SW, V, S. 133.
[49] *Wohin die Künstler blickten, fanden sie Stoffe für Bilder: die Schönheit des Lebens und die Pracht der Kleider, die neuen Wunderwerke der Baukunst und das Leben der Landschaft wollten sie malen. Und um das zu können, übersetzten sie die Bibel ins Weltliche. Während sie biblische Bilder zu malen schienen, malten sie die Schönheit der Gegenwart.* Muther, Richard: *Geschichte der Malerei.* Bd. I. *Italien bis zu Ende der Renaissance.* Leipzig 1909, S. 76.
[50]Gemalt 1892, betitelt: *Der Säugling*, auch *Die Moormadonna.* Seine Ausstellung in München (1895) brachte Mackensen eine Goldmedaille. Vgl. Kat. *Der Durchbruch.* Die Worpsweder Maler in Bremen und im Münchener Glaspalast 1895. Mit einem Textbeitrag von Karl Robert Schütze. Lilienthal 1995, S. 90.
[51]Siehe dazu Braungart, Wolfgang: *Ästhetischer Katholizismus.* Stefan Georges Rituale der Literatur. Tübingen 1997.
[52]Unter den bildenden Künstlern wird Melchior Lechter hervorgehoben. Vgl. Hamann / Hermand 1977, S. 126f.

Angesichts der Unmöglichkeit, die eben umrissenen Erfahrungen mit dem christlichen und malerischen Erbe in vollem Umfang darzulegen, grenze ich die Untersuchung auf Botticelli[53] und Fra Angelico ein – zwei Protagonisten der Frührenaissance, die um 1900 äußerst beliebt waren.[54] Botticelli, der einer der Illustratoren von Dantes *Divina Commedia* war,[55] beschäftigte Vogeler und Rilke explizit. Die Art, wie sie die Jungfrau darstellen, verbindet sie mit Fra Angelico. Auf diese und andere Anklänge an die alten Meister gehe ich im Bild- und Textkommentar ein. Zuvor soll Vogelers Werdegang skizziert werden, wobei ich mich auf jene Aspekte konzentriere, die für die hier hervorgehobene Schaffenszeit relevant sind.

3.2 Vogeler – ein Portrait

Der junge Vogeler fand in Deutschland schnell Beifall:

Vogeler's Wirken ist durch seine Thätigkeit als Maler und Radierer keineswegs erschöpft, vielmehr hat er als Zeichner von Ornamenten, und besonders von kunstgewerblichen Entwürfen schon eine Thätigkeit entfaltet, die die grösste Beachtung verdient und die von ihm noch die schönsten Erfolge erhoffen lässt.[56]

Es überrascht nicht, daß er als Zeichner so beliebt wurde, denn sein Feingefühl für diese Kunstsprache war sehr früh ausgeprägt.[57] Mit einer beinahe ätherischen Linienführung umkreiste er in den ersten Radierungen und Zeichnungen seinen Gegenstand. Dies trennt seine Arbeiten von den Impressionisten, denen Vogeler jedoch im Umgang mit der Farbe viel verdankt.[58]

---

[53]Zur Rezeption um die Jahrhundertwende siehe Kat. Thiébaut 1992, S. 7f., 26. Ihre Quellen: Alexis-François Rios: *De l'art chrétien* (Paris 1836). Hermann Ulmann: *Sandro Botticelli* (München 1893), Bernard Berenson: *Florentine School* (London 1896) und Herbert P. Horne: *Allessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence* (London 1908). Die Verfasserin erwähnt interessante Daten: Im Jahre 1854 wird A.-F. Rios' Werk ins Englische übersetzt. Vermutlich las es John Ruskin, englischer Kunstkritiker und Soziologe. Rossetti und Millais haben in der Londoner National Gallery das *Bildnis eines jungen Mannes* und *Die mythische Geburt* Botticellis bewundert und sie als „*raffiniert*" und „*rein*" gepriesen, während Joris-Karl Huysmans in *Trois primitifs* (Paris 1905) abwertend über Botticellis Venus schrieb. Vgl. ebd., Anm. 28. Zur Stelle bei Huysmans siehe Anm. 42 des vorliegenden Kapitels. André Chastels *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris 1959 und 1982) und weitere von 1900 bis 1920 erschienene Studien und Artikel werden von der Verfasserin ohne genaue Angaben erinnert.

[54]Zum Bezug auf Fra Angelico in dieser Zeit siehe Hamann/Hermand, S. 126f.

[55]Abb. in Kat. Thiébaut 1992, S. 105-113.

[56]Sponsel, J. L.: *Heinrich Vogeler – Worpswede*. DKuD, 2. Jg. H. 7, April 1899, S. 294-334, hier 306. Erste umfangreiche Arbeit über den Künstler in dieser Zeitschrift.

[57]*Ich wollte beim Zeichnen fühlen, wie so ein Körper gewachsen ist. Nicht die malerische Erscheinung, sondern das Organische, den Bau, die Form suchte ich zu ergründen.* Vogeler 1989, S. 18f.

[58]Vgl. *Juninacht* (1898/99) und *Abschied* (um 1898). Abb. in Noltenius, Rena: *Heinrich Vogeler 1872-1942.* Die Gemälde – Ein Werkkatalog. Weimar 2000, S. 124-125.

Zum Interesse für die Zeichnung gesellte sich ein starker Drang zur *Natur*,[59] dem Vogeler nachgab, als er sich nach seinem Studienabschluß[60] in Worpswede niederließ. In diesem Ort in der Nähe Bremens arbeiteten etwa zur selben Zeit Fritz Mackensen, Fritz Overbeck, Otto Modersohn, Hans am Ende, Paula Becker, Clara Westhoff und Carl Vinnen.[61] Sie kamen mit unterschiedlichen Voraussetzungen, jedoch alle, wie Rilke erkannte[62] und eine jüngere Ausstellung in Worpswede betont,[63] durch ihre Natursehnsucht. Gemeinsame Projekte und Arbeiten entstanden,[64] dennoch lag es ihnen fern, sich als Gruppe zu begreifen.[65]

Im Vordergrund der frühen Worpsweder Arbeiten Vogelers stehen introvertierte[66] menschliche Gestalten,[67] Fabelwesen[68] und Vertreter einer mittelalterlich-höfischen Kultur.[69] Das häufigste Modell ist seine spätere Ehefrau Martha: Er kleidet sie in schöne Gewänder und stellt sie wie auch sich selbst in die norddeutsche Landschaft[70] oder in den eigenen Garten[71] – Orte, die der Unruhe des „nervösen" Zeitalters fern scheinen. Vogelers Bildgestalten sitzen am Seeufer,[72] blicken in die offene Landschaft[73] oder zum Himmel.[74] Sie sind allein[75] oder in Begleitung eines geliebten Wesens, meist in einer innigen

[59]Vogeler 1989, S. 19. Zu den ersten Erfahrungen mit der Kunst der französischen Landschaftsmaler siehe ebd., S. 27.
[60]Er wurde in der hoch angesehenen Düsseldorfer Akademie ausgebildet. Vgl. Bresler, Siegfried: *Heinrich Vogeler.* Reinbek bei Hamburg 1996, S. 12.
[61]Über die ältere und jüngere Malergeneration Worpswedes siehe Kat. Holz, Donata:*...Unter den großen Himmeln...* Die Kunstsammlung der Kreissparkasse Osterholz. Osterholz-Scharmbeck 1999.
[62]SW, V, S. 23f.
[63]Vgl. Kat. Sehnsucht nach Landschaft?
[64]Die Künstler ließen sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten in Worpswede nieder. Der erste Worpsweder Brief von Overbeck an Otto Modersohn ist vom 15.7.1892. Erster Besuch Otto Modersohns in Worpswede am 3.7.1889. Tagebucheintragung: *Mittwoch 3. Juli 89 kam ich mit Fritz voller Erwartung in Worpswede an.* Vgl. Briefwechsel Fritz Overbeck – Otto Modersohn. Worpsweder Archiv. Originale: Otto Modersohn-Nachlaß im *Modersohn Museum* in Fischerhude. Zu Vogelers Graphik und über eine gemeinsame Arbeit – die Radierungsmappe *Von Weyerberg* – siehe Elze 1997, S. 42.
[65]Sie halfen sich gegenseitig. Hans am Ende übernahm die Radierungsstunden, Fritz Mackensen korrigierte für eine kürze Zeit die Arbeiten Paula Modersohn-Beckers. Vgl. Vogeler 1989, S. 33 sowie BTB, S. 37, 65, 73f.
[66]Vgl. *Liebe* (1896), ebd., Abb. 13; *Frühling* (1896), ebd., Abb. 14; *Im Mai* (1897), ebd., Abb. 16; *Im Frühling* (1897), ebd., Abb. 17; *Singende Frauen* (1898-1902), ebd., Abb. 34.
[67]Vgl. *Im Frühling* (1897). Abb. in Rief 1983, Abb. 17.
[68]*Die Schlangenbraut* (1894), ebd., Abb. 4; *Die Hexe mit der Eule* (1895), ebd., Abb. 6; *Die Hexe I* (1895), ebd., Abb. 7; *Froschkönig*, ebd., Abb. 12; *Die sieben Raben* (1895), ebd., Abb. 15; *Dornröschen* (1897), ebd., Abb. 20.
[69]Vgl. *Märchen* (1895), ebd., Abb. 9.
[70]Vgl. *Die Lerche* (1899). Abb. in Rief 1983, Abb. 24; *Storch überm Weiher* (1899), ebd., Abb. 30; *Märznacht* (1899), ebd., Abb. 33.
[71]Vgl. *Liebespaar* (1901), Abb. in Noltenius 2000, S. 131; *Die Eule*, auch *Abend im Garten* (1903), Abb. in Noltenius 2000, S. 137; *Herbstgarten* (um 1903), ebd., S. 138; *Mein Garten* (um 1904), Abb. ebd., S. 139; *Blumenbeete im Garten des Künstlers*, auch *Frühlingsgarten*, ebd., S. 145.
[72]Radierung *Die sieben Schwäne*, abgebildet in: *Heinrich Vogeler.* Von Rainer Maria Rilke. Sonderdruck mit Abbildungen. Lilienthal 1986, S. 63. Im folgenden als Rilke 1986 zitiert. Vermerk: Nur die Abbildungen wurden einbezogen. Textstellen aus den SW.
[73]Siehe *Liebe* (1896) und Frühling (1896) in: Rief 1983, Abb. 13 und 14.
[74]Radierung *Die Lerche*, (Selbstbildnis) Abb. in Rilke 1986, S. 8.
[75]Radierung *Sommerabend* (1902), ebd., S. 62.

Umarmung.[76] Mitten im Blumenfeld, im Wald oder umgeben von Musikern wird ihnen eine der Schönheit geweihte Sphäre geschaffen.[77]

Besonders in den Liebesszenen stehen die Bildgestalten in einem eingegrenzten Raum, der sowohl durch eine Mauer verdeutlicht werden kann – wie in den Ölbildern *Abschied* und *Heimkehr*[78] – als auch durch bewußt phantastisch-irreal gestaltete Szenarien – wie auf dem Gemälde *Melusinen-Märchen*.[79] Überhaupt greift Vogeler häufig auf Märchen zurück. Einige seiner altertümlichen Gestalten[80] verraten neben Märchen[81] seine Beschäftigung mit Albrecht Dürer.[82] Die Art, wie der Künstler die Landschaft als Bühne darstellt, rückt ihn bisweilen mehr in die Nähe der Renaissance als in die der zeitgenössischen Landschaftsmaler.[83] Dazu bemerkte Paula Modersohn-Becker in ihrem Tagebuch:

> [Vogeler] *malt die ganze Natur nach der vorraphaelischen Zeit ganz stilisiert. In unserm modernen Jahrhundert kann man aber über solche Späße nur noch den Kopf schütteln.*[84]

Die Frührenaissance war demnach für Vogelers Landschaftsdarstellungen vorbildlich. Siegfried Bresler betrachtete die erste Studienreise als den Zeitpunkt, an dem Vogelers Interesse für die Malerei der Frührenaissance geweckt wurde.[85] Wie intensiv Vogeler sie studierte, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Bernd Stenzig, Verfasser der aufschlußreichsten Darstellung von Vogelers Entwicklung, ging auf biblische Motive ein, die einen wesentlichen Teil der frühen Arbeiten des Künstlers inspirierten, ohne deren Verbindung zur Kunst der Renaissance zu hinterfragen. Die Spiegelung zwischen dem überwiegend vom Jugendstil geprägten Frühwerk des Künstlers und anderen Kunstströmungen sah Stenzig vor allem im Hinblick auf die Wirkung der Präraffaeliten und der zeitgenössischen Landschaftsmalerei.[86]

---

[76]Radierung *Frühlingsabend* (1897), ebd., S, 11.
[77]Radierung *Minne-Traum* (1894), ebd., S. 39.
[78]Diese Gemälde sind um 1898 entstanden. Abb. ebd., S. 18 u. 19.
[79]Gemalt 1901. Abb. in Pettit 1985, S. 169. Rilkes Kommentar zu diesem Bild in SW, V, S. 132f.
[80]Radierung *Die Hexe mit Eule* (1894), Abb. in Rilke 1986, S. 44; Federzeichnung *Hänsel und Gretel* (1902), Abb. in Rilke 1986, S. 55.
[81]Vgl. Abbildungen in Rilke 1986, S. 44,45,46,47,55,58,63.
[82]*In München* […] *erlebte ich manche glückliche Stunde in der Galerie bei den alten Meistern und kopierte Albrecht Dürers Bildnis Oswald Krell, des Mannes in lockigem, langwallendem Haar auf einem zinnoberroten Hintergrund, neben dem eine schmale Landschaft sichtbar ist. Nur war es für mich ein schwerer Moment, wie ein Bankrott, als ich mich mit meiner fertigen Arbeit von dem Original lösen mußte. Obgleich die Kopie sehr gefiel, quälte es mich, daß ich nicht zu dieser Freiheit der Malerei des alten Meisters vordringen konnte bei intimster Erfassung und Wiedergabe der Materie, wie sie uns der Altmeister Dürer vermittelte.* Vogeler 1989, S. 50.
[83]Vgl. *Heimkehr* (1898), ebd., S. 19.
[84]BTB, S. 65.
[85]Vgl. Bresler 1996, S. 12. Siehe auch Vogeler 1989, S. 19-24, bes. 21.
[86]Ders.: *Worpswede. Moskau.* Das Werk von Heinrich Vogeler. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1989, S. 40-91, bes. 47f., 52f. Im Katalog *Heinrich Vogeler und der Jugendstil* werden einige Bilder von Edward Burne-Jones bedacht. Vgl. Baumann / Losse 1997, S. 25,47,51.

Rilke seinerseits betonte in einem seiner Essays[87] über Vogeler dessen Beeinflussung durch die Renaissance.[88] Dem Schriftsteller, der zu diesem Zeitpunkt noch ein kunsthistorisches Studium in Erwägung zog,[89] ging es wesentlich um eine neue Art der Auseinandersetzung mit der Kunst seines Freundes, den er weder auf einen Märchenmaler noch auf einen „Romantiker" reduziert sehen wollte.[90] In der Monographie *Worpswede* unterstrich er deshalb den Bezug zwischen dem Verkündigungsbild Vogelers und denen der *alten Meister*[n]:

Sein Verkündigungsbild steht den Verkündigungen der alten Meister näher als etwa den Marienbildern Rossettis oder Uhdes. Es ist voll Einfalt, Liebe und Innigkeit.[91]

Mehrere Jahre nach der Begegnung mit Rilke in Florenz begründete Vogeler sein Interesse an den Kunstwerken der Vergangenheit mit dem Hinweis auf ihr Überleben im Bewußtsein der Menschen.[92] Es spricht für sich, daß er seinen Reisegefährten der ersten Studienreise nicht nach Paris folgte, sondern nach Hause zurückkehrte, um sich dem Studium der alten Meister zu widmen.[93] Schon als junger Künstler versuchte er, den festgefahrenen Ansichten der Akademie zu entkommen. Als Mitglied der Malergemeinschaft *Tartarus*[94] traf er Ernst Eckehardt und Fritz Overbeck. Eckehardt weckte in ihm das Interesse an Goethes Werk und förderte damit Vogelers Beschäftigung mit der deutschen Literatur.[95] Diese Lektüren haben ihm gewiß einige Voraussetzungen für den Erfolg als Buchschmuck-Künstler[96] vermittelt, mit dem seine Feder die Werke wichtiger Autoren begleitete: Jens Peter Jacobsen,[97] Oscar Wilde,[98] Ricarda Huch,[99] Hugo von Hofmannsthal,[100] Rilke[101] und Gerhart Hauptmann,[102] um nur einige zu nennen.

---

[87] *Heinrich Vogeler* erschien in der Zeitschrift DKuD im April 1902. SW, V, S. 553-577. Die Monographie *Worpswede* (1902) beinhaltet ebenfalls einen Essay über diesen Künstler. Vgl. SW, V, S. 117-134.

[88] *Und man denkt auch deshalb an die alten Meister bei Heinrich Vogeler, weil sein Leben so anders ist, so schlicht und so feierlich, so klein und so groß.* SW, V, S. 133.

[89] Götte/Danzker 1996, S. 113f.

[90] SW, V, S. 560f.

[91] SW, V, S. 133. Der Kommentar bezieht sich auf das Ölbild von 1901, auf das im Bildkommentar näher einzugehen ist.

[92] *Jahrtausendealte Kulturen wirken weiter, auch wenn die Macht der ehemals großen Reiche vergangen ist.* In: Marchlewska, Zofia: *Eine Welle im Meer*. Erinnerungen an Heinrich Vogeler und Zeitgenossen. Buchverlag Der Morgen. Berlin 1968, S. 81.

[93] *Der griechischen und der römischen Antike, aber auch dem Empire wendete ich großes Interesse zu; auch die Gotik stand mir nah. Da waren es besonders. die Buchminiaturen und die Schrift, die mich interessierten, sowie ihr Einfluß auf die modernen Schriftzeichen vor allem bei den Engländern*. Vogeler 1989, S. 25f.

[94] Vogeler 1989, S. 25.

[95] Ebd., S. 24. Über Vogelers Bibliothek im Barkenhoff schreibt Ilse Kleberger. Vgl. dies.: *Der eine und der andere Traum. Die Lebensgeschichte des Heinrich Vogeler*. Weinheim und Basel 1991, S. 31.

[96] Über Vogelers Arbeit als Illustrator Vgl. Bresler 1996, S. 27f., und Kleberger 1991, S. 23. Gute Abbildungen im Katalog Baumann / Losse 1997 sowie Elze 1997.

[97] Elze 1997, S. 116-118.

[98] Ebd., S. 124-125, 140-141; Baumann/Losse 1997, S. 70-73.

[99] Ebd., S. 104, 122; Baumann / Losse 1997, S. 92.

[100] Baumann /Losse 1997, S. 67-69, hier 78.

[101] Pettit 1985, S. 103; Götte/Danzker 1996, S. 114.

Zur Berühmtheit der norddeutschen Künstlerkolonie leistete Vogeler 1895 durch den Barkenhoff[103] einen wichtigen Beitrag. Er hatte eine alte Bauernkate[104] renoviert und mit selbst entworfenem Mobiliar eingerichtet.[105] Rilke „weihte" das Haus mit seinem berühmten Segensspruch ein.[106] Hier trafen sich Schriftsteller, Künstler, Verleger, Kunsthistoriker, Musiker und andere Intellektuelle.[107]

Die graphischen und malerischen Werke aus der Worpsweder Zeit sind die bekanntesten aus Vogelers Schaffen, aber nicht alles wurde überliefert. Rilke spricht von einem verschollenen Skizzenbuch,[108] mit dem er sich in Worpswede intensiv beschäftigte.[109] Die Mappe *An den Frühling*[110] gibt noch einen Eindruck von der Schönheit seiner Radierkunst, die ihm auch außerhalb Deutschlands Anerkennung einbrachte:

[S]*ein Ruf war über die deutschen Grenzen bereits hinausgedrungen. Die hochangesehene englische Zeitschrift THE STUDIO, in der – ähnlich wie im Wiener Ver Sacrum – die Elite der damaligen zeitgenössischen Kunst vorgestellt wurde, verglich Vogelers Radierungen mit den Liedern von Schumann und Brahms (for in them are music and poetry combined), und ein russischer Kritiker schrieb wenig später, als Zeichner habe Vogeler in Europa nicht seinesgleichen.*[111]

Die Worpsweder Künstler gingen um 1900 jeweils eigene Wege,[112] Rilke zog es 1902 nach Paris, Vogeler blieb in Worpswede und versuchte, als Künstler auch Familienvater zu sein. Rilke, der einem solchen Unterfangen immer mit Skepsis begegnete, meinte, daß es enger um den Freund geworden wäre und prophezeite 1903 die Stagnation seiner Kunst.[113] In der Tat hing Vogeler um 1910 noch an

---

[102]Elze 1997, S. 105.
[103]*Barke* ist das plattdeutsche Wort für Birke.
[104]Vgl. Bresler 1996, S. 30.
[105]Baumann / Losse 1997, S. 132f.
[106]*Licht sei sein Los. / Ist der Herr nur das Herz und die Hand / des Bau's, / mit den Linden im Land / wird auch sein Haus / schattig und groß.* SW, III, S. 636.
[107]Zur Geschichte des Anwesens siehe Küster, Bernd: *Das Barkenhoff Buch.* Lilienthal 1989, S. 6f.
[108]Siehe Brief an A. Kippenberg vom 15.1.1912. Vgl. Rilke 1995, Bd. I, S. 317-319, hier S. 318. Die Information über das Schicksal von Vogelers Skizzenbuch verdanke ich Herrn Peter Elze, Worpsweder-Archiv.
[109]Rilke reiste auf Vogelers Einladung am 28.8.1900 zum zweiten Mal nach Worpswede, wo er diesmal fast zwei Monate blieb. Er kam von seiner zweiten Rußlandreise zurück. TBF, S. 7. Zur Beschäftigung mit Vogelers Kunst und Charakter siehe TBF, S. 206f.,224,227,233,269; zum alten Skizzenbuch siehe ebd., S. 272-275; 303f.
[110]*An den Frühling*. Radierungen von Heinrich Vogeler. Kunstmappen aus Worpswede (Nr. 11). Lilienthal 1979.
[111]Heinrich Wiegand Petzet in dem Nachwort zu Vogelers *Dir* 1994, S. 62. Auch in Petzet 1998, S. 9. Der längere Aufsatz, mit dem Titel *Heinrich Vogeler. Etchings,* auf den sich der Verfasser allerdings ohne Quellenangabe bezieht, erschien in *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art.* Vol 13. London 1898, S. 52-54. Anonymus. Petzet zitiert aus der letzten Seite. Der Zeitgenosse Richard Schaukal setzt Vogelers Werk ebenfalls in Analogie zur Musik: *Vogelers Kunst ist deutsch, rassenhaft, national deutsch, sie hat das eminent Deutsche: deutsche Romantik. Sie ist musikalisch, denn sie ist völlig adaequater Ausdruck der Welt, die Welt aber ist* […] *ein musikalisches Problem.* Vgl. ders.: *Heinrich Vogeler – Worpswede als Buchillustrator*. DKuD, 10. Jg., H. 19, 1907, S. 399-408, hier 399.
[112]Vogeler 1989, S. 83f.
[113]*Und es wird immer kleiner um Heinrich Vogeler, sein Haus zieht sich um ihn zusammen und füllt sich mit Alltag aus, mit Zufriedenheit, mit Conventionen und mit Trägheiten, so daß nichts Unerwartetes mehr geschieht. […] Und Heinrich Vogelers Kunst wird unsicher, verliert immer mehr an Anschauung und Sicherheit und ist ganz auf den Zufall einer spielerischen Erfindung gestellt die sich von den Dingen entfernt.* […] *Immer wieder hebt die Vergangenheit an, und Leben*

jenen Bildmotiven, die ihn berühmt gemacht hatten, wobei sie ihre ehemalige Aussagekraft verloren hatten.[114] Die Bilanz der Vorkriegszeit fällt daher sehr negativ aus:

> *Innerlich unruhig, ohne Rast und Ziel und unzufrieden mit seinen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, so trieb Heinrich Vogeler durch die letzten Friedensjahre des Kaiserreiches.*[115]

Als er 1914 wie viele Künstler und Intellektuelle seiner Generation freiwillig in den „heiligen" Krieg zog[116] und diesen Schritt bald als Fehler erkannte,[117] griff Vogeler, wie schon im Frühwerk, auf die christliche Ikonographie und Symbolik zurück und setzte sich für ein neues Gesellschaftsleben ein, das auf *Liebe* basieren sollte.[118] Die Aufrichtigkeit seines Idealismus bewies Vogeler mit einem dem deutschen Kaiser gesendeten *Märchen vom lieben Gott*[119] (1918), welches seine Einweisung in eine „Irrenanstalt" zur Folge hatte.[120] Dieser Text ist nicht nur ein Friedensappell, sondern auch ein Dokument seiner Religiosität.[121] Einige Arbeiten um 1920 dokumentieren Vogelers Intentionen, das geistige Erbe mit zeitgenössischen Fragen und modernen Kunstströmungen zu vereinbaren.[122] Die christliche Ikonographie blieb ihm auch dann noch wichtig, als er sich dem Kommunismus zuwandte.[123]

---

und Tode wiederholen sich und sind nicht neu. Und es kann keine Kunst kommen daraus, denn die Kunst kann sich nicht wiederholen. Am 8.8.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: Rilke 1952, S. 81f.

[114]Vgl. Bresler 1996, S. 55.

[115]Ebd., S. 57.

[116]Eine berühmte Lithographie Ernst Barlachs trägt den Titel *Der heilige Krieg* und wurde in der Zeitschrift *Kriegszeit* veröffentlicht.

[117]Er wurde damit beauftragt, den Feldzug der deutschen Armee künstlerisch zu dokumentieren. Bresler 1996, S. 58.

[118]*Es scheint ja wirklich, als ob die Welt nun mit stark bewußten Schritten der Erkenntnis entgegenschreitet. Frieden, jetzt sollte jeder in seiner Seele diesen Zustand bereiten helfen, es gilt ein nie gekanntes Reich aufzurichten und alle Dinge des tätigen Lebens mit ihm zu durchsetzen. Seine einzige schaffende Kraft die dazu nötig ist die Liebe.* Ellipse im Original; so auch die Zeichensetzung. Vogeler an Grethe Gräfin Hardenberg am 28.3.1917. Worpsweder Archiv. Siehe auch Bresler 1996, S. 61.

[119]Vogeler 1989, S. 203f.

[120]*Nach dreiundsechzig Tagen war ich frei, sozusagen ein staatlich geprüfter Geisteskranker*. Ebd., S. 210. Vgl. ebd., S. 204-208 für die Vorgeschichte.

[121]*Da verließ Gott die Friedensversammlung und machte den ordnungsgeschmückten Götzen Platz, denn Gott will nicht siegen, Gott ist. Die Götzen aber führten das Volk immer tiefer ins Elend und erweckten Haß, Bitternis, Zerstörung, Tod; und wie sie nichts mehr hatten außer blechernen Schmucksternen und Kreuzen, verschenkten sie das gestohlene Gut ihren Völkern. Da ging Gott zu denen, die zusammengebrochen waren unter der Bürde des Leidens, unter Haß und Lüge: Es gibt über euren Götzen einen Gott, es gibt über eurem Fahneneid meine ewigen Gesetze. Es gibt über eurem Haß die Liebe.* Ebd., S. 204.

[122]*In Anlehnung an Dürers Holzschnittzyklus Die Apokalypse und die neutestamentarische Offenbarung des Johannes zeichnete Vogeler eine Katastrophenvision mit einstürzenden Häusern, Explosionen, mit zerfetzten Menschen und Tieren, die er später zu der Radierung Zusammenbruch (Die sieben Schalen des Zorns) verarbeitete. Diese Graphik weist eine Reihe stilistischer Neuerungen auf. Vogeler bediente sich kubistischer, kristalliner Formen und gliederte das Bild in rhythmisch aufeinander bezogene Flächen. Diese Gestaltungsmittel formulierte er in den folgenden Jahren zu seinem neuen Mal- und Zeichenstil aus.* Bresler 1996, S. 64. Siehe auch *Die sieben Schalen des Zorns*, (Radierung, 1918), abgebildet in: Vogeler 1989, S. 211.

[123]Mit deutlichem Anklang an Rilkes Vorstellung eines werdenden Gottes schreibt Vogeler: *In der ganzen Welt geht ein riesiges Werden, ein Keimen vor sich, ich bitte für unseren Kaiser, dass er reif wird in all dem Elend zur Erkenntnis.* […] *Eins weis*[s] *ich, habe es mir schwer errungen. Christ sein in dieser Welt ist nicht ganz leicht, aber die Erlösung aus allem Übel.* Heinrich Vogeler an Grethe Gräfin Hardenberg, Brief vom 28. März 1917. Worpsweder Archiv.

Vogelers Identifizierung mit den Idealen des Kommunismus mündete in eine umfangreiche schriftstellerische Produktion[124] und in gesellschaftliches Engagement.[125] Über zwanzig Jahre nach Rilke machte er sich 1923 auf den Weg nach Rußland. Beeinflußt durch die politischen und sozialen Verhältnisse in der Sowjetunion, setzte er sich immer stärker für die Arbeiterklasse ein.[126] In seinen nach 1924 entstandenen Komplexbildern[127] thematisierte Vogeler soziale Probleme in verschiedenen Stilformen und mit einer marxistisch beeinflußten Symbolik.[128] Es wäre ein Fehler, sein künstlerisches Können auf die Jahrhundertwende beschränkt zu sehen, denn auch aus den Zwanziger Jahren sind Arbeiten zu nennen, die mit originellem Kolorit und einer kubistisch-expressiven Formgebung[129] überzeugen.

Im Zusammenhang mit seiner Reise in zentralasiatische Staaten und den Transkaukasus zwischen 1923 und 1940 schuf er eine Serie von Aquarellen, die für seinen Sohn, Jan Vogeler, als Postkarten gedacht waren.[130] Sie dokumentierten das Leben in diesen Regionen und dienten ihm als Reisebericht.[131] Ähnlich gestaltete Werke sind während seines Aufenthalts in der Sowjetunion entstanden, wo Vogeler seit 1931 mit seiner zweiten Ehefrau, Sonja Marchlewska, lebte. Dort schloß er sich einer Kampagne gegen den nationalsozialistischen Staat an und erhielt Malaufträge sowjetischer Institutionen.[132]

Seine Hinwendung zum Sozialismus ist wohl der Grund gewesen, warum ihm die Auseinandersetzung mit einer „bürgerlichen" Kunst wie der der Renaissance bei der Niederschrift seiner erst um 1940 verfaßten Lebenserinnerungen[133] unwichtig schien.[134] 1941 ließ sich Vogeler erneut scheiden (mit dem Ziel, den Sohn auf den Paß seiner polnischen Mutter zu übertragen, um ihn vor den Repressalien gegen die Deutschen zu schützen).[135] Im selben Jahr wurde er mit seinen Landsleuten aus

---

[124]Stenzig, Bernd: *Heinrich Vogeler. Eine Bibliographie der Schriften.* Lilienthal 1994.
[125]Vogeler leistete eine beachtliche soziale Arbeit, vor allem im Bereich der Kindererziehung. Siehe Bresler 1996, S. 65-85.
[126]Immer wieder wählte Vogeler die Figur des Arbeiters als Bildmotiv. Vgl. Noltenius 2000, S. 243, 258-261, 264f.
[127]Noltenius 2000, S. 68.
[128]Ebd., S. 230 und 231.
[129]Siehe: *Das Elend des Krieges* (1916); *Frauen im Kriege* (1918); *Porträt der Tänzerin Marna Glahn* und *Die Rote Marie* (1919). Abb. in Noltenius 2000, S. 203,207,209 und 217.
[130]Siehe: *Heinrich Vogelers Reiseskizzen.* Album der Sammlung Bernhard Kaufmann, Stade. Usbekistan, Kaukasus, Karelien, Aserbaidschan. o. O. und o. J. und Elze, Peter (Hrsg.): *Heinrich Vogeler. Reisebilder aus der Sowjetunion 1923-1940.* Lilienthal 1988.
[131]Ausgestellt im Museum am Modersohn-Haus in Worpswede.
[132]Noltenius 2000, S. 304.
[133] *Wir drängten ihn, seine Lebenserinnerungen doch nicht nur im kleinen Kreis von Freunden zu erzählen, sondern sie aufzuschreiben. Der Vorschlag gefiel ihm; er ging an die Arbeit. Der Kriegsausbruch unterbrach sein Vorhaben. Aber er setzte seine Aufzeichnungen in Kasachstan fort.* […] *In den Jahren 1939 bis 1941 wohnte ich in Moskau nicht weit von Heinrich Vogeler*[.] *Er beschäftigte sich hauptsächlich, auf meine Anregungen hin, damals sehr eifrig mit der Abfassung seiner Lebenserinnerungen*[.] Bericht von Erich Weinert in: Vogeler 1989, S. 542.
[134]Aus sozialistischer Perspektive betrachtete er 1936 die Gotik.Vgl. Vogeler, Heinrich: *Die Gotik.* Veröffentlicht in der Zeitschrift *Internationale Literatur* – Moskau, Jg. 6, H. 7, Juli 1936. Mit einer Einleitung von Siegfried Bresler. Worpsweder Archiv. Vgl. S. 57-60.
[135]Diese Information wurde im Gespräch mit Frau Daniela Platz, einer Urenkelin Vogelers, gewonnen.

Moskau evakuiert. Vogeler, dessen Seele *full of laughing sunshine and song of birds, full of springtide and love* gewesen war,[136] starb am 14. Juni 1942 arm und allein[137] im Landkrankenhaus in Budjonny.[138] Doch um 1900 war er noch Herr seiner Märchenwelt,[139] von der das erschreckende Gemälde *Märchenwald* (1915)[140] Abschied zu nehmen scheint.

3.3 Anknüpfungen an das Quattrocento

Rilke und Vogeler begegneten sich in einem der bedeutendsten Zentren der italienischen Renaissance:

> [*U*]*nten blinkten die Lichter von Florenz. Man wurde wie ein alter Bekannter empfangen, keiner nannte seinen Namen. Seltsam versonnen wirkte die Persönlichkeit dieses neuen Menschen auf mich. Ich glaubte einen Mönch vor mir zu haben, der gern seine Hände etwas hoch am Körper hält, als sei er immer bereit zum Gebet; dazu der weiche, wollige junge Bart, wie bei Klosterbrüdern*[.] [141]

Der Mönch, mit dem Vogeler den Schriftsteller hier verglich, ist eine in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts häufig wiederkehrende Gestalt.[142] Auch mit anderen aus der sakralen Sphäre entliehenen Metaphern wurde der Künstler beschrieben.[143] Die junge Paula Modersohn-Becker bezeichnete sich und

---

[136]The Studio, Vol. 13, 1889, S. 54.
[137]Vgl. Bresler 1996, S. 128.
[138]Im Bezirk Woroschilow verstorben und dort beigesetzt. Vogeler 1989, S. 502.
[139]Zur märchenhaften Atmosphäre des Barkenhoffs siehe TBF, S. 218.
[140]Abb. in Noltenius 2000, S. 201.
[141]Vogeler 1989, S. 49. Am 25.1.1898 wird Eugen Diederichs die bevorstehende Reise angekündigt: *Bis 1. April bleibe ich hier; gehe dann auf einen Monat nach Italien und bin am 1. Mai wieder in Worpswede.* Brief aus dem Archiv Eugen Diederichs Verlag, Köln. Kopie in Worpsweder Archiv. Korrespondenz H. V. / Martha Vogeler - Eugen Diederichs/Helene Voigt-Diederichs 1898-1916. Von Eugen Diederichs gehen an Vogeler am 2.1.1901 Empfehlungen hinsichtlich einer bevorstehenden Italienreise. Es werden zum Beispiel Tivoli, Frascati, die Umgebung von Neapel, Ravello und Florenz genannt. Florenz erscheint auch hier als etwas Besonderes: *Und wenn Sie dann auf Ihrem Rückweg nach Florenz zurückkommen, wird es Ihnen dort doppelt gefallen, denn während Süditalien doch immer mehr oder weniger Dekorationsstück der Natur bleibt, ist dort eine gewisse Vergeistigung der Natur eingetreten, eine Verfeinerung der Landschaft, bei der Schönheit und Nützlichkeit die engste Verbindung eingegangen sind.* In: *Eugen Diederichs Leben und Werk.* Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. v. Lulu v. Strauß und Torney-Diederichs. Jena 1936, S. 63f.
[142]*Die Bedeutung der Einsiedler- und Mönchsdarstellungen für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts zeigt sich zunächst im überaus häufigen Vorkommen dieser Themen – wir erinnern nur an die Darstellungen Blechens oder Spitzwegs. Dem entspricht die zentrale Bedeutung, die diese Themen für die Interpretation der Kunst des 19. Jahrhunderts haben.* Ost, Hans: *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts.* Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft. Hrsg. von Herbert von Einem und Heinrich Lützeler. Bd. 11. Düsseldorf 1971, S. 227. Zur Präsenz dieser Gestalten in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter siehe S. 40f. Ergänzend: Märzhäuser, Herbert: *Die Darstellung von Mönchtum und Klosterleben im deutschen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts.* Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 190. Frankfurt am Main, Bern 1977. Über Thomas Manns *Fiorenza*, dessen Hauptgestalt der Florentiner Mönch Savonarola ist, siehe S. 21f. sowie Walzel 1937, S. 39f.
[143]So werden zum Beispiel Ausdrücke wie *Meister* und *Seele* vom frühen Hofmannsthal wiederholt verwendet. Der Begriff *Weihe* taucht ebenfalls auf.

ihre Freunde als *Priester*.[144] Die Nabis stilisierten sich 1888 sogar zu Propheten einer neuen Kunst. Rilke seinerseits verglich Vogelers künstlerische Tätigkeit mit dem mönchischen Dasein,[145] wie es im Gedichtzyklus *Das Stunden-Buch* im Vordergrund steht.[146] Der Vergleich mit den Ordensbrüdern zieht eine Parallele zwischen religiöser Praxis und der in verklärter Einsamkeit vollzogenen künstlerischen Arbeit der Malermönche, die Rilke nicht nur in der Lilienstadt,[147] sondern auch in Moskau besonders interessierten.[148]

Der Dominikaner Fra Girolamo Savonarola, (1452 1498), der *größte Bußprediger und Prophet*,[149] beschäftigte sowohl Rilke[150] als auch andere wichtige deutschsprachige Schriftsteller – zum Beispiel Thomas Mann.[151] Savonarolas Ordensbruder, Fra Angelico, wird in Wackenroders Verklärung des mönchischen Daseins, in den *Herzensergießungen eines Klosterbruders*,[152] als eine in hohem Maße begnadete Persönlichkeit geschildert.[153] Einige Jahre vor der Jahrhundertwende stand Fra Angelico bereits im Mittelpunkt des kulturellen Lebens, denn der fünfte Band von John Ruskins (1819-1900) einflußreichem Werk *Modern Painters* (1860) wurde mit einem Frontispiz publiziert, das offensichtlich von der Kunst des Malers inspiriert war.[154] Auch George reflektierte vor 1900 Fra Angelicos Kunst in sehr aufschlußreichen Versen, auf die im folgenden kurz einzugehen ist.

---

[144] *Das sind die Priester, die Dir, Worpswede, dienen.* BTB, S. 102.

[145] *Gleich der Kunst jener mittelalterlichen Mönche steigt sie aus einer engen und umhegten Welt* [.] SW, V, S. 121.

[146] *Das Buch vom mönchischen Leben* lautet der Titel des ersten Teils. Vgl. SW, III, S. 306 sowie SW, I, S. 252f. Die romantischen Vorbilder – Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) sowie Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) – seien an dieser Stelle nur genannt. Es wird, wie bei Rilke, versucht, über den schöpferischen Vorgang das Wesentliche zu vermitteln (bei Wackenroder zum Beispiel die Abschnitte *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft* und *Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo aus der Florentinischen Schule*). Die Malerei ist allen Autoren dabei ein wichtiges Instrument.

[147] [U]*nd die Liebe ließ / sie Bilder beten und Gebete bauen.* In*: Renaissance II*, SW, III, S. 610f., hier 610.

[148] *In der Stadt selbst liebt R*[ilke] *besonders die Znamenskaja Kapelle des gleichnamigen Klosters (auf die er am 8.8.99 ein Gedicht macht) und die Wladimirskaja Madonna in der Uspenski Kathedrale.* Schnack 1990, S. 86. Siehe auch Stahl, August*:…und es war die Znamenskaja. Rilke und die Kunst der Ikonenmaler.* Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 7-8, 1980/1981, S. 84-91, und Greber, Erika: *Ikonen, entikonisierte Zeichen.* Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke (eine intermediale und interkulturelle Studie). In Poetica, Bd. 29, H. 1, 1997, S. 158-197. Ein allgemeines Bild seiner Beschäftigung mit der Renaissance vermittelt die KA, Bd. I, S. 688f.

[149] Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien.* 7. Aufl. 2. Bd. Leipzig 1899, S. 197. Im Zusammenhang mit der Florentiner Renaissance ebenfalls erwähnenswert ist Burckhardts *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Bd. I. Berlin o. J. Nach der Erstausgabe von 1855. In: Jacob Burckhardt, Gesammelte Werke, Bd. IX.

[150] *In der Gestalt Savonarolas war alle Dunkelheit der beginnenden Zeit zusammengeballt und aller Haß der kommenden Tage. Es war ja auch nicht der Glaube an das Licht, der ihn verbrannte. Es war die eifersüchtige Kirche. Darum breitete sein Geist sich aus über Jahrhunderte, und der Rauch seines Scheiterhaufens ist immer noch vor der Sonne*[.] TBF, S. 42. Siehe auch S. 39.

[151] Mann, Thomas: *Fiorenza*. In: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frühe Erzählungen. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1981, S. 385-492, bes. 481ff. Kommentiert in: Märzhäuser 1977, S. 21. Die frühe Erzählung *Gladius Dei* evoziert den Dominikaner, ohne dessen Namen zu nennen.

[152] *In der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens, in der ich nur noch zuweilen dunkel an die entfernte Welt zurückdenke, sind nach und nach folgende Aufsätze entstanden.* Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.* Hrsg. von Hans Heinrich Borcherdt. München 1949, S. 11. Siehe dazu Walzel 1937, S. 16f.

[153] Wackenroder/Tieck 1949, S. 101.

[154] Abb. in Delevoy 1982, S. 30.

George und Fra Angelico

Während des Aufenthalts in Florenz begegnete Rilke 1898 nicht nur Vogeler, sondern auch George. Der ältere Dichter sprach mit Rilke bei dieser Gelegenheit über den Fehler einiger jungen Schriftsteller, allzu früh mit ihren Arbeiten in die Öffentlichkeit zu gehen, womit er freilich auch Rilke selbst meinte.[155] Obwohl sich George um 1900 sicherlich in einem anderen Entwicklungsstadium befand als Rilke, kann man in ihren Arbeiten in dieser Zeit einige Gemeinsamkeiten entdecken. Ich beschäftige mich hier ausschließlich mit der Verehrung Fra Angelicos. Die Einbeziehung Georges ist deshalb unumgänglich, weil die literarische Rezeption von Fra Angelicos Werk, also auch in Georges Gedichten, Teil des geistesgeschichtlichen Kontextes von Rilkes eigener Rezeption des Renaissancemalers sind. Wir wissen durch den Essay *Moderne Lyrik* (1898), daß Rilke sich mit Georges Werk auseinandergesetzt hat.[156]

Es muss nicht betont werden, daß auch George nicht nur die französische Dichtung, besonders Baudelaire, Verlaine und Mallarmé, sondern auch die italienische Kunst und Literatur der Renaissance als Vorbild dienten. Gemeint ist mit dem Einfluß der Renaissance zunächst einmal die Stellung des Künstlers. Am Vorabend der Renaissance, zuerst bei Giotto,[157] stieg das Selbstbewußtsein der Maler.[158] Der folgende Emanzipationsprozeß förderte den Austausch unter den verschiedenen Kunstrichtungen[159] und die Anerkennung der Genialität des Künstlers; beides interessierte die Generation des Jugendstils.

Keiner der um 1900 lebenden Dichter unterstrich die Besonderheit des Künstlers so vehement wie George. Seine Bilderfahrungen begleiteten ihn dabei[160] so selbstverständlich wie Rilke oder Hofmannsthal.[161] Fra Angelico, dessen Künstlername[162] in aller Deutlichkeit auf seine Spiritualität

---

[155] Schnack 1990, S. 71. Vgl. Brief an Fr. von Oppeln-Bronikowki am 25.5.1907 in Rilke 1930, S. 255f.

[156] SW, V, S. 360-394, hier S. 377f.

[157] Siehe die Episode mit dem Gesandten des Papstes. Vasari 1996, S. 50.

[158] Diesen Prozeß schildert der Herausgeber von Vasaris *Viten* wie folgt: [T]*rotz dieser Stimmen wagt es selbst Raffael noch nicht, in seinem Parnass einen bildenden Künstler darzustellen* […]*, und in seiner Schule von Athen werden die bekannten Maler-, Architekten- und Bildhauerkollegen nur verschlüsselt als Philosophen dargestellt.* […] *Raffael selbst porträtierte sich bescheiden rechts am Rande des Freskos. Dieser Sachverhalt bestätigt eindeutig die noch vorherrschende Unsicherheit des Künstlers, und dies trotz der sich immer stärker akzentuierenden gesellschaftlichen Befreiung. Das änderte sich im 16. Jahrhundert sehr rasch, und um die Jahrhundertmitte waren auch die Maler und Bildhauer endgültig akzeptiert. Der Aufstieg erforderte jedoch vom Künstler eine umfassendere Bildung und damit eine vertieftere Auseinandersetzung mit den anderen Disziplinen.* In: Vasari 1996, S. 576f.

[159] Um nur einige Beispiele zu nennen: Vasari, Maler und Architekt, verband eine enge Freundschaft zu Michelangelo, Maler, Bildhauer, Zeichner und Dichter. Paolo Uccello (1396/97-1475), Zeichner und Maler, war mit dem Bildhauer Donatello (um 1386-1466) befreundet. Vgl. Vasari 1996, 133,139, 587. Schon Giotto ließ sich von Dante inspirieren. Vgl. ebd., S. 55.

[160] In Rom lernte er Ludwig von Hofmann kennen, dem George zwei Gedichte gewidmet hat. Siehe George 1984, S. 68-69. Nach der Spanienreise von 1889, wo George *den Pantheón de los Infantes* wahrscheinlich besuchte, ist in der Abteilung *Bilder* seiner *Hymnen* das Gedicht *Der Infant* veröffentlicht. Siehe ders.: *Hymnen.* Ebd., Bd. II, 1987, S. 26 und 107.

[161] Es sei an die *Sommerreise* sowie an den Essay *Englischer Stil* erinnert. Für letzteres siehe: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Reden und Aufsätze I. 1891-1913, S. 565-572, hier 567f. *Sommerreise* in: Ebd. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. A.a. O., S. 595-602.

verweist, pries George in einem Sonett, das er seinem Freund Albert Saint-Paul widmete[163] und in seinen *Hymnen* veröffentlichte:

Ein Angelico

Auf zierliche kapitel der legende
Den erdenstreit bewacht von ewgem rat ,
Des strengen ahnen wirkungsvolle sende –
Errichtet er die glorreich grosse tat:

Er nahm das gold von heiligen pokalen,
Zu hellem haar das reife weizenstroh,
Das rosa kindern die mit schiefer malen,
Der wäscherin am bach den indigo.

Der herr im glanze reinen königtumes
Zur seite sanfte sänger seines ruhmes
Und sieger der Chariten und Medusen.

Die braut mit immerstillem kindesbusen
Voll demut aber froh mit ihrem lohne
Empfängt aus seiner hand die erste krone.[164]

Das Gedicht hebt aus dem Werk Fra Angelicos das Gemälde *Incoronazione della Vergine*[165] hervor. Wie stets in den Hymnen gebraucht George kaum Verben und wählt knappe Verse im Nominalstil. Maria, die *Braut* (V. 12), eröffnet das zweite Terzett. *Die glorreich große tat* am Ende des ersten Quartetts könnte mit der *krone* (V. 14), dem alten Symbol der Herrlichkeit, im Zusammenhang stehen.

In der Wendung *immerstillem kindesbusen* klingt wohl eine Bilderinnerung mit, denn auf den Bildern des Fra Angelico hält die Jungfrau die Hände häufig an ihre Brust[166] – eine Geste, die George mit Hilfe des Neologismus *immerstillen* als Hinweis auf ihre *staete* deutet. Der Dichter spielt auf das Motiv

Auf Hofmannsthals Beziehung zu Malern der Renaissance, die sich mit seinen Erfahrungen mit englischen Kunstkritikern und Künstlern berührt, geht Ursula Renner ausführlich ein. Vgl. dies. 2000, S. 240ff. und 307ff.

[162]Vasari erwähnt ihn als Fra Giovanni da Fiesole. Vgl. Vasari 1996, S. 190.

[163]Fechner, Jörg-Ulrich: *„Der alte Meister und mein sehr früher verehrter Lehrer – Der Mönch von Fiesole."* Überlegungen zu Stefan Georges Sonett „Ein Angelico". Studi Germanici, Nr. 107, Jg. 37, H. 1, 1999, S. 80-100, hier 84f.

[164]George 1987, S. 27. Das Gedicht entstand nicht vor dem Sommer 1890. Vgl. ebd., S. 108.

[165]Im folgenden *Die Krönung der Jungfrau* genannt. Zum Bild siehe Kat. Hulftegger, Adeline: *Die Krönung Mariä*. Fra Angelico. Galerie der Meisterwerke. Saarbrücken und Paris 1947, Abb. 7. Das Bild wird dort *Krönung Mariae* betitelt. Der Entstehungszeitpunkt ist umstritten. Wahrscheinlich 1435. Siehe Abb. 1 im Anhang dieses Kapitels.

[166]Vgl. 3.4, Abschnitt **Zwei Verkündigungsbilder des Fra Angelico**.

der „Maria Lactans“ an.[167] Wichtiger scheint George die Glorifizierung der Jungfrau durch den Meister aus Fiesole. Er verweist auf Fra Angelicos Farbgebung und auf deren Ursprung; das Gold, die Blondtöne, das Rosa und das Blau werden poetisch evoziert. Es sind die bevorzugten Farben des Dominikaners.

Bernhard Böschenstein betont bei dem obigen Gedicht Georges Anlehnung an den französischen Symbolisten Francis Vielé-Griffin.[168] Hans Stefan Schultz assoziiert das Werk mit dem Kommentar Théophile Gautiers in dem *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* (1882),[169] den George im September 1890, als das Gedicht entstand, zur Hand hatte.[170]

Das Bild, das George im Louvre vor sich hatte, ist das vielleicht berühmteste Gemälde Fra Angelicos.[171] Es ist ziemlich sicher, daß auch Rilke dieses Bild kannte, denn es wäre sehr unwahrscheinlich, daß er es bei seinen Besuchen des Louvre übersah. Er verfaßte zwar kein Bildgedicht mit direktem Bezug auf das Gemälde des Fra Angelico, aber er erinnerte sich an dieses Werk einige Zeit nach dem Florentiner Aufenthalt und ließ die Inspiration durch Fra Angelicos *Krönung der Jungfrau* in ein Gedicht des *Marien-Lebens* einfließen, auf das zurückzukommen ist. Rilkes ebenfalls über Jahre andauernde Auseinandersetzung mit Botticelli ist Thema des folgenden Abschnitts.

---

[167]Maria lactans, die nährende Madonna, ist einer der älteren marianischen Bildtypen. Siehe Schmidt, Heinrich und Margarethe: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst.* Ein Führer zum Verständnis *der* Tier-, Engel- und Mariensymbolik. 5. Aufl. München 1995, S. 203f. Marias Muttermilch wird *zum Gleichnis des nährenden und lebensnotwendigen Gotteswortes*. Ebd., S. 211.

[168]*Der Maler bestätigt den suchenden Dichter in seiner asketischen Werkstattarbeit. Diesen Einfall verdankt George dem Beginn des siebenten Gedichts aus dem Zyklus „*Un Poème de la Mer“ *im ersten Gedichtband Vielé-Griffins*, „Cueille d'Avril“[.] Böschenstein, Bernhard: *Studien zur Dichtung des Absoluten*. Zürich und Freiburg i. Br. 1968, S. 127-149, hier 138f.

[169]Schultz, H. Stefan: *Studien zur Dichtung Stefan Georges.* Heidelberg 1967, S. 28f.

[170]Fechner 1999, S. 80-100, hier S. 84ff.

[171]Siehe dazu Pope-Hennessy, John: *Fra Angelico.* Übersetzt von Brigitte Baumbusch. Königstein im Taunus o. J.

Botticelli als Spiegel

Wer Vogelers Ölbild *Frühling* (1987) oder die Radierungen *Sommerabend* (1902) und *Die Sieben Schwäne* (1898) betrachtet,[172] kommt nicht umhin, an die prächtigen Frauenkleider der Frührenaissance zu denken (wie zum Beispiel Ghirlandaio sie malte[173]). Vogelers Blumenwiesen[174] sowie die Haartracht seiner Frauengestalten lassen zudem einen deutlichen Bezug zu Botticelli erkennen,[175] dessen Bedeutung für die Generation um 1900 seit seiner Wiederentdeckung durch John Ruskin kaum überschätzt werden kann.[176]

Rilkes Gedichte berühren sich mit Bildern Botticellis in der Wahl verwandter Motive oder Stoffe. Einige Gedichte und Textstellen aus seinem Früh- und Mittelwerk sollen dies im folgenden belegen. Botticelli war auch für Vogeler eine wichtige Quelle und man könnte meinen, daß sein „Einfluß" Rilke zu Botticelli führte. Dem widerspricht das Florenzer Tagebuch.[177] Rilke fand, wie es aussieht, ganz allein seinen Weg zu dem alten Meister. Selbst Jacob Burckhardt soll ihn dabei nicht begleitet haben, denn es war Botticellis Gemälde *Das Magnifikat*,[178] das ihm einen eigenständigen Zugang zur Renaissance ermöglicht haben soll:

> *Lange hab ich die Kunstwerke besucht in Florenz. Stundenlang hab ich vor irgendeinem Bild gesessen und meine Meinung darüber gefaßt und sie später durch Burckhardts schönes Urteil gesiebt. Und siehe: meine Meinung war wie viele Meinungen. Darauf vergaß ich einmal vor dem »Magnifikat« des Botticelli mein Urteil und das der anderen auch. Da geschahs. Ich sah in einen Kampf und empfand einen Sieg. Und meine Freude war wie keine Freude sonst.*[179]

Nicht unmittelbar nach dieser Erfahrung, sondern erst viele Jahre später entstand das Gedicht *Magnificat* (1908), dessen Titel an Botticellis Thema anknüpft, nicht aber an das Bild selbst. Maler und Dichter transfigurieren die biblische Heimsuchung Marias – Botticelli, indem er sein Bild mit einem musikalischen Werk assoziiert, Rilke, indem er das Ereignis dramatisiert:

---

[172] Abb. in Rilke 1986, S. 62-63.
[173] Eigentlich Domenico Bigordi. Vgl. etwa das Gemälde *Giovanna Tornabuoni* (1488). Abb. in ART. H. 2/93, S. 46.
[174] Vgl. Bild *Heimkehr* (1898), Abb. in Noltenius 2000, S. 126; *Abschied* Abb. ebd., S. 124; *Maimorgen*, Abb. ebd., S. 133.
[175] Zu Botticelli siehe Kat. Thiébaut 1992, S. 86f. Zu Vogeler siehe Rilke 1986, S. 64, Radierung *Frühling*; ebd., S. 63, Radierung Sieben Schwäne; ebd., S. 37, Radierung Liebe.
[176] Vgl. Sambrook, James (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism.* A Collection of Critical Essays. Chicago and London 1974, S. 144f.
[177] Botticelli erscheint zunächst als Gottsucher (TBF, S. 30), gewinnt aber in Rilkes Blick immer mehr an Tiefe: *Und doch war es so gleichgültig, ob Botticelli die Venus oder die Madonna malte; es wurde doch immer seine wunde und verweinte Sehnsucht. Und woran er zugrunde ging, war, daß er ein Ziel suchte außer sich selbst. Er verirrte sich in einen einsamen dunklen Tod.* Ebd., S. 38. Über Rilkes Äußerungen zu Botticelli als Mitglied des Kreises um Lorenzo de Medici siehe ebd., S. 42. Über die *verheimlichten Mysterien* als *die eigentlichen* Motive des Künstlers vgl. ebd., S. 86. Ein Vergleich mit Michelangelo wird ebd., S. 96, entwickelt. Über die Portraits des Malers siehe ebd., S. 109.
[178] Um 1481-1485. Siehe Abb. 2.

Magnificat

SIE kam den Hang herauf, schon schwer, fast ohne
an Trost zu glauben, Hoffnung oder Rat;
doch da die hohe tragende Matrone
ihr ernst und stolz entgegentrat

und alles wußte ohne ihr Vertrauen,
da war sie plötzlich an ihr ausgeruht;
vorsichtig hielten sich die vollen Frauen,
bis daß die junge sprach: Mir ist zumut,
als wär ich, Liebe, von nun an für immer.
Gott schüttet in der Reichen Eitelkeit
fast ohne hinzusehen ihren Schimmer;
doch sorgsam sucht er sich ein Frauenzimmer
und füllt sie an mit seiner fernsten Zeit.

Daß er mich fand. Bedenk nur; und Befehle
um meinetwillen gab von Stern zu Stern –.

Verherrliche und hebe, meine Seele,
so hoch du kannst: den HERRN. [180]

Botticellis *Das Magnifikat* zeigt die Jungfrau mit dem Jesusknaben, umgeben von Engeln. Rilkes Gedicht reproduziert keineswegs die Komposition des Malers, sondern knüpft direkt an den Lobgesang an, den Maria im Lukasevangelium[181] anstimmt. Ihre Worte kehren in den letzten zwei Gedichtzeilen fast wörtlich wieder.[182] Ihnen wird ein Prolog vorangestellt, der die Zerrissenheit Marias reflektiert. Die Schwermut, die daraus entsteht, ist in Rilkes Augen ein wesentliches Merkmal der Madonnen Botticellis.[183] Dieses Motiv führt den Leser auf Rilkes Botticelli-Rezeption zurück, wenn auch schließlich festgestellt wird, daß es keine direkte Parallele zwischen Bild und Gedicht gibt.

---

[179]TBF, S. 37.
[180]SW, I, S. 583. Entstanden im Sommer 1908. Zum Kommentar siehe Stahl 1978, S. 246. Dort kein Hinweis auf Botticelli.
[181]Luk I, 39-56: Besuch der Maria bei Elisabeth, Marias Lobgesang. Beide Frauen sind schwanger. Die ältere, Elisabeth, wird Johannes gebären. Deshalb *volle Frauen* (V. 7).
[182]Luk I, 46: *Und Maria sprach: Meine Seele erhebt den Herrn*[.]
[183][D]*a kommt nun Sandro Botticelli und erkennt in seiner naiven Gottessehnsucht, daß die Madonna in ihrem tiefen, durch die seltsame Mutterschaft veredelten und geheiligten Mitempfinden ganz wohl zur Verkünderin seiner eigenen Traurigkeit und seines Müdeseins werden kann. Und alle seine Madonnen sehen in der Tat so aus, als stünden sie noch ganz unter dem Eindruck einer ganz hoffnungsarmen, schwermutvollen Geschichte, welche Sandro ihnen erzählt hat; aber sie sind überaus zart im Gefühl und halten seine Geständnisse beichtheilig und sinnen ihren Dunkelheiten nach und schauen viel, viel Elend*

Seit dem Mittelalter verbindet man mit dem Begriff 'Magnificat' auch ein bestimmtes Chorgebet, dessen Partitur Christus auf Botticellis Bild *Das Magnifikat* berührt.[184] Man sieht an diesem Beispiel, daß Rilke nicht unbedingt auf die Komposition des Malers eingehen mußte, um ein eigenes Bild zu evozieren. Der Passus: *Sie kam den Hang herauf, schon schwer, fast ohne / an Trost zu glauben, Hoffnung oder Rat*, könnte mit dem von Rilke rezipierten[185] englischen Kunsthistoriker Walter Pater zusammenhängen, der in Botticellis Gemälde vor allem Schwermut entdeckte:

Einmal freilich führt er die Hand der Mutter, um die Worte ihrer Heiligung, das Ave und das Magnificat und das Gaude Maria in ein Buch einzutragen, und die jungen Mädchenengel sind froh, sie einen Augenblick aus ihrer Schwermut aufzurütteln, und halten hilfsbereit das Buch und das Tintenhorn. Doch die Feder fällt ihr fast aus der Hand, und die hohen kalten Worte haben keinen Sinn für sie.[186]

Paters Bildbeschreibung vermittelt ein wesentlich anderes Bild von der Madonna als die Stelle aus dem Lukasevangelium, in der eine eher dynamische Maria erscheint, frei von *Schwermut*.[187] An diesem Punkt nähert sich Rilkes Gedicht also Paters Bildbeschreibung. Botticellis *etwas kränklich aussehende Madonnen*,[188] die *keinem anerkannten Typus der Schönheit* entsprachen, sollten Pater zufolge auch dann seine Generation *mehr anziehen und oft wiederkehren, wenn die Sixtinische Madonna und die Jungfrauen des Fra Angelico längst vergessen* wären.[189] Rilke vergißt Fra Angelico ebensowenig wie Botticelli, sondern sucht, wie Pater, nach den je eigenen Bildvorstellungen.[190] Die Werke dieser Künstler sind in der Tat deutlich verschieden. Statt an die Gotik, wie bei dem Dominikaner, erinnern Botticellis schöne, weltliche Madonnen an das griechische Schönheitsideal, das die Renaissance wiederbelebte.

---

und haben nichts als diesen kleinen spielenden Knaben auf dem Schoße, der Erlöser werden will. An Frieda von Bülow am 13.8.1897. In: Rilke 1946 (II), S. 44-47, hier 46.

[184]Abgebildet im Katalog *Die Renaissance*. Maler des 15. und 16. Jahrhunderts. Eltville am Rhein, 1989, S. 918.

[185]Rilke, Rainer Maria: *Ein neues Buch von der Renaissance // <Walter Pater>* , geschrieben 1902. Vgl. SW, V, S. 599-603.

[186]Pater 1906, S. 76f.

[187]*Maria aber stand auf in den Tagen und ging auf das Gebirge eilends zu einer Stadt in Juda*[.] Luk. I, 39.

[188]Die Müdigkeit der Madonna kehrt in Rilkes Schriften allerdings häufig wieder. Einige Beispiele seien genannt: *Aber oft in der Dämmerung wird die Mutter müder und müder, – / und dann flüstern die Engelbrüder, / und sie jubeln sie wieder jung.* Unbetiteltes Gedicht. Vgl. SW, I, S. 159f., hier 159. Bisweilen wird die Müdigkeit in die Lippen der Mädchen gelegt, wenn diese beten: *Ich aber fühle, wie ich wärmer / und wärmer werde, Königin, – / und daß ich jeden Abend ärmer / und jeden Morgen müder bin.* SW, III, S. 190. Teil der *Gebete der Mädchen zur Maria.* Im Gedicht *Renaissance I* liest man: *Alle wandern in weißem Gewand / tiefer ins Leben und finden das Land, / das ganz von Ahnen durchglüht ist. / Die einzige nur, die schon müd ist, / – die Madonna – rastet am Rand.* TBF, S. 16. Eine der seltenen Bildbeschreibungen aus den TBF handelt von einer *müden* Madonna. Vgl. TBF, S. 83.

[189]Pater 1906, S. 76.

Geburt der Venus

Ein weiteres Werk aus den *Neuen Gedichten* scheint auf eine nachwirkende Zwiesprache mit Botticelli zu verweisen: das Gedicht *Geburt der Venus*. Es trägt den Titel des vielleicht berühmtesten Bildes des Florentiner Meisters,[191] das, wie wir gesehen haben, auch Vogeler lobend erwähnte. Botticelli wählte als Motiv die Anadyomene (die Schaumgeborene) – eine der ausgeprägtesten Darstellungsformen der Geburt Aphrodites aus dem Meeresschaum.[192]

Tafel 1. Sandro Botticelli. *Geburt der Venus* (um 1485. Uffizien, Florenz).

Die Reize der Göttin der Schönheit und der Liebe werden durch das Bedecken der erotischen Zonen mit Haaren und Händen betont – Motive, die auf das antike Bild der *Venus Pudica*[193] hinweisen. Auf der rechten Seite des Bildes bringt Flora,[194] die Göttin des Frühlings, ein mit Blumen besticktes rötliches Gewand. Von links bläst Zephir, der Westwind, die Göttin an Land. Er wird von seiner Geliebten, Chloris, umschlungen.[195] Rilke interessiert der Geburtsvorgang selbst, die Gestalten, mit denen Botticelli die Göttin umgibt, werden in das dichterische Gemälde nicht einbezogen:

Geburt der Venus

AN diesem Morgen nach der Nacht, die bang
vergangen war mit Rufen, Unruh, Aufruhr, –
brach alles Meer noch einmal auf und schrie.
Und als der Schrei sich langsam wieder schloß
und von der Himmel blassem Tag und Anfang
herabfiel in der stummen Fische Abgrund –:
gebar das Meer.

Von erster Sonne schimmerte der Haarschaum
der weiten Wogenscham, an deren Rand
das Mädchen aufstand, weiß, verwirrt und feucht.
So wie ein junges grünes Blatt sich rührt,

[190]Nach einem längeren Passus über Botticelli, in TBF, S. 86f., heißt es: *Fra Angelico ist der schärfste Gegensatz des Sandro Botticelli.* TBF, S. 89.

[191]*Botticelli hat erreicht, was Pollaiuolo versagt blieb. Die Komposition seines Gemäldes ist vollkommen harmonisch.* […] *Botticellis Venus ist so schön, daß wir die unnatürliche Länge ihres Halses ebensowenig bemerken wie ihre stark abfallenden Schultern oder die eigenartige Weise, wie der linke Arm mit dem Körper verbunden ist.* Gombrich, Ernst: *Die Geschichte der Kunst*. 16. Aufl. Frankfurt am Main 1995, S. 264.

[192]Lücke 1999, S. 62.

[193]Ebd., S. 55.

[194]Diese Gestalt wurde auch als *Hore oder Nymphe* interpretiert. Vgl. Gombrich 1995, S. 264.

[195]Diese Beschreibung entspricht dem Katalog *Die Renaissance* 1989, S. 909-912.

sich reckt und Eingerolltes langsam aufschlägt,
entfaltete ihr Leib sich in die Kühle
hinein und in den unberührten Frühwind.

Wie Monde stiegen klar die Kniee auf
und tauchten in der Schenkel Wolkenränder;
der Waden schmaler Schatten wich zurück,
die Füße spannten sich und wurden licht,
und die Gelenke lebten wie die Kehlen
von Trinkenden.

Und in dem Kelch des Beckens lag der Leib
wie eine junge Frucht in eines Kindes Hand.
In seines Nabels engem Becher war
das ganze Dunkel dieses hellen Lebens.
Darunter hob sich licht die kleine Welle
und floß beständig über nach den Lenden,
wo dann und wann ein stilles Rieseln war.
Durchschienen aber und noch ohne Schatten,
wie ein Bestand von Birken im April,
warm, leer und unverborgen, lag die Scham.

Jetzt stand der Schultern rege Waage schon
im Gleichgewichte auf dem graden Körper,
der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg
und zögernd in den langen Armen abfiel
und rascher in dem vollen Fall des Haars.

Dann ging sehr langsam das Gesicht vorbei:
aus dem verkürzten Dunkel seiner Neigung
in klares, waagrechtes Erhobensein.
Und hinter ihm verschloß sich steil das Kinn.

Jetzt, da der Hals gestreckt war wie ein Strahl
und wie ein Blumenstiel, darin der Saft steigt,
streckten sich auch die Arme aus wie Hälse
von Schwänen, wenn sie nach dem Ufer suchen.

Dann kam in dieses Leibes dunkle Frühe
wie Morgenwind der erste Atemzug.
Im zartesten Geäst der Aderbäume

entstand ein Flüstern, und das Blut begann
zu rauschen über seinen tiefen Stellen.
Und dieser Wind wuchs an: nun warf er sich
mit allem Atem in die neuen Brüste
und füllte sie und drückte sich in sie, –
daß sie wie Segel, von der Ferne voll,
das leichte Mädchen nach dem Strande drängten.

So landete die Göttin.

Hinter ihr,
die rasch dahinschritt durch die jungen Ufer,
erhoben sich den ganzen Vormittag
die Blumen und die Halme, warm, verwirrt,
wie aus Umarmung. Und sie ging und lief.

Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,
hob sich das Meer noch einmal auf und warf
einen Delphin an jene selbe Stelle.
Tot, rot und offen.[196]

Von dieser Geburt, die schon in der Antike mehrfach geschildert wurde,[197] hatte Rilke in Florenz und Rom mehrere bildliche Darstellungen gesehen.[198] Mit einem Schrei[199] kommt das zarte *Mädchen* (V. 10), Aphrodite, auf die Welt. Ihre Verwandlungsform, die Fische,[200] wird gleich am Anfang erwähnt und am Ende des Gedichts wieder aufgegriffen (V. 6 und 62). Rilke stellt sie nicht auf eine Muschel, sondern an den Rand der „Wogenscham" (V. 8-10). Noch nicht als Herrin, sondern *weiß, verwirrt und feucht*, wie eine der Mädchengestalten aus den *Liedern*, tritt die Göttin auf. Dies unterstrich bereits Christopher Middleton in seinem Aufsatz zu diesem Gedicht.[201] Dem Verfasser ging es vor allem darum,

[196]Anfang 1904 in Rom entworfen; endgültige Fassung Herbst desselben Jahres in Schweden. SW, I, S. 549-552. Datierung nach ebd., S. 864.
[197]Lücke 1999, S. 64.
[198]Dies vermuten Christopher Middleton (*Rilke's Birth of Venus.* Arion, Bd. 7, 1968, S. 372-391, hier 386 und 391, Anm. 12) und Hans Schwerte (ders.: *Rilkes »Geburt der Venus«*. Germanisch-Romanische Monatsschrift 32, NF I, (1950/51), S. 155-159, hier 156). Beide Verfasser denken an die Mediceische Venus in den Uffizien von Florenz, an dessen linkes Bein sich ein Delphin schmiegt. Middleton erwähnt außerdem Ingres' *Venus Anadyomene*, von der hier noch die Rede sein wird. Die Stellung der Arme, die bei Rilke eine andere ist als auf Botticellis Gemälde, verbindet Middleton mit einer ionischen Darstellung der Göttin. Vgl. ders. 1968, S. 386.
[199]V. 1-7.
[200]Mögliche Quellen: Homer, Hymnos 6 an Aphrodite, 2ff. und Polizian, Stanze 1,25 und 1,113. Siehe Lücke 1999, S. 53. Edward Tripp fügt Hesiod hinzu. Siehe ders.: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Übers. von Rainer Rauthe. Stuttgart 1975, S. 58.
[201]Vgl. Middleton 1968, S. 158.

das Skulpturale zu betonen,[202] während sich Hans Schwerte, (alias Hans Ernst Schneider), mit dem Schlußbild befaßte.[203]

Der Frühling, die Jahreszeit des Jugendstils, sowie der beliebte Baum dieser Kunstperiode, die Birke, werden im Vergleich *wie ein Bestand von Birken im April* vereint, als wolle Rilke dem Maler die Göttin entreißen, um sie in die eigene Zeit zu stellen. Die Zartheit des göttlichen Körpers wird noch einmal ausgedrückt in dem Vergleich mit „*einer junge*[n] *Frucht in eines Kindes Hand*". Gerade diese Zartheit ist ein unverkennbarer Berührungspunkt mit Botticellis Bild:

Und in dem Kelch des Beckens lag der Leib
wie eine junge Frucht in eines Kindes Hand.
In seines Nabels engem Becher war
das ganze Dunkel dieses hellen Lebens.
Darunter hob sich licht die kleine Welle
und floß beständig über nach den Lenden,
wo dann und wann ein stilles Rieseln war.
Durchschienen aber und noch ohne Schatten,
wie ein Bestand von Birken im April,
warm, leer und unverborgen, lag die Scham.

Auffällig zarte Bilder wählt der Dichter, um das Fragile des Körpers der „Neugeborenen" zu beschreiben.[204] Durch diese Herangehensweise wecken Rilkes Assoziationen denselben Eindruck der Zerbrechlichkeit, den Botticelli in seinem Bild zum Beispiel durch die Kopfstellung, die Farbgebung und den melancholischen Gesichtsausdruck erreichte. Und doch spricht sich Rilke von dem Maler frei, indem die Beschreibung von Venus' Körper lediglich stimmungshaft und nicht konkret von Botticellis Gemälde ausgeht. Seine Assoziationen spiegeln, wie Middleton gezeigt hat, in erster Linie intermediale Berührungen mit der Skulptur wider.[205]

---

[202] *For all its pictorial qualities, the poem presents an image which is not so much „picturesque" as sculptural. At least, the gradual assembling of Venus out of the foam into a manifest, compact, and animate body, occupying a specific marine surround, occurs without recourse to color adjectives. The relevant prasings recall, much more, the play of shade and light over the surface of the sculpture.* Ebd., S. 376. Der Verfasser widerspricht jedoch nicht dem offensichtlichen Bezug zu Botticellis Gemälde, sondern unterstreicht ihn. Ebd., S. 385.

[203] *Diese Deutlichkeit des Geburtsvorganges bis hin zu dem ausgeworfenen Delphin „tot, rot und offen", dieses plötzliche, in „Unruh" und „Aufruhr" aufbrechende Ungenügen an der zart-keuschen und fraglos hingenommenen „Schönheit" des göttlichen Mädchens kennzeichnet unüberhörbar den Übergang zu jener Rilkeschen „Genauigkeit" des Sehens* […], *die so typisch für die Stufe seines „Malte" und der „Neuen Gedichte" ist. Im ganzen – als eines der frühesten Gedichte dieses Neubeginns – ein Übergang.* Schwerte 1950/51, S. 158.

[204] *wie ein Bestand von Birken im April*, V. 29; der Körper, *der aus dem Becken wie ein Springbrunnen aufstieg / und zögernd in den langen Armen abfiel* (V. 33-34), der Wind, der in ihrer Brust *das leichte Mädchen nach dem Strande* drängt[e] (V. 49-53).

[205] Ders. 1968, S. 378f.

Der Rekurs auf Bildelemente des Jugendstils hilft dem Dichter, die Geburt der Göttin zu aktualisieren. Stellenweise ist eine Übereinstimmung mit Bildmotiven der Renaissance festzustellen. So war der Schwan, das Lieblingstier der Jugendstil-Künstler,[206] *den Mythographen der Renaissance* […] *als Begleiter der Venus geläufig.*[207] Hier werden die Arme der Göttin mit Schwanenhälsen verglichen.[208] Der Delphin, den Rilke in den letzten Zeilen des Gedichts [*t*]*ot, rot und offen* malt,[209] weist, wie auch die Muschel und die Fische, auf die Schaumgeborene hin.[210] Jean Auguste Dominique Ingres hat auf seinem Bild *Anadyomene*[211] ebenfalls Delphine dargestellt, die auf Botticellis Bild hingegen fehlen. Man kann an dieser Stelle beobachten, daß Rilke sich vom Gemälde entfernt, wenn es ihm darum geht, eine eigene, dem Gedicht kohärente Bildhaftigkeit zu erschaffen. So gibt er mit dem toten Delphin ein Kontrastmotiv zur Sanftheit der Göttin und läßt an den griechischen Vergleich des Delphins mit der Gebärmutter denken.[212]

Wie bei Empedokles[213] ist hier Liebe der Urgrund aller Dinge. Deshalb spiegelt sich die Göttin in allen „Lebensformen" wieder: Das Sich-Entfalten (V. 11-14) verweist auf die Pflanzenwelt. Pflanzen, Tiere, die Elemente, *Monde* (Licht, V. 15), *Kehlen von Trinkenden* (Wasser, V. 19f.), *Birken* (Erde, Luft, V. 29), *Springbrunnen* (pars pro toto für das Wasser, V. 33), *Strahl* (Licht, Feuer, V. 40), *Blumenstiel* (Erde, Licht, V. 41) *Schwän*[e] (V. 43) und *Delphin* (V. 62) umschreiben ihren Körper.

Die Schultern (V. 31), die auf Botticellis Bild in schräger Stellung erscheinen, die langen Arme (V. 34) sowie das voluminöse Haar (V. 35) werden in einer kurzen Strophe so konzentriert vorgetragen, als wären sie die augenfälligsten Merkmale der Göttin sowohl in der malerischen als auch in der dichterischen Fassung. Nachdem die äußere Form ihres Leibes angedeutet wurde, geht es dem Dichter

---

[206]Vgl. voriges Kapitel, Kommentar zu *Schwanenweiher*.
[207]Lücke 1999, S. 60.
[208]V. 42 f.
[209]*Am Mittag aber, in der schwersten Stunde, / hob sich das Meer noch einmal auf und warf / einen Delphin an jene selbe Stelle. / Tot, rot und offen.* SW, I, S. 552.
[210]Lücke 1999, S. 61.
[211]1848. Chantilly, Musée Condé. Abb. in Hofmann, Werner (Hrsg.*): Eva und die Zukunft.* Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. München 1986, S. 102. Rechts unten sitzt ein Putto auf einem Delfin. Im Hintergrund sind weitere Delphine zu sehen. Siehe auch Kommentar in: Lücke 1999, S. 63.
[212]*Eine Klärung des Verses „Tot, rot und offen"* […] *wurde möglich, als ich in der Arbeit von K. Kerényi „Das Urkind in der Urzeit"* [in: C. G. Jung und K. Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Amsterdam, Leipzig 1941, S. 76ff.] *las, daß im Griechischen der Delphin als das „Uterustier" gegolten habe, in dem sich „die kindertragende und –gebärende Eigenschaft des Meeres" darstellte.* […] *Kerényi geht es dabei um den Nachweis, daß das Meer, das Wasser als Mutterleib und Mutterschoß des (göttlichen) Urkindes gegolten habe – übrigens nicht nur im griechischen Bereich.* […] *Es kann* […] *kein Zweifel darüber sein, daß Rilke der Zusammenhang von Delphin* […] *und Gebärmutter* […] *– Delphin als Meeres-Uterus – irgendwoher bekannt gewesen sein muß.* Schwerte 1950/51, S. 156f.
[213]*Denn ich war bereits einmal Knabe, Mädchen, Pflanze, Vogel und fluchtenttauchender, stummer Fisch.* Fragment 117. Zit. nach: Hermann Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker, 8. Auflage, hrsg. von Walther Kranz, 1. Bd., Berlin 1956, S. 359.

um das Innere dieses *hellen Lebens*[214] – um das Blut.[215] Im offenen, toten Delphin wird die rote Farbe des Blutes noch einmal aufgegriffen.[216] Diese Farbe assoziiert Rilke auch in *Spiel* mit dem Tod.[217]

Der Thematik des Windes, die schon in den *Liedern* und in *Die Bilder entlang* die weiblichen Gestalten umgab, begegnet man hier wieder. – Wie auf dem Gemälde Botticellis treibt er die Göttin zum Festland (V. 49-53). Die Blumen, die auf dem Gemälde sowohl vom Westwind als auch von der Göttin Flora transportiert werden, hebt der Dichter gegen Ende des Gedichts (V. 57-58) hervor. Sie sind ein Symbol des Weiblichen und spielen als solches in seiner Rezeption der Florentinischen Kunst eine zentrale Rolle. Es ist darauf im Kommentar zur *Weißen Fürstin* zurückzukommen.

In Rilkes Assoziationen beobachtet man das Bestreben, aus allem ein neues Ganzes zu schaffen: die Flora, das irdische Element, wird mit dem Wasser verbunden. Dasselbe tat Botticelli durch die Einbeziehung der Landschaft als Bildkulisse. Der Wind, der auf Botticellis Bild mit den Haaren der Göttin spielt, durchdringt bei Rilke ihren Körper (V. 44-51). Immer wieder sucht der Dichter, Phänomene darzustellen, die das Auge nicht wahrzunehmen vermag, damit emanzipiert er sich von der Bildvorlage und eröffnet im sprachlichen, dichterischen Bild neue, über das visuelle Medium hinausgehende Perspektiven. Das gelingt umso mehr, je freier Rilke mit der Inspirationsquelle umgeht. Hier ist, anders als bei dem Zyklus *Die Bilder entlang*, wo mehr oder weniger unmittelbare „Antworten" auf die Zeichnungen vorliegen, der Bezug zum Bild peripher und nur der Titel des Gedichts stellt eine direkte Verbindung zum Gemälde her.

Obwohl die Frühlingsreise von 1898 schon einige Jahre hinter ihm lag, scheint Rilke erst in Paris in der Lage gewesen zu sein, die Bildeindrücke, die er während seiner frühen Reise in der Lilienstadt empfing, fruchtbar zu machen. Die Florentinische Reise blieb in seinem Gedächtnis auch während der schwierigen Pariser Zeit als positives Erlebnis haften. Im Briefwechsel taucht Florenz gleich zu Anfang des ersten Pariser Aufenthaltes auf, und zwar in seiner Antwort auf eine Reiseankündigung Vogelers:

Reisen Sie […] *recht gut in das schöne wunderbare alte Land. Hier, mitten in Paris, denkt sich Florenz und italisches Land überhaupt wie eine unerreichbare Harmonie.*[218]

Der Gedanke an die italienische Renaissance bedeutet eine mentale Flucht aus der modernen Stadt. Florenz war für ihn nicht nur eine Art Refugium, sondern auch der Ursprungsort einer Bewegung, die

[214]V. 23.
[215]V. 46-48.
[216]V. 63.
[217]Siehe 2.3, Abschnitt **Vor singenden Mädchen.**
[218]Rilke an Vogeler aus Paris am 10.11.1902. Worpsweder Archiv.

bis in die Kunst seiner Zeit reichte.[219] In den verklärten Glanz der Renaissance tauchten auch andere Schriftsteller und bildende Künstler des *fin de siècle* ein. Vor allem im Hinblick auf das Drama ist dieses Phänomen, das als „Renaissancismus" bezeichnet wird,[220] eingehend untersucht worden.[221] In kunsthistorischen Abhandlungen über die Präraffaeliten[222] wird auf den Einfluß der italienischen Renaissance hingewiesen,[223] die sich sowohl in der Motivik[224] als auch im Selbstverständnis der Gruppe bemerkbar machte.[225] Dies ist kein nebensächlicher Aspekt, denn die Wirkung der Präraffaelitischen Bruderschaft auf die Künstler um 1900 war so groß, daß Lothar Hönnighausen dafür plädierte, sie als eine ausschlaggebende Erscheinung in der Entwicklung des europäischen Symbolismus zu betrachten.[226] O'Pecko pointiert ihre Verbundenheit mit dem Quattrocento in Florenz[227] sowie ihren Einfluß auf die Vermittlung der Renaissance an deutsche Künstlerkreise.[228] Auch Rilke setzte sich mit der englischen

---

[219] *Wie sie so ganz dieselben waren wie die Besten von uns. Ihre Sehnsüchte dauern in uns fort.* TBF, S. 37.

[220] O'Pecko, Michael: *Renaissancism and the German Drama 1890-1910.* Maryland 1976, S. 77-121. Julius Maier Graefes Äußerungen über die Kunst des Quattrocento, Gedichtzeilen Stefan Georges sowie Hofmannsthals lyrische Dramen (*Der Tod des Tizian* und *Gestern*) dienen O`Pecko als Anschauungsmaterial für die Darstellung der vom Impressionismus geprägten, ersten Phase des Renaissancismus. Ebd., S. 83f. Für die Charakterisierung der Folgeperiode des Renaissancismus, die vom Neoimpressionismus, Symbolismus, Jugendstil und der Neuromantik Techniken und Motive entlehnte, rekurriert der Verfasser auf Anselm Feuerbach und Ludwig Thoma. Ebd., S. 89. Die Präraffaeliten seien die Wegbereiter des „romantic Renaissancism", ebd., S. 90. Richard Muthers Schriften zur Kunst des Quattrocento habe die Vorbildlichkeit dieser Kunstepoche für den frühen Rilke und den frühen Hofmannsthal gefördert. Ebd., S. 92f. Die Nähe zu den italienischen Meistern wird in den künstlerischen Zielen gesehen. Ebd. 92f. Unter den Kunsthistorikern werden außer Muther auch Karl Brandi (*Die Renaissance in Florenz und Rom* von 1900, ebd., S. 102) und Heinrich Wölfflin hervorgehoben (ebd., S. 106f.) Die letzte Strömung des Renaissancismus sei überwiegend vom Konservatismus (Monumentalismus) beeinflußt. Diese orientiere sich an der um 1900 weniger geschätzten Hochrenaissance. Ebd., S. 102f., 105.

[221] Uekermann, Gerd: *Renaissancismus und Fin de siècle.* Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende. Berlin, New York 1985. Bezüge zu Rilke auf S. 19, 77, 207-209, 242, 279, 281. Eine hervorragende Quellensammlung bringt O'Pecko 1976, S. 9-27.

[222] Zur Begriffsbestimmung: Holman Hunt beanspruchte die Bezeichnung *ausschließlich für den von ihm vertretenen Stil.* Später wird sie auf die heterogene, ganze Gruppe angewendet. Vgl. Hönnighausen, Lothar: *Präraphaeliten und Fin de Siècle.* Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München 1971, S. 11. Sambrook bringt einen Textauszug, aus dem die Gründe für die Benennung hervorgehen: [F]*or when we advanced to our judgment on „The Transfiguration" we condemned it for its grandiose disregard of the simplicity of truth, the pompous posturing of the Apostels, and the unspiritual attitudinising of the Saviour.* […] *In our final estimation this picture was a signal step in the decadence of Italian art. When we had advanced this opinion to other students, they as a reductio ad absurdum had said, „Then you are Pre-Raphaelite." Referring to this as we worked side by side, Millais and I laughingly agreed that the designation must be accepted.* Ders. 1974, S. 32.

[223] *The saints of the Catholic Church were unfamiliar in Victorian Protestant Britain, where Catholic emancipation was a recent event, and were rediscovered by the painters in the Christian iconography of early Renaissance art from Italy and northern Europe, the main pictorial influences on the Pre-Raphaelites.* Marsch, Jan: *Pre-Raphaelite Women.* Images of femininity in Pre-Raphaelite Art. London 1987, S. 31.

[224] Sambrook 1974, S. 119 und 144f.

[225] Die Beschäftigung der Präraffaeliten mit den Künstlern der Renaissance wird von Sambroock am ausführlichsten dargestellt. Ebd.

[226] Hönnighausen 1971, S. 12f. Siehe auch Rizza, Steve: *Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal. Criticism as Art.* The Reception of Pre-Raphaelitism in fin de siècle Vienna. Frankfurt am Main, Berlin, Bern [u.a.] 1997. Über die umstrittene Aufnahme der präraffelitischen Kunst in Deutschland von der Frühphase (1875 bis Ende der 80er Jahre) bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges siehe Westendorf, Brigitte: *Englische Präraffeliten in deutschen Augen.* Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992, bes. S. 21-33, 57f., 71f. und 86f. Zu Ruskin, S. 92f, 95-99 und 105. Zur Rezeption Rossettis durch Cornelius Gurlitt siehe S. 107-109 und 114-117. Richard Muthers Darstellung dieser Künstler ebd., S. 119-149; zu Rudolf Kassner, siehe S. 181-198. Auswertung der vorhandenen Beiträge aus der Kunstgeschichte ab S. 287.

[227] *Inspired in part by John Ruskin's demand that art return to the depiction of subjects lacking in artifice, the Pre-Raphaelites damned the formalistic art which originated in the High Renaissance. As a corrective they sought a model in the linear, sincere art of the Florentine quattrocento.* O'Pecko 1976, S. 89.

[228] [T]*he Renaissance view of the post-impressionists was filtered through Pre-Raphaelits concepts.* Ebd.

Künstlergruppe auseinander,[229] doch ohne bemerkenswerten Reflex in seinem Werk.[230] Anders verhält es sich mit Vogeler, in dessen *Verkündigung Mariä* (1901) und der Kohlezeichnung *Porträt Marthas* (1901)[231] der Bezug zum Präraffaeliten Dante Gabriel Rossetti deutlich ist. Dieses Epigonentum wurde von seinen Zeitgenossen kritisch kommentiert.[232]

Um die Berührung von Rilkes und Vogelers Werken mit der Renaissance oder mit den Präraffaeliten zu erläutern, habe ich mich deshalb auf die Marienbilder konzentriert, weil sie im Kontext dieser Rezeption die wichtigste gemeinsame Thematik darstellen. Dem Phänomen der damals verbreiteten Vorliebe für die 'reinste aller Frauen' sind andere Forscher bereits auf den Grund gegangen.[233]

3.4 Betonung einer Ikone: Maria

Die Jungfrau war ein beliebtes Bildmotiv der Präraffaeliten, deren *heilige*[n] *Jungfrauen* Jan Marsch in seiner Untersuchung über die englische Künstlergruppe ein ganzes Kapitel widmet.[234] Rilke setzte sich – wie bereits erwähnt – sowohl in Tagebuchaufzeichnungen als auch in seinen Dichtungen mit Marienbildern auseinander.[235] Das Ergebnis ist eine Ikone, die nicht nur christlich interpretiert werden kann und deren Eigenschaften auf literarische Gestalten projiziert werden. In dem Essay *Intérieurs*[236] versucht Rilke mit Hilfe der Marienikonographie[237] einen Archetypus weiblicher Reinheit zu entwerfen.

---

[229] *Daneben hängt ein Vittore Carpaccio, den man für ein gutes Bild des Dante G. Rossetti halten möchte, so märchenhaft und heimlich ist Form und Farbe darin.* TBF, S. 86. In SW, VI, S. 1602 werden weitere Stellen genannt, die Rilkes Beschäftigung mit dem englischen Maler und Dichter belegen. Hervorzuheben sind die Anfangszeilen des Essays *Walter Pater. Ein neues Buch über die Renaissance* (1902), in denen besonders die Versöhnung des italienischen und englischen Geistes durch Rossetti gelobt wird. Vgl. SW, V, S. 599.

[230] *Präraffaeliten: einfach eine Laune*. TBF, S. 30.

[231] Vgl. Abb. 4 im Anhang dieses Kapitels.

[232] *Vogeler ist auf falschem Wege; Abklatsch, Aufguß von den Praeraphaeliten;* […]*, die Florentiner spuken ihm im Kopfe herum.* Tagebucheintragung Otto Modersohns am 6.11.1894, S. 8f. Worpsweder Archiv. Auch ein Jahr später: *Vogeler ist ganz in äußerlicher Nachahmung der Engländer und Verehrung Botticellis.* Tagebucheintragung Otto Modersohns am 16.2.1895. Worpsweder Archiv, Mappe Otto Modersohns, S. 31. Unglücklicherweise sind keine Äußerungen des frühen Vogeler über seine Beziehung zu der englischen Künstlergruppe bekannt.

[233] Vgl. stellvertretend Hönnighausen 1971, S. 291-305.

[234] Marsch 1987, S. 31-43. Zu weiteren Darstellungen der Frau als Mutter und Madonna in der Kunst vor und um 1900 siehe Hofmann 1986, S. 223-255. Bildkommentare von Friedrich Gross.

[235] Siehe 3.4.1.

[236] Siehe SW, V, S. 399-412.

[237] Die Mädchen vergleicht Rilke bezeichnenderweise mit Rosen: *Wenn ich aus meinen vielen Mädchen und einigen Bruchstücken Jeanne d'Arc, Charlotte Corday und Katharina Emmerich / um nur* eine *Mischungsmöglichkeit zu streifen /* eine *Gestalt zusammenfüge, dann kann auch ich mich einer Heldin rühmen, die, wenn sie sich erst ans Bücken gewöhnt hat, in den Häusern der kleinen Städte gern und gastlich verkehren wird. Aber meine Mädchen sehe ich bang werden.* […] [S]*ie haben Angst, daß sie als Halbverschmähete mit der halben Habe in den enttäuschten Händen zurückbleiben, wie weiße Rosen durch die ein Sturm gegangen ist mit breiten, rücksichtslosen, schrecklichen Schultern.* In: *Intérieurs*. SW, V, S. 408. Mit Anna Katharina Emmerich (1774-1824), einer Augustinerin, verbindet man vor allem ihre *Visionen* über das Leben der Jungfrau Maria (Vgl. Literaturliste). Jeanne d'Arc, eine berühmte politische Gestalt Frankreichs, identifizierte sich mit der

Seine Mädchen erscheinen hier als ätherische Gestalten, die der Welt fremd sind (Bildgedicht *Träumerei*). Sie könnten leicht aus Marien- und Engelbildern hervorgegangen sein, als folgten sie einem Wink des Dichters. *Intérieurs*, aus den späten Neunziger Jahren, hängt unmittelbar mit Rilkes Florentiner Erfahrungen zusammen und wird in den Textkommentar einbezogen.

Rilkes neuromantisches[238] Interesse an Maria stellt einen wesentlichen Berührungspunkt mit Werken der Präraffaeliten, der Renaissancemeister sowie mit Vogelers Schaffen um 1900 dar. Doch ist die Verklärung der Gottesmutter nicht der einzige Aspekt, der im Zusammenhang mit dem Renaissancismus um 1900 bedacht werden muß. Andere Schriftsteller haben sogar politische Gestalten der Renaissance in ihren Werken reflektiert.[239] Sie kannten nicht nur das Standardwerk Jacob Burckhardts,[240] sondern auch die Monographien Walter Paters,[241] die außer Rilke[242] auch Hofmannsthal[243] rezensierte. Das Interesse an Schriftstellern und Künstlern der italienischen Renaissance war also groß[244] und schlug sich auch in Vogelers graphischer Kunst nieder.[245] Rilke las vor seiner Italienreise von 1898 Dantes *Vita Nuova*[246] und in Florenz die *Canti* von Lorenzo de Medici.[247] Michelangelo begleitete den Dichter bis in die späteren Jahre, als er dessen Gedichte ins Deutsche übertrug.[248]

1908, mehrere Jahre vor der Niederschrift seines *Marien-Lebens* (1912), sandte der Dichter der Freundin Sidie Nádherný *das Marien-Lied eines unbekannten italienischen Dichters aus dem 15.*

Jungfrau und verschloß sich erotischen Erfahrungen. Sie zog unter dem Schutzmantel der Heiligen Katharina, Christi Braut, in den Krieg. Die französische Republikanerin Charlotte Corday d'Armont (1768-1793), die Rilke ebenfalls nennt, ermordete den Revolutionär Jean Paul Marat (1743-1793) aus Protest gegen den von diesem gestifteten Blutterror.

[238] *Ich sehe dich in tausend Bildern, / Maria, lieblich ausgedrückt, / Doch keins von allen kann dich schildern, / Wie meine Seele dich erblickt.// Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel / Seitdem mir wie ein Traum verweht, / Und ein unnennbar süßer Himmel / Mir ewig im Gemüte steht.* Novalis: *Geistliche Lieder*. Lied XV. In: Novalis. Schriften. Bd. 1. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 159-177, hier 177.

[239] Siehe Anm. 150f.

[240] Vgl. Anm. 149.

[241] Vgl. Anm. 13.

[242] Wie Anm. 185.

[243] Mit Hofmannsthals Bezug zu Pater befaßte sich Ulrike Stamm. Dies.: *"Ein Kritiker aus dem Willen der Natur."* Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters. Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 213. Würzburg 1997. Siehe auch Renner 2000, S. 227-239.

[244] Um nur einige Fakten zu nennen: George übersetzte Teile aus Dantes *Die Göttliche Komödie*. Die Zeitschrift *Kunstwart* berichtet über die deutsche Dante-Gesellschaft (H. 10. 11. Jg. 2. Februarheft 1898, S. 308f.) und veröffentlicht einen Auszug aus Gobineaus *Renaissance* (1. Aprilheft von 1898, 11. Jg. H.13, S. 20-31). Ein Trauerspiel der Jahrhundertwende erhält den Titel *Filippo Lippi* (DLE, 1. Jg., H.8, S. 491f.).

[245] Vgl. Elze, Peter: *Heinrich Vogeler. Buchgraphik.* Das Werkverzeichnis 1895-1935. Lilienthal 1997, S. 89. Illustration zu Paul Pochhammers Ausgabe von Dantes *Die Göttliche Komödie* (1901): Kopfleisten, Schlußstücke, Vignetten, eine Umrahmung und eine Portraitzeichnung von Dante. Vogeler illustrierte für den Verlag Eugen Diederichs zwei weitere Werke, die im weitesten Sinne mit der Renaissance zusammenhängen: *Renaissance-Novellen* (Leipzig 1904) und die *Chroniken aus der italienischen Renaissance und nachgelassenen Novellen*. (Jena 1908). Vgl. ebd., S. 90-91. Diese Quellen wurden nicht konsultiert.

[246] Brief vom 31.1.1898 an Wilhelm von Scholz. SW, VI, S. 1158.

[247] Brief vom 16.4.1898 an Wilhelm von Scholz. Zit. n. Schnack 1990, S. 72.

[248] Vgl. SW, VII, S. 796-917.

Jahrhundert[249] – ein weiterer Beleg für sein Interesse an Maria. In der neuesten Ausgabe von Rilkes *Marien-Leben*[250] wurde, wie schon bei Stahl,[251] nach der Beziehung zwischen Rilkes dichterischen Arbeiten und den Kunstwerken gefragt, die der Dichter in Italien betrachtete.[252] Rilke erwähnte mehrere Jahre nach der Entstehung des Zyklus *Das Marien-Leben* Tizian, Tintoretto und zwei Malerbücher. Einige Gemälde sah er wenige Wochen vor Entstehung des Zyklus im Januar 1912, und zwar während seiner zweiten Reise nach Venedig, wo er von Ende November bis Anfang Dezember 1911 einige Tage[253] weilte:

> *Vieles in den Details und der Anordnung dieser Bilderfolge stammt nicht aus meiner Erfindung: in dem Aufstieg der kleinen Maria zum Tempel wird man unschwer Reminiszenzen an italienische Bilder erkennen (an den Tizian z. B. der Akademie in Venedig, mehr noch an den so ergreifenden Tintoretto in Santa Madonna dell Orto) – sonst ist das berühmte Rezeptbuch aller Heiligenmalerei, das Malerbuch vom Berge Athos, ja sogar das sogenannte Kiewski Paterik (: eine altrussische Sammlung von Ratschlägen und Vorschriften für die Darstellung biblischer Gegenstände) an vielen Stellen ableitend und anregend gewesen.* [254]

Die im Zyklus entwickelten Bilder evozieren – ohne auf diese in Einzelheiten einzugehen – Werke unzähliger Maler, darunter Vogeler, Botticelli, Fra Bartolomeo und Fra Angelico. Die Ursubstanz, aus der Rilke seine Bilder schafft, besteht aus der Verschmelzung verschiedener ästhetischer Erfahrungen, die nicht mehr zu differenzieren sind. Es wäre falsch, ohne einen direkten Hinweis des Dichters, einem bestimmten Künstler den Vorrang zu geben. Wenn dies hier aber mit Botticelli und Fra Angelico geschieht, dann allein deshalb, weil ihnen in Rilkes frühen Briefen große Wichtigkeit beigemessen wird.[255] Von den entsprechenden Tagebuchstellen soll hier immer wieder die Rede sein.

Es lag Rilke in Florenz viel daran, einen Bezug zu den Kunstwerken zu erlangen, der nicht von einem theoretischen Standpunkt aus, sondern aus den Werken selbst gewonnen werden sollte.[256] Darum distanzierte er sich bewußt von dem einflußreichen Kunsthistoriker Jacob Burckhardt.[257] Es ist möglich,

---

[249]Vgl. Schnack 1990, Bd. I, S. 307. Der Verbleib des Textes ist noch zu ermitteln und bildet ein Desiderat der Forschung.
[250]Rilke 1999.
[251]*Die in den einzelnen Gedichten dargestellten Augenblicke des Marienlebens* […] *hat Rilke, ganz abgesehen von der allgemeinen Tradition der Kunstgeschichte einer Darstellung des Spaniers Ribadaneira entnommen, die er in einer Übersetzung von P. S. J. Hornig schon seit 1901/02 besaß.* Vgl. ders., 1978, S. 258.
[252]Rilke 1999, S. 45-46. Siehe auch S. 72f.
[253]Die Aufenthaltsdauer lässt sich nicht genau bestimmen. Vgl. Schnack 1990, S. 387.
[254]Brief an die Gräfin Sizzo am 6.1.1922. In: Rilke, Rainer Maria. Die Briefe an Gräfin Sizzo. 1921-1926. Hrsg. von Ingeborg Schnack. Frankfurt am Main 1977, S. 13-19, hier 17.
[255]*Florenz scheint mir jetzt als eine Art Vorbildung und Vorbereitung für Moskau, und ich bin dankbar dafür, daß ich Fra Angelico habe sehn dürfen*[.] Brief vom 27.5.1899, in: Rilke 1931, S. 16. An Frieda von Bülow am 13.8.1897: *Mich fesselte in der Tat ganz besonders ein Florentiner Meister des Quattrocento – Sandro Botticelli, mit welchem ich mich nun etwas tiefer und persönlicher befassen will.* Rilke 1946 (II), S. 44-47, hier 45.
[256]TBF, S. 37.
[257]Ebd.

daß auch Vogeler ähnlich dachte, als er sich 1903 erneut in der Lilienstadt aufhielt. Dort schrieb er Rilke einen Brief,[258] auf den der Schriftsteller wie folgt antwortet:

> *Ich werde lange des Tages gedenken, der uns Ihren Brief aus Florenz gebracht hat; es kann sein, daß wir diesen fünfzehnten März überhaupt nicht vergessen werden.* […] *An diesem Tage schien uns alles wieder möglich, alles Gute. Clara Westhoff fand Freude und Vertrauen zu ihrer Arbeit wieder und sie ist jetzt in Paris tief darin, etwas Schönes zu vollenden. Ich aber sah, daß ich für eine Weile (zunächst) aus Paris fort mußte. Ich reiste erst bis Genua, und von da (weil ich alles Nähere überfüllt und voll Muttersprache fand) bis her in das stille Viareggio, wo die Pinienwälder voll lieber Erinnerung sind und die Mädchen meiner Mädchenlieder in den langen Straßen mir begegnen… Vielleicht wird nun alles besser*[.][259]

Florenz erscheint in Rilkes Antwort als Quelle der Kraft und Italien als Ort, an dem sich der Dichter sammeln konnte. Auf die Verbindung zwischen dem Aufenthalt in Viareggio 1898 und den Mädchengestalten wird in der Textinterpretation der *Weißen Fürstin* eingegangen. Obwohl der obige Brief vom April 1903 in einem sehr warmen Tonfall geschrieben wurde, entfernte sich Rilke noch im selben Jahr von der Kunst Vogelers.[260] Es ist bekannt, daß er sich von dessen Kunst nun wenig versprach.[261] Auch Vogeler beschrieb die spätere Distanz zwischen ihnen;[262] es wäre daher falsch, zu behaupten, Rilke habe sich überwiegend von Vogelers Bildern anregen lassen, als er seine frühen Verkündigungsgedichte oder die späteren Werke aus dem *Marien-Leben* verfaßte. Dennoch ist ein wichtiges Motiv mit Vogeler und überwiegend mit ihm verbunden: die Darstellung des Engels als „Sänger."

---

[258]Dieser Brief ist höchstwahrscheinlich verschollen. Gesucht wurde er im Worpsweder Archiv, in Bern (Rilke-Archiv, Auskunft von Frau Dr. Franziska Kolp), Gernsbach (Rilke-Familienarchiv. Fernmündliche Auskunft von Frau Hella Sieber-Rilke) und in der Handschriftenabteilung des DLAs-Marbach.

[259]Rilke an Heinrich Vogeler. Brief aus Viareggio bei Pisa, Hotel Florence am 3.4.1903. Worpsweder Archiv.

[260]Vgl. Brief vom 8.8.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: Rilke 1952, S. 81f. Zur Textstelle siehe Anm. 113.

[261]*Die Vogelersche Kunst ist vielleicht nie mehr gewesen, als sie jetzt ist, nur daß wir sie eben gleichsam immer unter der verschwiegenen Bedingung hinnahmen, daß sie noch etwas mehr werde. Darum scheint sie uns nun, in ihrem Stehengebliebensein, gleich unzulänglich.* Brief vom 6.1.1912 an Anton Kippenberg. Vgl. Rilke 1995, Bd. I, S. 311-314, hier 312.

[262]In einem undatierten Eintrag der *Erinnerungen* lesen wir: *Wenn ich von Exerzieren frei war, besuchte ich einige Plätze, wo ich mit Martha vor Jahren gewesen war. Da gewahrte ich einmal vor einem Hotel einen Schlitten, in dem eine in Pelz gehüllte rothaarige Frau saß. – Am Schlitten stand Rainer Maria Rilke. Freudig wollte ich auf ihn zugehen und ihm die Hand reichen. Er wandte sich kalt ab, stieg ein; der Schlitten sauste ab. – Offenbar wirkte ich in meinem Feldgrau wie ein Gespenst auf ihn. Hatte er doch meinem Leben und meiner Arbeit Grenzen gesetzt, in denen auch er der Romantik seiner eigenen Träume nachgehen konnte, so wie er auch über mich und meine künstlerische Arbeit geschrieben hatte. Jetzt mag er gefühlt haben, daß die Grenzen gesprengt waren. Bittere Enttäuschung! – Mag auch sein, daß er in mir einen Kriegspatrioten sah. – Ich war nicht einmal mehr enttäuscht, als ich den Schlitten in der Ferne der Straße verschwinden sah, denn in dem Blick, der an einem vorbeisieht, hatte ich plötzlich einen Zug entdeckt, der den Charakter dieses Menschen von einer neuen Seite zeigt, die die Plastik seiner Wesenheit vollendet.* Vogeler 1989, S. 166.

Die Verkündigung im Bild und Wort

Zwei Verkündigungsbilder des Fra Angelico werden deshalb exemplarisch hervorgehoben, weil davon auszugehen ist, daß diese Arbeiten nicht nur für Rilke und den Worpsweder – der sie spätestens 1898 kennenlernte – sondern auch für andere bedeutende Zeitgenossen außerordentlich wichtig waren.[263] Aus dem Worpsweder Kreis hört man beispielsweise von Modersohn-Becker Worte der Bewunderung für die Kunst des Dominikaners. Am 4. Januar 1900 schrieb sie nach einem Besuch im Louvre: *Zum ersten Male sehe ich rührende Fiesole. Er spricht so zu mir.*[264] Einige Tage später ist noch einmal von Fra Angelico die Rede: *Und dann Fiesole mit rührenden kleinen biblischen Geschichten, so einfach erzählt und manchmal wundervoll in der Farbe.*[265] In Rilkes Aufzeichnungen über die Florentiner Kunst[266] sowie in *Intérieurs*[267] wird die künstlerische Arbeit Fra Angelicos ebenfalls mit Sympathie erwähnt.

Fra Angelicos Verkündigungsbilder hatten schon damals ihren gesicherten Platz in der Kunst. Sie erscheinen noch heute in allen Sammelbänden der Renaissance und werden bei Darstellungen der Madonnenbilder stets berücksichtigt. Selbstverständlich sollten die holländischen und deutschen Meister der Renaissance, die sowohl Rilke als auch Vogeler kannten, nicht vergessen werden.[268] Ein komparatistisches Verfahren auf der Grundlage ihrer Bilder wäre wegen des Mangels an konkreten Anhaltspunkten jedoch zu spekulativ. Deshalb kehre ich zu Fra Angelico zurück, der schon bei der ersten Begegnung zwischen Rilke und Vogeler spätestens dann thematisch wurde, als unter den „*Lichtern von Florenz*“[269] auch diejenigen seines Klosters brannten.

---

[263]Unter anderen der wichtigste Kunsthistoriker in Rilkes Jugend: [K]*ein mit Problemen ringender Künstler, nur ein großes Kind, und doch von diesen Nachzüglern des Mittelalters die liebenswürdigste Erscheinung*. Muther 1909, S. 84-91, hier 84.

[264]BTB, S. 185. Im Louvre sah die Künstlerin folgende Bilder: *Krönung der Jungfrau*, *Enthauptung Johannes des Täufers*, *Sechs Heilige*, *Die Heiligen Cosmas und Damian* sowie *Die Kreuzigung*. Vgl. ebd., S. 521.

[265]An Otto und Helene Modersohn am 17.1.1900. Vgl. BTB, S. 190. Allerdings auch von Botticelli war die Künstlerin begeistert. Vgl. etwa den Brief vom 30.4.1897 an den Vater in BTB, S. 97f.

[266]TBF, S. 18,89,93 und 253.

[267]Zur Textstelle siehe Anfang des nächsten Abschnitts.

[268]In *Worpswede* nennt Rilke den flämischen Maler Hugo van der Goes (um 1440-1482). Vgl. SW, V, S. 118. Vogeler erwähnt außer ihm auch Jan van Eyck (um 1390-1441) und Hans Memling (zw. 1433 und 1440-1494). Vgl. Vogeler 1989, S. 21.

[269] Siehe Zitat aus Vogelers Lebenserinnerungen am Anfang des Abschnitts 3.3.

Zwei Verkündigungsbilder des Fra Angelico

Je größer der Künstler, desto angemessener ist es, vor seinen Werken zu schweigen, meinte Goethe[270] und auch in Rilkes frühen Arbeiten spielt der Unsagbarkeitstopos eine wichtige Rolle.[271] Umso bemerkenswerter, daß er Fra Angelico häufig erwähnt, daß dessen Fresken zu den wenigen Werken gehören, die im Zusammenhang mit den toskanischen *Offenbarungen*[272] überhaupt explizit genannt werden: *FRA Fiesole hat in den großen Freskobildern, auf denen er einsame strenge Gestalten darstellt, in jeder die Hoffnung auf den Himmel schlicht und schön ausgesprochen.*[273] Unter Angelicos *großen Freskobildern* befinden sich zwei berühmte Verkündigungsfresken im Kloster San Marco. Das größte von ihnen empfängt den Besucher in der oberen Etage mit den Zellen der Klosterbrüder. Es fordert zum Verweilen und – wie die Inschrift sagt – zum Gebet auf.

Tafel 2. Fra Angelico. *Verkündigung*, um 1450. Florenz, Flur im ersten Stock des Konvents von San Marco.

Der Künstler inszeniert die Verkündigungsszene in einem Hortus conclusus, der in Anlehnung an das Hohelied (4,12) seit dem Mittelalter ein wichtiges marianisches Symbol war.[274] *Dargestellt ist die Vorhalle des Tempels von Jerusalem, in dem Maria die Botschaft empfing.*[275] Gabriel und die Jungfrau sind durch die Mittelsäule der Loggia räumlich von einander getrennt. Durch eine offene Tür sieht man in eine hinter der Loggia liegende *Zelle, gestaltet wie die Zellen des Klosters: Da Maria wie eine Nonne im Tempel lebte, war sie Vorbild mönchischen Lebens. Zugleich hat die Zelle eine höhere Bedeutung: sie verdeutlicht den Gedanken, daß Maria das Brautgemach Gottes ist, das Gefäß, in dem Gott auf Erden Mensch geworden ist.*[276]

Die Jungfrau sitzt auf einer Bank, die ihren Abstand vom Boden markiert. Im Hintergrund sind eine Holzwand und dichte Vegetation zu sehen; der umzäunte Garten links spielt auf die Jungfräulichkeit Mariens an. Draußen entdeckt man eine Zypresse, die ebenfalls ein beliebtes Mariensymbol ist.[277] Der Engel und die Jungfrau nehmen beinahe dieselbe Körperhaltung ein. Auch die Art, wie die Hände

---

[270] *Wie gern sagt' ich etwas darüber, wenn nicht alles was man über so ein Werk sagen kann, leerer Windhauch wäre. Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche*[.] Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise.* Hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller. München 1992, S. 453. Siehe auch ebd., S. 661.
[271] Siehe auch voriges Kapitel. Abschnitt **Sprachkrise und Symbolik.**
[272] Brief an Alfred Roller für die Redaktion des *Ver Sacrum* am 21.7.1898. Vgl. Schnack 1990, S. 74.
[273] In: *Intérieurs.* SW, V, S. 409.
[274] Molsdorf, Wilhelm: *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst.* Graz 1968, S. 142.
[275] Walther 1995, I, S. 59.
[276] Ebd.
[277] Vgl. Kommentar zur *Weißen Fürstin.*

gehalten werden,[278] verbindet sie. Der Engel scheint auf Maria zuzugehen. Alles läuft auf Harmonie und Einklang hinaus.

Fra Angelico folgt der Tradition der Marienikonographie: Die Jungfrau steht in einem abgetrennten Raum; die Tür, die hinter ihr sichtbar ist, kehrt in mehreren Bildern dieses Genres wieder;[279] Blumen und Säulen – jene als Symbol der Reinheit, diese eine Architekturmetapher der Stellung der Gottesmutter im göttlichen Heilsplan[280] – gehören zum Inventar der Verkündigungsbilder.[281] Das häufige Buch fehlt,[282] aber die Farbe ihres Gewandes entspricht wieder der Bildtradition: sie trägt die Farbe des Himmels – das aufgrund des Gewinnungsverfahrens aus dem afghanischen[283] Lapislazuli kostspielige Ultramarin, welches Paul Claudel in Florenz einst rühmen sollte.[284]

Kostbar ist auch der weiße Marmor der Säulen. Architektonisch betrachtet, befinden sich die Gestalten in einem für die Renaissance typischen Raum, in dem ionische und korintische Kapitelle die Antike zitieren; im Gegensatz zur Gotik wurde der Rundbogen bevorzugt. Man wird alle diese Bildelemente, allerdings reduzierter, in Vogelers Verkündigungsbildern wiederfinden: die aufeinander abgestimmte Körperhaltung der Bildgestalten, die Blumen, das Blau, die zarte, reine Frau, die erlesenen, in Landschaft übersetzten Materialien, die runde Form, die Zwiesprache der Bildgestalten.[285]

Die Pastelltöne werden überwiegend in Gelb und Gold gehalten als Farben des Lichts für zwei Lichtgestalten. Der Engel trägt ein rosa-rötliches Gewand, angelehnt an das Rot, das Christus zugeordnet wird. Fra Angelicos Farben sind nie aufdringlich, in der fein abgestuften und harmonischen Nuancierung erweist er sich als ein Meister des Kolorits.

---

[278]Die über der Brust verschränkten Arme werden als eine Devotionsgeste dechiffriert. Vgl. Egger 1987, Kommentar zur Abb. 39.

[279]Zum Beispiel auf Neri di Biccis *Verkündigung* (1464). Galleria dell' Accademia, Florenz.

[280]Bäumer, Remigius und Leo Scheffczyk (Hrsg.): Marienlexikon. Hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e. V., St. Ottilien 1993, Bd. V, S. 620f.

[281]Vgl. Filippo Lippis *Verkündigung* (1481). Abb. im Kat. Thiébaut, S. 66; Carlo Crivelli (keine Lebensdaten bekannt) *Thronende Madonna mit dem Kinde* (Undatiert. Mailand, Pinakothek), in Sonnenschein, Carl: *Madonnen*. Hundertundvier Kupfertiefdrucktafeln. Anmerkungen zu den Bildern von Leopold Zahn. Berlin 1928, Tafel nach S. 51, Lucas Huyghensz Leydens (gen. Lucas van Leyden. 1494-1533*) Maria mit dem Kind und Engeln* (um 1515. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), ebd., Tafel nach S. 91.

[282]Vgl. etwa Antonio und Piero del Pollaiuolos *Die Verkündigung* (um 1470), im Kat. Thiébaut 1992, S. 31, sowie Botticellis Fresko *Verkündigung* (1481), S. 65-66 abgebildet.

[283]Finlay, Victoria: *Das Geheimnis der Farben*. Eine Kulturgeschichte. München 2003, S. 319f.

[284]*Il n'y a rien d'aussi bleu que Florence… ici le bleu occupe tout, remplit tout… l'ombre ici est moins une négation qu'une qualification de la lumière. C'est ce bleu que vos grands peintres ont essayé de reproduire en broyant le lapis-lazuli et le saphir*. Claudel, Paul: *La philosophie du livre*. Conférence faite à la foire du livre de Florence le 23 mai 1925. Le Navire d'argent. Bd. 1, 1925, S. 259-277, hier 259f.

[285]Siehe Bildkommentar zu Vogelers 'Verkündigungen'.

Es könnte sich bei dem Engel sowohl um einen Jüngling als auch um ein Mädchen handeln. Diese Androgynie faszinierte sowohl die Präraffaeliten als auch die Künstler der Jahrhundertwende.[286] Als Hinweis auf die Immaterialität des Engels schauen sich die Gestalten nicht an; nur ihre Gebärden deuten auf die Kommunikation hin. Bemerkenswert ist die Pfauenfarbigkeit der Engelsflügel, deren Buntheit mit dem zarten Ton seines Inkarnats kontrastiert. Fra Angelico ließ sich in der Darstellung der Flügel offensichtlich von dem der Himmelsgöttin Hera[287] zugeordneten Tier inspirieren, das in der Renaissance wiederentdeckt und als Verkörperung der Unsterblichkeit und der Liebe in der christlichen Ikonographie figurierte.[288]

Das Verkündigungsfresko, das sich in der dritten Zelle des Klosters San Marco befindet, ist eine der Arbeiten, die mit Sicherheit nicht von einem seiner zahlreichen Schüler stammen, sondern vom Meister selbst.[289] Es wurde in den von Michelozzo di Bartolommeo neu gestalteten Raum gefügt.[290] Die Linien im Bild harmonieren nicht nur auf der Bildfläche,[291] sondern auch mit denjenigen der Zelle, in der das Bild wie eine perspektivische Öffnung wirkt. Dieses *trompe-l'oeil* suggeriert eine Tiefe, die im Raum nicht vorhanden ist.

Tafel 3. Fra Angelico. *Verkündigung*, zw. 1437 und 1450.
Florenz, 3. Zelle des Konvents von San Marco.

Der Maler hat die Bildfläche in zwei Richtungen optisch erweitert: er setzte eine Tür rechts hinter die Jungfrau und verdunkelte die kleine Nische, in welcher der Heilige Dominikus als Beobachter der Szene beiwohnt. Er wirkt als Identifikationsfigur für die Klosterbrüder, die, wie der Schutzpatron des Ordens, Zeugen eines der zentralen Ereignisse der Heilsgeschichte werden. Auch hier wird auf traditionelle Weise die Besonderheit der Jungfrau hervorgehoben: Sie kniet (?) auf einer Bank,[292] zwei kleine Säulen hinter dem Engel erinnern noch einmal an ihre Beständigkeit und Hoheit.

Der Engel hat auch hier Pfauenflügel. Seines und das rosa-rötliche Gewand der Jungfrau kontrastieren mit den vorwiegenden Pastelltönen. Diese besondere farbliche Nuance verbindet sie ebenso wie die ähnliche Handhaltung. Maria schaut nicht zum Engel auf, scheint in sich gekehrt und hält

[286]Aurnhammer, Achim: *Androgynie*. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln und Wien 1986, S. 206f.
[287]Der Pfau wird auch Jupiter zugeordnet. Vgl. Lücke 1999, S. 713.
[288]Vgl. Ghirlandajos *Abendmahl* im Kloster San Marco.
[289]Scudieri, Magnolia: *Museum von San Marco. Der offizielle Führer*. Florenz 1999, S. 49.
[290]Ebd., S. 7.
[291]Am deutlichsten die Aureolen mit dem Kreuzgewölbe.
[292]Auch bei Benedetto Bonfiglis Verkündigung mit dem heiligen Lukas aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vgl. Egger 1987, Abb. 45.

ein Buch in der Hand. Das Halten eines Buchs ist ein häufig wiederkehrender Topos; schon im 12. Jahrhundert hatte man angefangen, *Maria betend oder beim Lesen des Propheten Jesaja abzubilden.*[293]

Diese Fresken wirken besonders durch ihre Einfachheit und schlichte Frömmigkeit. Gerade wegen dieser verinnerlichten, beseelten Behandlung des Gegenstandes brachten viele Intellektuelle um 1900 Fra Angelico und Botticelli ein lebhaftes Interesse entgegen.[294] Einer von Rilkes engsten Freunden, der Kunsthistoriker und Diplomat Wilhelm Hausenstein,[295] veröffentlichte 1923 eine herausragende Monographie über den Dominikaner,[296] die auch die Rezeption des Künstlers durch August Wilhelm Schlegel berücksichtigt.[297] Ein schriftlicher Austausch zwischen Rilke und Hausenstein über diese Publikation liegt leider nicht vor, weil der Briefwechsel von den Jahren 1921 bis 1925 eine Lücke aufweist.[298] Fra Angelicos Malerei blieb ohne Zweifel auch nach der Jahrhundertwende im Bewußtsein der gebildeten Schichten lebendig.

Malerische und dichterische Verkündigungsszenen um 1900

Vogelers und Rilkes Verkündigungsthematik ist im Kontext des Frauenbildes der vorletzten Jahrhundertwende zu sehen. Damals standen sich zwei extreme Frauenbilder gegenüber: die *femme fatale*[299] und die *femme fragile*. Letztere steht in engem Zusammenhang mit der Marienikonographie. In ihrer Untersuchung zu diesem Frauentypus[300] betont Ariane Thomalla sowohl dessen präraffaelitische Herkunft als auch seine Verwandlung im *fin de siècle*.[301] Gleich ihrer Antagonistin sei die *femme fragile*

[293]Schmidt 1995, S. 208. Im Kommentar zur Verkündigung an Maria des LcI wird die Präsenz von Büchern nicht erklärt. Vgl. LcI, Bd. 4, S. 422-438. Bildbeispiele bei Egger 1987.

[294]Ulmann, Hermann: *Sandro Botticelli.* München 1893. Beissel, Stephan: *Fra Giovanni Angelico da Fiesole.* Sein Leben und seine Werke. Mit vier Tafeln und 40 Abbildungen im Text. Freiburg im Breisgau. 1895. Nasse, Hermann: *Fra Giovanni Angelico da Fiesole.* München 1924. Rothes, Walter: *Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae.* Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. Strassburg 1902.

[295]Reiseschriftsteller, Kunstschriftsteller, -kritiker, -historiker und -soziologe, Herausgeber, Diplomat, Übersetzer. Rilke und Hausenstein lernten sich im Jahre 1915 kennen. Der Dichter war Trauzeuge bei Hausensteins Eheschließung 1919 und inspirierte diesen auch bei der Namengebung seines einzigen Kindes, der Tochter Renée-Marie. Zur Biographie siehe Kat. Zeller, Bernhard (Hrsg.): *Wilhelm Hausenstein. Wege eines Europäers.* Kat. einer Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums. Stuttgart 1967.

[296]Hausenstein, Wilhelm: *Fra Angelico.* Mit 55 Tafeln in Lichtdruck. München 1923.

[297]Hausenstein 1923, S. 13f.

[298]Nach freundlicher Auskunft von W. Hausensteins Tochter, Frau Renée-Marie Parry Hausenstein, sind diese Briefe vermutlich während der Zeit des Nationalsozialismus vernichtet worden oder einem Hausbrand zum Opfer gefallen.

[299]Zur näheren Charakterisierung siehe Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. – Die schwarze Romantik.* (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948). Aus dem Italienischen übers. von Lisa Rüdiger. München 1963.

[300]Thomalla, Ariane: *Die femme fragile.* Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972, bes. S. 21 und 417f.

[301]Ebd., S. 13-22.

ein Produkt der Ängste und Leidenschaften jener Zeit.[302] Vorbilder dieser Darstellungen waren, so Thomalla, die Werke italienischer Meister[303]:

Dantes Liebe zur kindlichen, frühverstorbenen und in himmlischen Gefilden weilenden Beatrice aus der Vita nuova und der Marienkult der Early Italians *gaben das Muster ab für den Kult der toten, madonnenhaften und kindlichen Geliebten, welche aus der Ferne platonisch umschwärmt wurde. Das präraffaelitische Idealbild vollkommener Weiblichkeit, die ideale Geliebte, wandelt so hoheitsvoll schlank, fast körperlos, von gespenstischer Blässe,*[…] *in weiße, weich fallende Gewänder gehüllt und von der Fülle eines Madonnenhaars umflossen, seelenvoll und schwermütig durch die Bilder und Gedichte der präraffaelitischen Künstler.*[304]

Frauen, die eindeutig einer entrückten Sphäre angehören, bevölkern auch die Literatur des *fin de siècle*: Maeterlincks *Princesse Maleine* (1890), Hofmannsthals Madonna Dianora[305] und auch ihre literarische Schwester,[306] die *Weiße Fürstin*, sind die berühmtesten von ihnen. Man kann sowohl Martha Vogeler als auch Christina Rossetti[307] als Repräsentantinnen dieses Typus bezeichnen. Edward Burne-Jones' *Königin Perpetua und die Bettlerin*, Morris' *Isolde*, Dante Gabriel Rossettis *Mary Virgin* und *Beatrice* sowie John Everett Millais' *Ophelia*[308] werden von Thomalla genannt. Diese Gestalten seien *un reflet du monde aromal et séraphique*[.][309] Kurz, die *femme fragile* wird religiös konnotiert.

Während die Künstler um 1900 einerseits die Reinheit von Jungfrauen hervorheben, malen sie andererseits Bilder von Frauen, die extreme Lebens- und Liebeserfahrungen machten und daran zugrunde gingen. Ophelia treibt, wie in Shakespeares *Hamlet*, auf Bildern von Odilon Redon und Millais im Wasser oder schaut fasziniert auf dessen Oberfläche, wie bei Arthur Hughes.[310] In der Literatur der

---

[302]Schon in der deutschen Romantik wurden pathologische Zustände, Zerstörung oder Tod mit weiblicher Fragilität verbunden: die frühverstorbene Sophie in Novalis' *Hymnen an die Nacht*, die ebenfalls vom Tod gezeichnete Liane in Jean Pauls *Titan* sowie die kränkliche Antonie in E.T.A Hoffmanns *Rat Krespel* werden von der Verfasserin erinnert, die in ihrer Analyse auch die Musik berücksichtigt: *Das ganze romantisch getönte 19. Jahrhundert schwelgte nun weiter in holdester Mädchenzartheit und eleganter Schwindsüchtigkeit elegischer Damen, von Heines sterbender Maria in den Florentinischen Nächten über fragile Geschöpfe bei Gautier, Nerval, aber auch Stifter und Storm bis zu Sardous Fédora, Murgers und Puccinis Mimi in La Vie de Bohème und La Bohème und Dumas fils' Dame aux Camélias.* Ebd., S. 18.

[303]*In einem weiteren Stilzug wird die Ästhetisierung der femme fragile besonders offenkundig: in den ständigen Anspielungen auf Darstellungen aus der bildenden Kunst, die zum Maßstab für ihre Schönheit werden. Meist handelt es sich um Bilder des Quattrocento oder der präraffaelitischen Schule*[.] *Solche kunsthistorische Reminiszenzen werden als Beweis angeführt für den „echten" ästhetischen Wert ihrer Gestalt. Zugleich aber sind sie auch ein Mittel, sie als ein Wesen besonderer Art zu kennzeichnen, das der banalen Alltäglichkeit enthoben ist.* Ebd., S. 51. Zur Wichtigkeit der Präraffaeliten bei der Prägung dieses Frauenbildes siehe ebd., S. 21f.

[304]Ebd., S. 19.

[305]Hofmannsthal, Hugo von: *Die Frau im Fenster*. Wie Anm. 329 im vorigen Kapitel.

[306]Zur Verwandtschaft dieser Werke siehe KA, Bd. I, S. 691.

[307]Auf Rossettis Gemälde *Ancilla Domini* (1850) gehe ich im folgenden ein. Abb. in Marsch 1987, S. 32-33.

[308] Millais *Ophelia* (1852) in: Delevoy, Robert L.: *Le Symbolisme*. Genève 1982, S. 26.

[309]Die Verfasserin zitiert aus Théophile Gautiers Aufsatz: *Charles Baudelaire*. In: T. G.: *Souvenirs Romantiques*. Hugo, Nerval, Balzac, Lamartine, Heine, Madame de Girardin, Le Cénacle 1830, Baudelaire. Introd. et notes par Adolphe Boschot. Paris 1929, S. 306ff.

[310]Marsch 1987, S. 139.

Jahrhundertwende steht sie neben Salome als eine der Projektionsfiguren einer in ihrem Verhältnis zur Sexualität gestörten Männerwelt.[311]

Sucht man nach Gemeinsamkeiten dieser reinen oder „bösen" Frauengestalten, wird man sie in der unerfüllten Sexualität entdecken. In Rilkes Frühlyrik erscheinen die *femmes fragiles* als Mädchengestalten, die ihre erotischen Sehnsüchte sogar an die Jungfrau adressieren:

Du mußt uns milde sein, Marie,
wir blühn aus deinem Blut,
und du allein kannst wissen, wie
so weh die Sehnsucht tut;

du hast ja dieses Mädchenweh
der Seele selbst erkannt:
Sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee,
und steht doch ganz in Brand…[312]

In *Heiliger Frühling* (1897) wird die Madonna in eine Liebesszene integriert.[313] Religion und Erotik werden ein Jahr später in der *Weißen Fürstin* noch direkter zusammengefügt. Vogeler dagegen umgeht die Erotik mit allen Mitteln. Sein Lieblingsmodell schaut auf, entrückt und ekstatisch zugleich.[314] Ihr Haar, Symbol der weiblichen Sexualität, wird entweder gebunden oder es fällt herunter, ohne daß mit den Haaren, sowenig wie bei Fra Angelico, die geringste Spur von Wollust assoziiert werden könnte.[315] Auch in der Privatsphäre setzt Vogeler die Verklärung seines Modells, des *Engel*[s],[316] fort. Rilke seinerseits vermischte seine 'Marienverehrung' mit seiner erotischen Beziehung zu Lou Andreas-Salomé.[317]

---

[311]Diese These vertritt Gudrun Brokoph-Mauch. Siehe dies.: *Salomé und Ophelia: Die Frau in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende.* Modern Austrian Literature. Special Turn-Of-The-Century Issue. Vol. 22, Numbers 3/4, 1989, S. 241-255, hier 242.

[312]Zweites Gedicht der *Gebete der Mädchen zur Maria.* SW, III, S. 244.

[313]Vgl. SW, IV, S. 485-496, hier 494.

[314]Vgl. Tafel 4.

[315]Vgl. Abb. 4.

[316][G]*eliebter Engel,*[…] *Ich glaube dass wir Künstler doch einen kleinen Teil vom Himmelreich auf Erden verwirklichen können.* Vogeler an Martha Vogeler am 21.11.1910. Worpsweder Archiv.

[317]*Ich will den Segen Deiner Hände auf meinen Händen*[.] Ich *will keine Träume haben, die Dich nicht kennen und keine Wünsche, die Du nicht erfüllen willst oder kannst. Ich will keine That thun, die Dich nicht preist und keine Blüte pflegen, die Dich nicht schmückt.* […] *Jetzt will ich Du sein. Und mein Herz brennt vor Deiner Gnade, wie die ewige Lampe vor dem Marienbild. Du.* Am 9.6.1897 aus München. Vgl. Rilke 1952, S. 23.

Vogelers Marienbilder

Als Vogeler dem Freund und Verleger Eugen Diederichs von der Geburt seines ersten Kindes berichtete, kam er wiederholt auf eine Analogie zwischen seiner Frau und der Madonna zurück.[318] In den Gemälden *Verkündigung Mariä* (1901)[319] und *Erster Sommer* (1902)[320] hatte er dieser sakralisierenden Sichtweise Ausdruck verliehen, denn beide Werke lassen sich unschwer mit Madonnenbildern verbinden. Letzteres stellt seine Frau mit dem ersten Kind im Rosenhag[321] dar. Sie ist, wie auf Stephan Lochners Gemälde *Muttergottes in der Rosenlaube*,[322] von Rosen umgeben — das *älteste, bedeutendste* […] *aller marianischen Blumensinnbilder.*[323]

Die *Verkündigung Mariä* wurde vermutlich von der ersten Schwangerschaft Martha Vogelers inspiriert.[324] Das Bild stellt das blonde Modell neben einen rothaarigen Engel, dessen Haarton zwangsläufig an Rossetti erinnert.[325] Die Landschaft Worpswedes, ein rotes Haus und eine überwiegend grün gehaltene Bildkulisse, harmonieren mit dem blauen Gewand des Engels und dem grünlichen Kleid der Frau, die ebenso am Engel vorbeisieht wie Maria in anderen Bildern dieser Gattung.[326] – Ich denke vor allem an Burne-Jones' *Annunciation* (1879), in dem die Immaterialität des himmlichen Boten noch deutlicher ist, da der Engel außerhalb des unmittelbaren Blickfeldes der Jungfrau steht.[327] Auf eine weitere Verkündigung aus dem Kreis der Präraffaeliten ist hinzuweisen: In *einem Sonnenglanz, der auch den Leib, den er angezogen, vergeistigt,*[328] tritt der Engel vor Maria, die ihm entgegnet, sie sei eine Magd des Herrn.[329] Auf diese Antwort anspielend, malte Rossetti das Gemälde *Ancilla Domini* (1850).[330] Rossettis Maria sitzt auf ihrem Lager wie erschrocken und ohne eine Spur von Freude. Der

---

[318] *Die junge Mutter strahlte bald wie eine Madonna*[.] Brief an Eugen Diederichs vom 23.1.1901. Archiv Verlag Eugen Diederichs, Köln. Kopie im Worpsweder Archiv, Mappe *Korrespondenz Vogeler-Diederichs*. Siehe auch in derselben Mappe den Brief vom 4.1.1902: *Die kleine Madonna ist eine geborene Mutter und man könnte so stundenlang vor ihr sitzen*[.]

[319] Zwischen Juni und August des Jahres 1901 entstanden. Siehe Noltenius 2000, S. 34. Abb. in Rilke 1986, S. 31.

[320] Zur Datierung: Ebd., S. 132, 136. Vgl. Abb. 3 in der Anlage dieses Kapitels.

[321] *Ende des 15. Jh. weitet sich in Norditalien der Rasen*, [der die Bildform *Umilità* oder *Demutsmaria* umgab] *zu einem von einer Rosenhecke eingefriedeten Garten aus*. Vgl. Schmidt 1995, S. 246. *Etwa um 1400 entsteht am Oberrhein die verwandte, aber doch recht eigenständige Bildform der Maria im Rosenhag.* Ebd. S. 248.

[322] Lebensdaten: um 1400-1451. Das Gemälde ist um 1448 entstanden. (Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Es wurde im *Kunstwart*, 13. Jg., H.6, zweites H. vom Dez. 1899, S. 251-252 kurze Zeit zuvor gepriesen und abgebildet. Aus dem Grunde könnte es Vogeler präsenter gewesen sein als andere Bilder desselben Typus, wie beispielsweise Martin Schongauers (vor 1450-1491) *Maria im Rosenhag* (Undatiert. Colmar: Cathédrale Saint Martin). Abb. in Sonnenschein 1928, Tafel vor S. 96.

[323] Schmidt 1995, S. 248.

[324] Das erste Kind, Marieluise Vogeler, wurde am 23.12.1901 geboren.

[325] Siehe bei Dante Gabriel Rossetti *Bocca Baciata* 1859, Abb. in Marsch 1987, S. 87; *Fazio's Mistress* (1863), ebd., S. 25; *Portrait of Elizabeth Siddal* (1854), ebd., S. 22.

[326] Siehe auch obigen Kommentar zu Fra Angelico.

[327] Vgl. Abb. 5. Bildnachweis: Marsch 1987, S. 43.

[328] Kattum, Franz Xaver: *Marienpreis*. Predigten zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria. Würzburg 1949, S. 9.

[329] Luk. 1,38f.

[330] Vgl. Abb. 6 . Bildnachweis: Marsch 1987, S. 32.

Engel steht mit einer Lilie in der Hand vor ihr – auch hier scheint sie ihn nicht zu „sehen". Die Lilie ist als Zeichen der Reinheit neben der Rose die wichtigste Blume der Marienikonographie;[331] sie erscheint auch auf dem roten Möbelstück vor dem Bett.

Einen schwer in Worte zu fassenden Gesichtsausdruck wählte auch Vogeler für seine Maria. Wie Rilke einräumte, besteht hier zwischen den Bildelementen eine geglückte Wechselwirkung: *Der Inhalt ist nirgends zusammengedrängt, gleichmäßig ist er über das ganze Bild ausgebreitet, darin aufgelöst wie Duft im Sommer-Tag.*[332] Im Hintergrund vermitteln eine Scheune und einige Bäume den Eindruck einer offenen Landschaft, aber im oberen Bildabschnitt wird eine räumliche Trennung durch einen weißen, flüssigen Strich angedeutet.

Tafel 4. Heinrich Vogeler. *Verkündigung Mariä* (1901). Kunsthalle Bremen.

Die braune Linie hinter den Bildgestalten läßt an die Mauer denken, die Maria auf älteren Darstellungen im Hortus conclusus umgibt, doch ganz anders als dort wird hier der Raum in Landschaft „*aufgelöst*". Das Blau Marias wird auch auf anderen Gemälden des Künstlers für himmlische Wesen[333] oder als Ausdruck von Melancholie gewählt.[334] An die christliche Ikonographie und somit auch an Renaissancedarstellungen von Heiligen erinnern weiter die wie Aureolen wirkenden Blumenkränze um die Häupter der Protagonisten und die sie umgebenden Blumen, die auf Marienbildern nicht fehlen dürfen.[335]

An diesem Gemälde bestätigt sich der Ausspruch des Zeitgenossen Richard Schaukal, Vogeler male Zeichnungen.[336] Dem Bild ging zwar keine Zeichnung voraus, jedoch gibt es eine Radierung,[337] V*erkündigung* (1895), die im Rahmen dieser Untersuchung ebenfalls äußerst aufschlußreich ist. Wie bei ihrem „Nachfolger", dem Ölbild *Verkündigung Mariä*, flossen auch hier Anregungen aus der Bildtradition ein:

Tafel 5. Heinrich Vogeler, *Verkündigung* (1895). Privatbesitz.

---

[331]Vgl. Schmidt 1995, S. 248.
[332]SW, V, S. 573.
[333]Vgl. *Verkündigung über die Hirten*. Abb. in Noltenius 2000, S. 135.
[334]*Sehnsucht* (um 1900; auch *Träumerei*); *Juninacht* (1898/99); *Abschied* (um 1898). Abb. ebd., S. 129,125 und 124.
[335]*Da ist die Lilie, die ihre Reinheit bezeichnet, und vor allem die Rose, das älteste, bedeutendste und dichteste aller marianischen Blumensinnbilder*[.] *Neben der weißen und der Feuerlilie findet sich häufig auch die Schwertlilie[.] Die Pfingstrose ist die Rose* […] *ohne Dornen und die Akelei, mancherorts „Täuberl" genannt, ist wohl als Sinnbild der sieben Geistgaben Maria zugeordnet. Das Veilchen fehlt selten, dessen Blüten die königliche Purpurfarbe tragen, während es gleichzeitig demütig am Boden bleibt. Das Schneeglöckchen,* […] *das Maiglöckchen,* […] *und die Erdbeere,* […] [werden ebenfalls] *zum Bild der Jungfrau und Mutter*[.] Schmidt 1995, S. 248.
[336]Schaukal 1907. S, 399-405, hier 399.
[337]Zur Technik siehe Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik*. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1976, S. 127f.

Mit großer Sanftheit schaut Maria am Engel vorbei, beinahe den Bildbetrachter an. Ihr Gesichtsausdruck und ihre Kopfhaltung suggerieren, daß sie den Engel eher hört, als daß sie ihn sieht. Hinter dieser kindlichen Gestalt, deren Kopf eine „klassische" Aureole umgibt, befindet sich wieder eine Lilie. Sie erscheint auf vielen weiteren Bildern des Quattrocento, beispielsweise auf Botticellis *Verkündigung*[338] sowie auf Filippo Lippis gleich betiteltem Bild.[339]

Statt einer Aureole hat der Engel auf Vogelers Radierung *Verkündigung* eine Perlenschnur um den Kopf, wie sie auch Marias Hals schmückt, um die Zusammenkunft der Gestalten – auch durch das Aufeinandertreffen der Gewänder versinnbildlicht – zu unterstreichen. Nicht zufällig sind die Szenen aus Marias Leben an die Berührungspunkte der Gewänder gesetzt, denn erst die Berührung mit Gott – symbolisiert durch den Engel – wird ermöglichen, daß der Gottessohn geboren wird.

Auch Eva erscheint begleitet von Adam, was man nach genauerer Betrachtung des seraphischen Gewandes bemerkt, in der unteren Bildpartie. Der Gruß des Engels, Ave, ist die Umkehrung ihres Namens. Die von Eva begangene Sünde wird durch Marias Reinheit aufgehoben,[340] deshalb war das Zitieren des Sündenfalls innerhalb von Verkündigungsszenen in der Florentinischen Renaissance gebräuchlich, und zwar auch im Umkreis von Fra Angelico.[341] Im Hintergrund des ersten Paares und des Engels sieht man einen Baum:

Tafel 6. Heinrich Vogeler. *Verkündigung* (1895). Detail.

Weitere Miniaturen schmücken das seraphische Gewand. Ganz oben eröffnet ein Selbstzitat die Reihe, denn diese Gruppe taucht geringfügig variiert im *Minne-Traum* (1894) auf, einer früheren Radierung des Künstlers.[342]

Tafel 7. Heinrich Vogeler. *Verkündigung* (1895). Detail.

Die vordere Gestalt trägt ein Notenblatt, die hintere, wie in der Darstellung vieler Engel, ein Musikinstrument; eine dritte hält den Mund geöffnet, auf den Gesang hindeutend; dann folgt die Madonna mit dem Jesuskind.

---

[338]Um 1489-1490. Uffizien, Florenz. Abbildung im Kat. Thiébaut 1992, S. 122-123.
[339]Gemalt 1440-1442. San Lorenzo, Florenz. Abb. ebd., S. 66.
[340]Guldan, Ernst: *Eva und Maria*. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz-Köln 1966 und Schmidt 1995, S. 159.
[341]Schmidt 1995, S. 235. Bildbeispiele: Siehe Egger 1987, Abb. 37 – Zanobi Strozzis Altartafel aus S. Domenico in Fiesole: *Verkündigung und Vertreibung aus dem Paradies* (zwischen 1430-1445). Madrid, Prado; Giovanni di Paolos *Die Verkündigung* (1450), Abb. 55 in Roston, Murray: *Renaissance Perspectives in Literature and Visual Arts*. Princeton, New Jersey 1987, S. 200.
[342]Abb. in Rilke 1986, S. 39.

Tafel 8. Heinrich Vogeler. *Verkündigung* (1895). Detail.

In der Szenenmitte befindet sich eine Wiege und fünf Gestalten umgeben Mutter und Kind. Die zweite Figur von links trägt eine Krone. Hinter Maria mit dem Kind leuchtet der Stern von Bethlehem. Die vierte Gestalt mag der Heilige Joseph sein, die fünfte ein Engel oder auch ein Hirt. Auf die Darstellung des Sündenfalls, die letzte dieser kleineren Szenen, wurde bereits hingewiesen. Sie befindet sich direkt im Anschluß an der Epiphanie. Die Gesamtkomposition ist, wie auf den Bildern des Fra Angelico, äußerst harmonisch. Der Engel hält eine Laute, deren Wirbel in den runden Gänseblümchen nachklingen. Perlen schmücken die Hauptgestalten und ihre Körperhaltungen erinnern an Gebetsstellungen.

Vogelers Radierung ist eine warme, überaus anmutige Arbeit. Ihre Nähe zur Renaissance und gleichzeitig zur Gedankenwelt des Mittelalters[343] ist erheblich größer als auf dem besprochenen Verkündigungsgemälde. Dort knüpften die Haarfarbe des Engels sowie der undefinierbare Gesichtsausdruck der Frau an Rossetti und Fra Angelico an. Das Bild erreicht jedoch nicht den Ausdruck und das technische Können der Vorbilder. In beiden Verkündigungsszenen neigt sich ein Engel der auf einer Blumenwiese sitzenden Maria zu, die einerseits an Botticellis berühmte Blumenwiesen, andererseits an die Demutsmaria[344] erinnern. Diesen Bildtypus hebt auch Rilke in seiner *Mariae Verkündigung* (1912) hervor. Ich werde im Textkommentar auf dieses Gedicht eingehen.

[343]Der Gebrauchs von Miniaturen und und die Anspielung auf die Ursünde führes dies vor Augen.

[344]*Der ikonographische Typus beinhaltet eine Darstellung M*[aria]*s, die voll Demut auf der Erde sitzt und als Mutter ihrem Kind die Brust reicht*[.] *Gerade durch die Unmittelbarkeit des Typus ist die Demuts- M*[aria] *zu einer der beliebtesten M*[arien]*darstellungen geworden und enthält sämtliche Charakteristika eines spätm*[ittelalerlichen] *Andachtsbildes mit weitem Einzugsbereich und großer Breitenwirkung bis hin zu Darstellungen des Paradiesgärtleins* […], *M*[aria]*im Rosenhag, auf der Rasenbank und* M[aria] *im Grünen unter Einbeziehung des Hortus conclusus, ein Motiv, das um 1400 am Oberrhein bevorzugt aufgegriffen und bes*[onders] *von den Dominikanern propagiert wurde.* ML, Bd. VI, S. 512f.

3.4.1 Maria in Rilkes Werk

Es sei vorausgeschickt, daß man nur auf ein kleines Kontingent von Briefen aus Rilkes Jugendzeit zurückgreifen kann. Viele von ihnen sind möglicherweise verschollen oder sind im Familienbesitz und nicht zugänglich.[345] Hätte man nicht die *Tagebücher aus der Frühzeit* und die wenigen veröffentlichten Briefe, könnte man Rilkes Beschäftigung mit dem Quattrocento lediglich aus den dichterischen Arbeiten erschließen. Aus den zuletzt herausgegebenen Tagebüchern des Dichters konnten für meine Untersuchung leider keine neuen Aspekte gewonnen werden.[346]

Das Interesse des Dichters an der Jungfrau war schon vor der Begegnung mit Vogeler und vor der Niederschrift des *Marien-Lebens* ausgeprägt.[347] Seine Beschäftigung mit dem Leben dieser biblischen Gestalt scheint sich in Worpswede jedoch intensiviert zu haben,[348] möglicherweise als Ergebnis seiner Berührung mit Vogeler. Es wäre jedoch ein Fehler, Rilkes Beschäftigung mit der christlichen Ikonographie allein auf die Rezeption der Kunst Vogelers zu reduzieren. Rena Noltenius, die einen gründlichen Werkkatalog zu dem Künstler[349] verfaßt hat, geht davon aus, daß umgekehrt Vogelers Beschäftigung mit biblischen Themen auf seinen Austausch mit Rilke zurückzuführen sei.[350] In der Tat

---

[345]Der Briefwechsel mit Vogeler liegt nicht vollständig vor. Im Juni 1928 (Datierung vom Worpsweder Archiv) bittet der Maler seine Frau darum, sich um die Antwort auf die Bitte eines *Mannes* – wahrscheinlich Carl Sieber – zu kümmern: *Kannst Du dem Manne* […] *aus irgendwelchen Briefen oder was da ist, etwas geben oder selber etwas schreiben über die Rilke Zeit. Ich stehe den Sachen jetzt zu fern und bin sehr in Anspruch genommen.* Wie mir Frau Hella Sieber-Rilke versicherte, hat Carl Sieber keine weiteren Briefe erhalten. Weder im DLA noch im Familienarchiv konnten unveröffentlichte Briefe aus der Frühzeit des Dichters ausfindig gemacht werden. Die vollständigste Zusammenstellung von frühen Briefstellen bringt Schnack. Sie erwähnt den Brief an Wilhelm von Scholz vom 16.4.1898 (Schnack 1990, S. 72) sowie den an Ernst von Wolzogen vom April 1898 (Schnack 1990, ebd.). Die Lektüre des Philosophen Ralph Waldo Emerson vom Juni 1898 hat, wie die Biographin betont, selbst später entstandene Arbeiten begleitet (Schnack 1990, S. 73).

[346]Erwähnenswert ist der Besuch der Schauspielerin Else Vonhof in Westerwede, die Clara Rilke-Westhoff Modell für eine Madonnenmaske stand. Vgl. Rilke, Rainer Maria: Tagebuch Westerwede und Paris 1902. Transkription der Handschrift mit Erläuterungen. Aus dem Nachlaß hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt am Main und Leipzig 2000. Siehe S. 17 und 61.

[347]Siehe die *Gebete der Mädchen zur Maria*, SW, I, S. 182-190. Im *Cornet* liest man: *Und wie sie lange vorüber sind, fällt ihm ein, daß das eine Madonna war.* SW, I, S. 237. Weitere Erwähnung Marias SW, I, S. 272: *Da ließen sie sie gehn und schweben / und treiben mit dem jungen Jahr; / ihr dienendes Marien-Leben / ward königlich und wunderbar*[;] SW, III, S. 505, Gedicht *Die Madonne*: *Und die Madonne mit dem goldnen Reifen / verharrte still in ihrer steifen Pose, / das Auge gläsern, das verständnislose… / Wie kann die >Heilige< die Schuld begreifen?* –[;] ebd., S. 507, Gedicht *Velasquez*: *und die Madonna mit den Engelscharen. – / Hat jemals eines hehren Künstlers Hand so // die Wahrheit mit der Schönheit zu versöhnen / verstanden? – Ja, es scheint die Farben kürten / sich jubelnd zu den lebensvollen Tönen*[;] ebd., S. 217, *Mir zur Feier*, Abschnitt *Engellieder*: *Um die vielen Madonnen sind / viele ewige Engelsknaben* […] *// Gott stieg nieder aus Seinem Strahle / und du warst die schönste Schale / Seiner Sehnsucht, Madonna Marie*[;]ebd., S. 502: *Hoch/ in der einen Hand hält sie die funkelnden Perlen/des Rosenkranzes:/ die Sterne.– / Und das Ende der Kette bildet der silbernen Münze glastende Fläche:/ der Mond./ Sieh!/ Erkennst du,/nächtlicher Schwärmer,/ die Prägung? Die Madonne ist's mit dem Kinde/ auf ihrem Schooß…*[;] ebd., S. 603: *MÜDE Maria, sie haben Dich/ ganz in den Gassen vergessen;* ebd., S. 612, unbetitelt: *Mir ist: es sind an jeder Wand/ Madonnen viel versteckt*[;] ebd., S. 635 (verschlüsselt): *Meine Augen sind ihre Bilder./ Auf meiner Stirne steht/ ihr Gebet*[;] ebd., S. 647f., unbetitelt: *Ich will euch Bilder vor den Abend halten./ / So stehen Mädchen, wenn die Berge blenden,/ und Lächeln hinter den erhöhten Händen. // Und es beginnen wundersame Spiele. / Wo ihre Finger wie in Rosen enden, /* […] */ da wollen die Madonnen sich gestalten*[;] siehe auch ebd. 657, *Die Znamenskaja. Der Madonnnenmaler.*

[348]Dies ist an seinen Äußerungen über Vogelers Kunst abzulesen. Siehe SW, V, S. 575f. sowie TBF, S. 273.

[349]Vgl. Anm. 58.

[350]Noltenius 2000, S. 30.

thematisierte Rilke bereits in früheren Arbeiten (in den *Engelliedern*,[351] im Gedichtband *Traumgekrönt*[352] und an anderen Stellen[353] seiner Lyrik) Motive der christlichen Ikonographie. Wie er einst für Vogeler festgestellt hatte,[354] versuchte auch er, die christliche Kunst zu aktualisieren. Ähnlich wie der junge George, der sich Maria über Bilder näherte,[355] erscheint die Gottesmutter in Rilkes Frühwerk als eine aus der bildenden Kunst „entlaufene" Gestalt:

> *Aus s e i n e n Bildern, meint der Mönch, ist die Maria unterwegs auf ihrem weiten Weg. Sie ist vor Jahrhunderten aus den silbernen Ikonen fortgegangen und geht durch die Welt in Gestalten und Werken.*[356]

Wie bereits häufig betont, war die Beschäftigung mit Darstellungen der Gottesmutter in Florenz[357] und Moskau eines der Hauptanliegen des Dichters.[358] In einer kurzen Novelle der Frühzeit, *Alle in Einer,*[359] definiert er Marias Wesen als eine stilisierte Verbindung von Schönheit, Macht, Gnade und Sehnsucht.[360] Die Jungfrau wird mit den Augen eines Holzschnitzers gesehen, der, in seiner irdischen Liebe frustriert, sich in eine pathologische Marienverehrung hineinsteigert. In den Pariser Jahren, der Entstehungszeit der Gedichte *Magnificat*,[361] *Pieta*[362] und *Die Marien-Prozession*,[363] bestand Rilkes Interesse an Marienbildern ungebrochen weiter.

Die Wichtigkeit seiner italienischen Bilderlebnisse war dem jungen Dichter, wie Tagebucheintragungen zeigen, bewußt.[364] Die Bilder der Florentiner erscheinen ihm als Garanten für eine gelungene Verbindung zwischen Kunst und religiösen Empfindungen.[365] Wie schon die

---

[351] In *Mir zur Feier* veröffentlicht. Entstanden in Berlin, Februar 1898. Vgl. SW, III, S. 214-218 und 926f. zur Datierung.
[352] SW, I, S. 71-98, bes. 75.
[353] Siehe stellvertretend SW, III, S. 196-197,208,608,611-619,640.
[354] *Es ist interessant, an der Hand dieses Skizzenbuches zu betrachten, wie sehr diese biblischen Stoffe, ähnlich wie früher die märchenhaften, nur Vorwände sind, die der Künstler ergreift, um seinen Skizzen und Entwürfen einen Namen zu geben.* SW, V, S. 574.
[355] Karl-Joseph Kuschel hat dies in einem hervorragenden Aufsatz dargelegt. Auch Rilkes Bezugnahme auf Maria wird erläutert, allerdings ohne Berücksichtigung seiner Anspielungen auf Bildwerke. Siehe ders.: *Maria in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.* In: HBMK, II, S. 223f.
[356] SW, III, S. 332. In: Das Buch vom mönchischen Leben.
[357] TBF, S. 16,28,29,37,82,83,85,86f.,97.
[358] *Das Stunden-Buch* sowie das *Marien-Leben* sind dafür die deutlichsten Zeichen. Mögliche Aufzeichnungen sind leider nicht überliefert worden. Siehe Stahl 1980/81, S. 84f.
[359] Datierung unsicher. Wahrscheinlich Sommer 1897 in Berlin. SW, IV, S. 77-89 und 1093.
[360] *Anne-Marie sann einen Augenblick nach und sagte dann wie zu sich selbst: »Wie du dir die Maria vorstellst. Warum gerade so? Hast du einmal ein schönes Bild gesehen? « »Ich weiß nicht. Ein Bild oder ein Traum.* […] *Wie die Sehnsucht ist sie.* […] *Alle zusammen sind sie. Wie du das Liebliche und Gnädige und das Mächtige und Innige von den Vielen an Eine denkst, dann ist diese Eine ihr ähnlich.* Ebd., S. 81.
[361] SW, I, S. 583.
[362] SW, I, S. 494.
[363] SW, I, S. 536-538.
[364] TBF, S. 37ff.
[365] *DA war der Glaube nicht das Traumvertrauen, / das alle feig die Finger falten ließ, – / und war ein Lauschen, und die Liebe ließ / sie Bilder beten und Gebete bauen. // Empfand ein Einsamer: ihm wurde weit, – / so stieg er nieder in sein stilles Keimen, / und seine Freude fand den Gott bereit; / er holte aus dem Zweifel den Geheimen / und hob ihn zitternd in die Herrlichkeit.* In: *Renaissance II.* TBF, S. 17.

Präraffaeliten vor ihm[366] zeigt sich Rilke kritisch gegenüber Raffael.[367] In den Kunstwerken, die diesem Maler und Baumeister der italienischen Hochrenaissance vorangingen, sah Rilke jedoch eine höhere Kraft, die sich durch Worte nicht einmal andeuten ließe.[368] Seinen Exkurs über die Frührenaissance leitete der Dichter mit einer Erinnerung an Madonnenbilder dieser Epoche ein:

Eine keusche Kühle ist in ihren Madonnen und die herbe Kraft junger Bäume in ihren Heiligen. Die Linien sind alle wie Ranken, die in feierlicher Schweigsamkeit irgend etwas ganz Heiliges umschließen, und die Gesten der Gestalten sind zögernd, lauschend, einer zitternden Erwartung voll. Sie sind alle von der Sehnsucht geweiht, aber jung in all ihrem Tun, finden sie innerhalb dieser Sehnsucht kleine, leise beglückende Ziele und rasten bei ihnen wie vor den Symbolen einer anderen tiefen Erfüllung. Sie empfinden eine Fülle von Ewigkeiten, und weil sie nirgends bis an die Grenzen gehn, finden sie nirgends Schranken.[369]

Rilke betont in seinen Aufzeichnungen vor allem die Kunst vor Raffael, die Frührenaissance also, [370] die man damals auch *vorraffaelisch*[371] nannte. Ihn interessieren besonders Fra Bartolomeo,[372] Botticelli[373] und Fra Angelico, was schon die Beschreibung seines Wohnortes bezeugt.[374] Sie gehören also in den Zusammenhang seiner Konzentration auf die Marienbilder;[375] kurze Gemäldebeschreibungen dieser Bildgattung entstehen.[376]

Unter den Dokumenten von Rilkes Beschäftigung mit der Kunst des Quattrocento besitzt man nichts, was für diese Untersuchung aufschlußreicher wäre als die eingangs erwähnten Tagebuchaufzeichnungen. Michael T. O'Pecko hat in seiner Dissertation *Renaissancism and German*

---

[366]Vgl. Anm. 222. Arthur Joseph Comte de Gobineau sieht Raffael als Symbol für die Verwandlung des Titanischen in Impotentes: *The pivotal figure of* Die Renaissance *is Raphael, who simbolizes the transition from the titanic to the impotent; his is a double nature capable of the most admirable creations, but devoid of self-generated inspiration* […]*, given in equal mesure to intense work and sensual diversion*[.] O'Pecko 1976, S. 64. Der Verfasser stützt sich auf eine deutsche Ausgabe des französischen Werkes. Vgl. Gobineau, Arthur Joseph Comte de: *Die Renaissance*. Leipzig 1912, S. 191,224 und 286. Der Kunsthistoriker Julius Maier-Graefe, mit dem Rilke einen persönlichen Kontakt pflegte, bezeichnete die Hochrenaissance, die Zeit Raffaels, als eine Tragödie. Vgl. ebd., S. 80. Ganz anders in der Romantik. Wilhelm Wackenroder und Tieck entdecken in ihm einen *vortrefflichen* Maler. Vgl. Wackenroder/Tieck 1949, S. 93.

[367]*Das Versöhnte und Liebliche, welches man an den Werken Raffaels schätzt und bewundert, ist ein seltener Triumph: es bedeutet eine Höhe der Kunst, aber keine Höhe des Künstlers.* TBF, S. 30.

[368]*Den Werken der vorraffaelischen Zeit gegenüber gibt es kein erstes Wort – ich glaube, ebenso für den einfachen wie für den richtenden Schauer –, es gibt da nur ein erstes Schweigen.* TBF, S. 29.

[369]TBF, S. 60f.

[370] *Und da will mir die Frührenaissance doppelt lieblich erscheinen: von einem Frühling umwildert.* TBF, S. 27f.

[371]TBF, S. 82.

[372]*Fra Bartolome [Bartolomeo] steht mir höher als Raffael.* TBF, S. 40. Über denselben Künstler heißt es weiter: *das tadellose Meisterwerk des Fra Bartolome [Bartolomeo], die reinste aller vorraffaelischen Madonnen, in welcher schon der beste Raffael gelöst ist*[.] Siehe TBF, S. 82.

[373] Siehe Kommentar zu *Intérieurs*.

[374]*Die Wand meines Zimmers ist nach außen hin mit gelben, reif duftenden Rosen und kleinen gelben Blumen überblüht, die wilden Heckenröschen nicht unähnlich sind; sie steigen nur etwas stiller und gehorsamer die hohen Spaliere hinauf, zwei zu zwei, etwa wie die Engel des Fra Fiesole zu Lohn und Lobgesang des Jüngsten Gerichtes.* TBF, S. 18.

[375]*Und die Meister müssen das wie ich empfunden haben, als sie ihre milden Madonnen schufen, denen sie in das Kirchendunkel ein Stück Himmel mitgaben*[.] TBF, S. 28. In den Gedichten des Florenzer Tagebuchs wird die Madonna an zahlreichen Stellen erwähnt. Vgl. stellvertretend TBF, S. 16f., 94.

Drama den Einfluß der Renaissance auf Rilkes Frühwerk aus diesen Aufzeichnungen abgeleitet. Er machte auf die Affinität des Schriftstellers zu Muthers Interpretation des Quattrocento[377] sowie auf die Verschmelzung zwischen Frührenaissance und Jugendstil in den *Liedern*[378] aufmerksam. Den *Frühling*, die dominierende Metapher für die Frührenaissance, verfolgte er in einigen Textstellen aus Rilkes Frühwerk.[379] Der Verfasser berücksichtigte keine weiteren Quellen, die in Zusammenhang mit den italienischen Reisen stehen, erläuterte aber umfassend mit Hilfe verschiedener Beiträge der Jahrhundertwende und späterer Texte von Kunsthistorikern und Dichtern das Phänomen des Renaissancismus.

Die zwei ersten Tagebücher des Dichters – während oder kurz nach dem Florentiner Aufenthalt niedergeschrieben – vermitteln seine Eindrücke von bildnerischen Werken,[380] Künstlern,[381] politischen Gestalten[382] und Bauten der Florentinischen Renaissance,[383] begleitet von zahlreichen Aphorismen über ästhetische Fragen, Dichtung, Malerei, Musik und Skulptur.[384] Die große Wirkung der Madonnenbilder auf Rilke wurde bald auch in seiner dichterischen und essayistischen Produktion bemerkbar. Die Inspiration für die in Florenz entstandenen *Gebete der Mädchen zur Maria*[385] und die wenig später entstandene erste Fassung der *Weißen Fürstin*[386] sowie für *Intérieurs* (1889) und andere in die Prosa[387] integrierte Marienmotive verdankt er seinen Bilderfahrungen in Italien.

In den *Gebete*[n] *der Mädchen zur Maria*[388] wird man mit einer innigen Frömmigkeit konfrontiert, die ausdrücklich mit Marienbildern verknüpft wird:

---

[376]TBF, S. 29, 82f.,85-87,93,97.
[377] *This dichotomous view of the Early Renaissance – vitalism and piety – corresponds closely to Muther's concept of Florence in the later quattrocento, although it is free from the decadence which Muther ascribed to it.* O'Pecko 1976, S. 98.
[378]Ebd., S. 101.
[379]Ebd., S. 99f.
[380]TBF., S. 56f., 82f., 93, 109.
[381]Ebd., S. 82f., 86, 89, 94-97.
[382]Ebd., S. 38f, 41f.,59f.
[383]Ebd., S. 24-27, 42,45f., 82,111f.
[384]Ebd., S. 46f., 105f.
[385]*Neben dem Florenzer Tagebuch führt R*[ilke] *ein Skizzenbuch, das die Gedichte dieser Woche aufnimmt, die Lieder der Mädchen und die »Gebete der Mädchen zur Maria«, die in »Mir zur Feier« einbezogen werden.* Schnack 1990, S. 71. Siehe SW, III, S. 243-250.
[386]Barbara Surowska verbindet auf interessante Weise die Erfahrungen in Venedig mit diesem Einakter sowie mit den *Aufzeichnungen*. Vgl. dies.: *Das war in Venedig…* Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 16-17, 1990, S. 33-42. Siehe dazu auch Storck 1990, S. 24-26.
[387]*Fernsichten*, eine *kleine Skizze aus dem Quattrocento*, hebt auch Schnack hervor. Dies. 1990, S. 74. Zudem können die *Geschichten vom lieben Gott* (SW, IV, S. 283-399) und *Heiliger Frühling* (1897, SW, IV, S. 485-496) unschwer mit Rilkes Rezeption von Madonnenbildern in Verbindung gebracht werden. Ein Beispiel aus *Heiliger Frühling*: *Du bist auch eine Königin. Siehst du denn nicht, daß du eine Krone trägst von eitel Gold. Deine Hände sind wie Lilien, und ich glaube, Gott hat sich sogar entschlossen, seinen teueren Himmel zu zerschneiden, um dir Augen zu machen.* Vgl. SW, IV, S. 492.
[388]SW, III, S. 243-250.

WIRD dieses ungestüme, wilde
Hinsehen meinen Schwestern schwer,
so flüchten sie zu deinem Bilde,
und du entbreitest dich, du Milde,
und bist vor ihnen wie das Meer. [389]

Während Maria hier als „Schwester" der Mädchen erscheint, ist sie in den Verkündigungsgedichten vor allem die Identifikationsfigur des Dichters.

Verkündigungsgedichte

Die entsprechende neutestamentliche Stelle und, als ein zentrales Motiv der Marien-Ikonographie, das Einhorn[390] spielen neben den Erinnerungen an Bildern der Renaissance[391] bei der Stoffgewinnung für *Mariae Verkündigung* die Hauptrolle. Diese ist aufgrund ihres deutlich höheren ästhetischen Wertes den Verkündigungen der Zeit um 1900 voranzustellen:

MARIAE VERKÜNDIGUNG

NICHT daß ein Engel eintrat (das erkenn),
erschreckte sie. Sowenig andre, wenn
ein Sonnenstrahl oder der Mond bei Nacht
in ihrem Zimmer sich zu schaffen macht,
auffahren –, pflegte sie an der Gestalt,
in der ein Engel ging, sich zu entrüsten;
sie ahnte kaum, daß dieser Aufenthalt
mühsam für Engel ist. (O wenn wir wüßten,
wie rein sie war. Hat eine Hirschkuh nicht,
die, liegend, einmal sie im Wald eräugte,
sich so in sie versehn, daß sich in ihr,
ganz ohne Paarigen, das Einhorn zeugte,
das Tier aus Licht, das reine Tier –.)
Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte; daß sein Blick und der,

[389]SW, III, S. 250.
[390]Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. I. Gütersloh 1966, S. 63f. Weiterführende Literatur: Einhorn, Jürgen W.: *Spiritalis* [sic] *Unicornis.* Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters. München 1976. Darstellungen von Maria mit dem Einhorn in verschiedenen Künsten kommentiert der Verfasser im Abschnitt D seiner Studie, siehe dazu S. 359 ff. Zur Präsenz des Einhorns auf Verkündigungsbildern siehe ebd., S. 357ff.

mit dem sie aufsah, so zusammenschlugen
als wäre draußen plötzlich alles leer
und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
sonst nirgends als an dieser Stelle – : sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschraken beide.

Dann sang der Engel seine Melodie. [392]

Die Kommunikation mit einer höheren Energieform ist für Maria so selbstverständlich wie die Betrachtung der Natur (V. 3: Sonnenstrahl, Mond). Der Augenblick der Empfängnis Christi, symbolisiert durch die Schwangerschaft der Hirschkuh, spaltet die Verkündigungsszene in ein Diptychon und lenkt den Blick auf das „reine Tier aus Licht" in Analogie zum Kind, das Maria gebären wird. [393] Die Begegnung mit dem Engel kann ab dem vierzehnten Vers als Liebesgedicht gelesen werden – wodurch das Ereignis, wie die Geständnisse in den *Gebeten der Mädchen*,[394] unübersehbar eine erotische Komponente hat. In der *Weißen Fürstin* wartet eine Frau mit marianischen Zügen auf ihren *Herrn*; auch dort stehen die erotische und die spirituelle Erfahrung nebeneinander.[395] Damit erschafft sich Rilke einen eigenen Marientypus, der biblischen Gestalt ebenbürtig.

Das Einhorn ist meist weiß und wird deshalb mit Reinheit assoziiert, weil es sich nur zum Schoß einer Jungfrau hingezogen fühlt,[396] womit es zum Attribut der Jungfrau Maria taugt.[397] *Unüberwindliche Kraft, Schönheit, Jungfräulichkeit und auch Liebe*[398] symbolisiert dieses Tier, das Rilke in seiner wohlbekannten Beschreibung der Teppiche *Die Dame mit dem Einhorn*[399] ebenfalls schilderte.[400] In einem früheren Gedicht *Das Einhorn* (1905-1906) [401] wird das Tier, wie in *Mariae Verkündigung*,[402] in

[391]Siehe Anm. 608.
[392]SW, I, S. 669-670. In: *Das Marien-Leben.*
[393]Über dieses Tier als Christussymbol siehe Schmidt 1995, S. 48 sowie Einhorn 1976, S. 382f.
[394]SW, III, S. 244. Zur Textstelle siehe Anm. 312.
[395]Siehe Kommentar zum Einakter.
[396]*Diese Sage hat man später Buddha als Parabel für seine letzte Wiederverkörperung in den Mund gelegt, bei der er, um die Menschen erlösen zu können, in den Schoß einer Frau eingehen sollte. Die Vorstellung, daß das Einhorn nur von einer Jungfrau gefangen werden kann, hat vermutlich von dieser Legende ihren Ausgang genommen.* Schmidt 1995, S. 47.
[397]Zwei Beispiele mögen genügen: Der Altar im Dom zu Erfurt (um 1420) und die Kupferstichfolge J. Duvets: *Meister mit dem Einhorn* (1561).
[398]Schmidt 1995, S. 50f.
[399]Datiert auf das 15. Jh. Musée de Cluny, Paris.
[400]SW, VI, S. 826f.
[401]Geschrieben in Meudon, Winter 1905/1906. SW, I, S. 506f.
[402][D]*as Tier aus Licht, das reine Tier,* V. 13.

Licht gebadet[403] und damit entrückt, während es in einem Brief als Metapher für das Streben nach künstlerischer Meisterschaft dient.[404]

Wie in der ersten *Duineser Elegie* wird auch in *Mariae Verkündigung* mit Negationen gearbeitet. Die erste, gleich im Eingangsvers, leitet die Schilderung von Marias seelischer Stimmung ein. Erst im vierzehnten Vers wird das „Rätsel" gelöst: *Nicht, daß er eintrat* nimmt fast wörtlich den Eingangsvers wieder auf.[405] Wenn es sich um himmlische Wesen und ihre Wirkung auf die materielle Welt handelt, muß der Dichter Friedrich Hölderlin erwähnt werden, dessen Aktualität um 1912,[406] dem Jahr der Niederschrift von *Mariae Verkündigung*, Rilkes Gespür für das Himmlische schärfte.[407] Für den Entstehungsrahmen des obigen Gedichts ist bedeutsam, daß der Schriftsteller zeitgleich an der ersten *Duineser Elegie* arbeitete.[408] In diesem Werk taucht der Hinweis auf die Unvereinbarkeit der himmlischen und der irdischen Sphären[409] schon am Anfang auf.[410] Und doch scheint in der genannten Elegie, wie hier für Maria, der Austausch mit dem Himmel möglich:

> *Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur*
> *Heilige hörten : daß sie der riesige Ruf*
> *aufhob vom Boden; sie aber knieten,*
> *Unmögliche, weiter und achtetens nicht:*
> So *waren sie hörend. Nicht daß du* Gottes *ertrügest*
> *die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,*
> *die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.* [411]

Auch strukturelle Übereinstimmungen kennzeichnen die hier gegenübergestellten Arbeiten. Wie in *Mariae Verkündigung*[412] erklärt das „S*o"* im fünften Vers des obigen Zitats aus der ersten *Duineser Elegie*, wie der Kontakt zwischen dem Empfänger und dem ihm überlegenen Wesen stattfindet. Dieser Kontakt entsteht trotz einer Scheinkapitulation:

---

[403] e*in weißer Glanz glitt selig durch das Fell, / und auf der Tierstirn, auf der stillen, lichten, / stand, wie ein Turm im Mond, das Horn so hell, / und jeder Schritt geschah, es aufzurichten.* SW, I, S. 507.

[404] *Aber daß wir das B. d. B.* (Das Buch der Bilder, d. V.) *haben, ist wirklich eine Freude; denn dies ist wichtig auf meinem Weg.. un carrefour, la »patte d'oie«, rendez-vous de chasse; vielleicht sogar eines Tages aufs neue nöthig dorthin zurück und von dort noch einmal auszugehen in der entgegengesetzten Richtung oder ohne, dem Einhorn, dem ewigen Einhorn nach –.* An Anton Kippenberg am 9.8.1912. Rilke 1995, Bd. I, S. 346-348, hier S. 347.

[405] *Nicht, daß er eintrat* [.] Vers 14.

[406] Singer, Herbert: *Rilke und Hölderlin.* Köln, Graz 1957, S. 21f., 31f.

[407] Zu Rilkes Rezeption dieses Dichters siehe ebd., S. 11f.

[408] Abschluß der Elegien I und II: Januar und Februar 1912. Vgl. SW, I, S. 872.

[409] Im obigen Gedicht durch die Zeilen *sie ahnte kaum* (etc.) ausgedrückt.

[410] *Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz; ich verginge von seinem / stärkeren Dasein.* SW, I, S. 685.

[411] SW, I, S. 687.

[412] V. 16-17.

Nicht daß du Gottes *ertrügest*
die Stimme, bei weitem.

In *Mariae Verkündigung* singt der Engel vor der auserwählten Frau, nachdem sich die Stille gebildet hat (V. 18f.). Es ist, als befänden Maria und Engel sich in der Einsamkeit einer mönchischen Zelle (ebd.). Die Jungfrau ist, wie auch das lyrische Ich der ersten Elegie, mit der Fähigkeit ausgezeichnet, göttliche Botschaften empfangen zu können. Sie eignet sich daher ebenso zur Metapher des Dichters wie etwa der Engel[413] oder wenig später Orpheus:

Die Verbindung mit den Sonetten an Orpheus ist besonders deutlich, da in diesen Gedichten die Gestalt des Orpheus zelebriert wird, die wie Maria an beiden Bereichen, dem irdischen und dem überirdischen, himmlischen teilhat.[414]

Rilke läßt den Engel singen, statt sprechen. Der Gesang wird schon in den Gedichten der Jahrhundertwende ein Äquivalent der Rede, wie in dem Gedicht für Modersohn-Becker:

DU blasses Kind, an jedem Abend soll
der Sänger dunkel stehn bei deinen Dingen
und soll dir Sagen, die im Blute klingen,
über die Brücke seiner Stimme bringen
und eine Harfe, seiner Hände voll.[415]

Der Kontext der Begegnung zwischen Maria und der Hirschkuh (V. 9f.) läßt, wie bei Vogeler, an die bereits genannten Demutsmarien denken. Ferner hat Rilke durch die Analogie zwischen dem Engel und dem Sänger auf Vogelers Verkündigungen verwiesen, in denen der Künstler den Engel stets mit einem Musikinstrument versah. Diese Interpretation des Verkündigungsengels existierte in der Malerei der Renaissance nicht.[416] Vogeler gab seinem Engel die mittelalterliche Laute,[417] Rilke bevorzugte, wie zu sehen sein wird,[418] die Harfe, das klassische Instrument des Orpheus.[419]

[413]Doktor Seraphico wurde Rilke allerdings von einer Freundin genannt.
[414]Exner in: Rilke 1999, S. 153.
[415]Aus: *Der Sänger singt vor einem Fürstenkind* (1900). Paula Modersohn-Becker gewidmet. SW, I, S. 437.
[416]Das Thema des musizierenden Engels ist weit verbreitet, aber nicht in der Verkündigung. Vgl. stellvertretend Abb. 8 und 9.
[417]Auch im Tagebuch bezeichnet Rilke das Musikinstrument auf Vogelers Bild als eine Laute: *Viele Engel, Nachfolger jenes einen, der mit einer runden vollen Laute vor Maria stand*[.] TBF, S. 273.
[418]Siehe Kommentar zur dritten *Verkündigung*.
[419]Lücke 1999, S. 580.

Ein religiös konnotiertes Schauen (V. 21) vereint die Protagonisten und gibt Anlaß zum Erschrecken (vorletzter Vers), im theologischen Fachausdruck „Tremendum".[420] Auch das Evangelium berichtet vom Erschrecken Mariens.[421] Rilkes Bibellektüren haben die Rilke-Forscher Ulrich Fülleborn[422] und Marianne Sievers beschäftigt,[423] ohne Hinweise auf ein besonderes Interesse an der Verkündigung festzustellen – daß Rilke diese neutestamentarische Stelle genau kannte, ist jedoch vorauszusetzen.

In *Mariae Verkündigung* weckt das Verb eintreten (V. 1) den Eindruck eines geschlossenen Raumes. Andererseits lenkt der Dichter, wie auch Vogeler, den Blick seines Rezipienten nach außen, indem er auf die Himmelskörper hindeutet (*Sonnenstrahl oder der Mond bei Nacht*). Die gleichzeitige Erwähnung der Himmelskörper kann als Sinnbild der kosmischen Hochzeit zwischen Sonne und Mond, Gott und Jungfrau gelesen werden. Die Sonne gilt häufig als Äquivalent für Christus.[424] Ebenso wurden Gold und die Sonne bei archaischen Völkern als Gottheiten verehrt.[425] Gold diente in der Gotik als Repräsentant der spirituellen Sphäre und in der Renaissance häufig als Hintergrund und Attribut himmlischer Gestalten. Golden ist zum Beispiel der Hintergrund der hier abgebildeten Krönungsszenen des Fra Angelico.[426]

Der Vergleich im achtzehnten Vers

als wäre draußen plötzlich alles leer

rückt die Verkündigungsszene allem fern, was außerhalb des Raumes liegt, in dem sich der Engel und die Jungfrau aufhalten. *Nur sie und er* (V. 20) bleiben in der Stille des neu erschaffenen Hortus conclusus übrig. Der Lärm der Welt, versinnbildlicht durch die dreifache Tätigkeit (*schauten, trieben, trugen*, V. 19), wird ausgeschaltet. Die in der ersten Duineser Elegie *ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet*, scheint auch Rilkes Mariengestalt zu empfangen, denn erst in der Stille ertönt die Stimme des Engels – deutlich in der Wendung: *dann sang der Engel seine Melodie* (V. 24).

Das Erschrecken (V. 2 und 23) ist in *Mariae Verkündigung* Voraussetzung für die Entrückung der Protagonisten, deren Verschmelzung in Assonanzen ausgedrückt wird (V. 21). Rilke betrachtet den Vorgang der Verkündigung nicht lediglich als heilsgeschichtliches Ereignis, wie Fra Angelico, sondern als

[420]Der Begriff wurde von Rudolf Otto geprägt. Vgl. ders.: *Das Heilige.* Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. 13. Aufl. (1. Aufl. 1917). Gotha 1925, S. 12f.
[421]*Sie aber erschrak über seine Rede*[.] Luk., 1,29f.
[422]Vortrag bei einem Rilke-Symposium in Iserlohn 1999. Unveröffentlicht.
[423]Sievers, Marianne: *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes.* Germanische Studien. H. 202, Nendeln/Liechtenstein 1967.
[424]LThK, Bd. 9, Sp. 723. *Christus ist die sieghafte Sonne (sol invictus).* In: Lurker 2000, S. 161.
[425]Die Altägypter nannten sie Re, die brasilianischen Indiander Tupã. Vgl. LThK, Bd. IX, S. 721.

Metapher für die Vermittlungsrolle des Dichters. Auch in *Das Marien-Leben*, *Die Sonette an Orpheus* (1922)[427] sowie in der ersten *Duineser Elegie* wird es um diese Vermittlungsrolle gehen. Bereits in seiner ersten *Verkündigung* (1899) bildet sie den Schwerpunkt:

Verkündigung
Die Worte des Engels

DU bist nicht näher an Gott als wir;
wir sind ihm alle weit.
Aber wunderbar sind dir
die Hände benedeit.
So reifen sie bei keiner Frau,
so schimmernd aus dem Saum:
ich bin der Tag, ich bin der Tau,
du aber bist der Baum.

Ich bin jetzt matt, mein Weg war weit,
vergib mir, ich vergaß
was Er, der groß in Goldgeschmeid
wie in der Sonne saß,
dir künden ließ, du Sinnende
(verwirrt hat mich der Raum).
Sieh: ich bin das Beginnende,
du aber bist der Baum.

Ich spannte meine Schwingen aus
und wurde seltsam weit;
jetzt überfließt dein kleines Haus
von meinem großen Kleid.
Und dennoch bist du so allein
wie nie und schaust mich kaum;
das macht: ich bin ein Hauch im Hain,
du aber bist der Baum.
Die Engel alle bangen so,
lassen einander los:
noch nie war das Verlangen so,
so ungewiß und groß.
Vielleicht, daß Etwas bald geschieht,
das du im Traum begreifst.

[426]Wie Abb. 1 und 7.

Gegrüßt sei, meine Seele sieht:
du bist bereit und reifst.
Du bist ein großes, hohes Tor,
und aufgehn wirst du bald.
Du, meines Liedes liebstes Ohr,
jetzt fühle ich: mein Wort verlor
sich in dir wie im Wald.

So kam ich und vollendete
dir tausendeinen Traum.
Gott sah mich an: er blendete…

Du aber bist der Baum.[428]

Die Unerreichbarkeit Gottes wird auch hier betont. Der Blick des Lesers ruht auf den *schimmernden* Händen, die, wie Früchte, *reifen*.[429] Der Glanz, den Rilke durch das Schimmern der Hände in das Gedicht legt, bringt sein „Bild" in die Nähe der Ikonenmalerei. Benedeit und auserwählt,[430] steht Maria auch hier der Natur nahe (Hauch im Hain, Wald, Baum). Die üblichen Klangmittel des Frühwerks werden intensiv eingesetzt. Die Naturbilder führen Vergleiche ein, die, wie in dem Bildgedicht *Küssendes Paar*, von der Phantasie des Lesers lebendig werden.

In mystischen Vorstellungen ist der Baum ein häufig gewähltes Symbol:

Der Baum zählt zu den ältesten Archetypen der Menschheit. Er ist ein Mittler zwischen dem Oben und dem Unten, zwischen dem Himmlischen und dem Irdischen. […] *Die Germanen glaubten an eine Beseelung des Baumes*[.] *Im Schamanismus Nord-und Zentralasiens ist der Weltenbaum nicht nur durch Mythen belegt, sondern steht auch im Mittelpunkt des Ritus*[.] […] *Im Baum wirkt sich der göttliche Wille zur Rettung des Menschen aus.* [431]

So schafft Rilke mit Zugriff auf Naturbilder die Konkretisierung sehr abstrakter Inhalte:

Ich bin jetzt matt, mein Weg war weit,
vergib mir, ich vergaß
was Er, der groß in Goldgeschmeid
wie in der Sonne saß,
dir künden ließ, du Sinnende

[427]SW, I, S. 727-773.
[428]Geschrieben am 21.7.1899. SW, I, S. 409-410; zur Datierung siehe ebd., S. 856.
[429]Vers 5.
[430]*bei keiner Frau*, V. 5.
[431]Lurker 2000, S. 41f.

(verwirrt hat mich der Raum).
Sieh: ich bin das Beginnende, 15
du aber bist der Baum.

Der Monolog des Engels mutet an wie die langen Selbstgespräche des Mönchs im *Stunden-Buch*. Auch die Atmosphäre, die ihn umgibt, erinnert an das einsame Leben der Gottsuchenden; einige der Zeilen, die der Engel an Maria richtet, klingen wie die Vorwürfe des Mönchs.[432] Wie in den Werken des Ikonenmalers im *Stunden-Buch* oder in Bildern des Fra Angelico steht Gott vor einem goldenen Hintergrund. Dem Leser seiner Verkündigungsgedichte vermittelt Rilke, daß Wesen aus anderen Sphären sich unter uns nicht heimisch fühlen, darum geht er auf die Schwierigkeiten des Engels ausführlich ein, hier mehr als in den anderen Verkündigungsgedichten.

Diese *Verkündigung* entstand nach der Florentiner Reise und könnte auf Vogeler bezogen werden. Leider ist die *Verkündigung*, die Rilke unter den ihm bekannten Arbeiten des Künstlers zu diesem Motiv am meisten schätzte,[433] verschollen.[434] In dieser Zeichnung entdeckte er Züge einer meisterhaften Kunst.[435] In seiner Beschreibung des Ölbildes *Verkündigung Mariae* im Essay *Heinrich Vogeler* erinnert der Schriftsteller noch einmal an diese ältere, ihn sehr inspirierende Zeichnung:

In dem Bild ist alles reifer als in der Zeichnung: es verhält sich zu ihr wie die Wirklichkeit zum Traum. Es ist ausgeglichen in allen seinen Teilen, etwas von der Ruhe der Landschaft ist auch in Maria, etwas von der Stille des Himmels in dem singend-sagenden Engel, der sich zu ihr niederneigt.[436]

Sein zweites Verkündigungsgedicht steht Vogeler durch den Entstehungskontext am nächsten. Es erschien als Teil von *Aus einem Marienleben* I-III. Das zweite und dritte Stück, *Die Hirten* und *Ruhe auf der Flucht,* wurden ursprünglich zu zwei Zeichnungen von Heinrich Vogeler entworfen.[437] Für die

---

[432] Vgl. oben: *Und dennoch bist du so allein / wie nie und schaust mich kaum*. Im Stunden-Buch: *Du, Nachbar Gott, wenn ich Dich manchesmal / in langer Nacht mit hartem Klopfen störe, – / so ists, weil ich Dich selten atmen höre* [.] Oder: W*as irren meine Hände in den Pinseln? / Wenn ich dich* male*, Gott, Du merkst es kaum.* SW, III, S. 309 und ebd., S. 318.

[433] *Wer vor dieses Bild tritt* [gemeint ist die Verkündigung von 1901] *dem wird vielleicht zuerst einfallen, daß er schon eine Verkündigung dieses Malers kennt, eine Radierung, die nicht zu den bekanntesten Blättern Vogeler's gehört, aber für jeden, der sie aufmerksam betrachtet, ganz unvergeßlich ist. Aber auch dieses ist nicht die erste »Verkündigung« Heinrich Vogeler's. Die erste und allerschönste findet sich als Bleistift-Skizze in einem großen alten Skizzen-Buch, das die Stelle eines Tage-Buches vertritt und die Erlebnisse der ersten Worpsweder Zeit zusammenfaßt.* SW, V, S. 572.

[434] Wie Anm. 108. Siehe auch Noltenius 2000, S. 33.

[435] *Man kann sich eine Kunst denken, welche allmählich zu Bildern aufwächst, in denen alles auf der Höhe jenes Ausdrucks steht, wie er in der Vogeler'schen Zeichnung zur Verkündigung einmal gefunden worden ist. Dieses aber ist die Kunst Heinrich Vogelers nicht.* SW, V, S. 576.

[436] SW, Bd. V. S. 573.

[437] Stahl 1978, S. 171.

Veröffentlichung zu Weihnachten 1901 wurde die folgende *Verkündigung* hinzugefügt und der Anfang des zweiten Stücks verändert.[438]

AUS EINEM »MARIENLEBEN«
I
VERKÜNDIGUNG

UND der Engel kam und stand, der Bote,
sagend, mit der Harfe in der Hand.
Wie er sang so singt das Feld vom Brote,
wenn sich Wind durch seine Halme wand.
Und sie stand so schlicht und scheu vor ihm,
fast zu klein für seinen großen Segen;
und ihm war, als sollt er ihr sein schweres
schönes Kleid, das Kleid der Cherubim,
lastend um die armen Schultern legen.

Doch er ging und ließ sie blaß und grau
und schon konnte er sie nichtmehr sehn;
aber aufgerichtet sah die Frau
ihn bis tief in seine Himmel gehn.[439]

Das Gedicht, wie allerdings auch *Die Hirten* und *Ruhe auf der Flucht*, erschien jedoch nicht in Begleitung von Bildern.[440] Die Frage, ob Rilke auf eine bestimmte Verkündigung Vogelers anspielt, ist daher nicht zu beantworten. Abgesehen von dem singenden Engel, findet man keine Übereinstimmung zwischen Vogelers und Rilkes Verkündigungsdarstellungen. Ein weiterer Aspekt macht die Beziehung zu bildlichen Vorlagen zweitrangig: Vor allem am Schlußbild erkennt man, daß Rilke, wie in der zuerst zitierten *Verkündigung*, vor allem die Schilderung seelischer Vorgänge verfolgt, indem er auch die Regungen des Engels berücksichtigt (V. 7-9). Die Blässe (V. 10), die der Schriftsteller in Marias Gesicht entdeckt, könnte eine metaphorische Umschreibung ihrer Erhöhung über das Alltägliche sein.[441]

Nicht eine Welt aus Licht, sondern Mitleid (*compassio*) findet der Leser dieser Zeilen. [S]*chlicht* (V. 5) , *scheu* (V. 5), *fast zu klein für seinen großen Segen* (V. 6) muß die *Frau* (V. 12) auf ihre *armen*

[438]Ebd, S. 806.
[439]SW, III, S. 463f. Vor Weihnachten 1901 entstanden. Veröffentlicht in der Weihnachtsbeilage der Zeitung *Bohemia*. Nr. 355, S. 5, Prag, am 25.12.1901.
[440] Nach freundlicher Auskunft des Prager Literaturarchivs.
[441]Als Zeichen von Lebensferne oder Auserwähltsein erscheint das Attribut 'blass' in seiner Frühlyrik an vielen anderen Stellen. Vgl. Kommentar zu *Schwanenweiher* sowie die Gedichte *Abendkinder* und *Der bleiche Knabe* SW, III, S. 452f. und TBF, S. 286f.

Schultern (V. 9) die schwere Aufgabe nehmen, das Lamm zu gebären, dessen Tod Erfüllung bedeutet. Das Motiv der Mutter, die, wie Maria, in ihrem Leib Tod und Leben birgt, tritt in Rilkes Pariser *Aufzeichnungen* auf.[442] Die werdende Mutter ist hier *blaß und grau* (V. 10); ihr Aufgerichtetsein verstärkt die stoische Note.

Aus der Übereinstimmung im Motiv ergeben sich Bezüge mit vielen Verkündigungsbildern, aber Rilke knüpft an kein bestimmtes Bild an. Sein Streben nach Unabhängigkeit von ihnen[443] scheint auch hier wirksam. Wie der Vergleich zwischen den Verkündigungsgedichten um 1900 und der späteren Verkündigung aus dem *Marien-Leben* zeigt, steht ihm ein Bildreservoir zur Verfügung, an das er nirgends direkt anknüpft. Deshalb möchte ich Richard Exners Hervorhebung Venedigs, Ort der späteren Begegnung mit Bildern der Renaissance,[444] als verkürzt und, im Hinblick auf die Verkündigung, als willkürlich bezeichnen. Die Fokussierung auf Venedig lässt die Entstehungsgeschichte des Zyklus außer acht. Die Erinnerung an Verkündigungsszenen aus Florenz wurde spätestens durch den neuen Kontakt zu Vogeler aktualisiert.

Während Vogeler die Bildtradition nur wenig variiert – in der Radierung knüpft er, wie wir im Bildkommentar gesehen haben, an Verkündigungsbilder der Renaissance, im Ölgemälde an die Maria des Fra Angelico und an den Präraffaeliten Rossetti an – findet man in Rilke sowohl in den obigen Gedichten als auch in anderen Arbeiten, von denen noch die Rede sein wird, einen selbständig handelnden Dichter, der den christlichen Stoff seinen eigenen Ideen anzupassen weiß. Anders als im Falle der Zeichnungen Hofmanns, emanzipiert sich Rilke von den bildnerischen Darstellungen der Verkündigung und sucht diesem biblischen Ereignis neue Dimensionen abzugewinnen, die seiner eigenen Arbeit, ihrer Aporie und ihren Mitteln, entsprechen.

Ohne Zweifel hat bei Rilke wie auch bei Vogeler der Florentiner Aufenthalt die Beschäftigung mit Maria als Symbol, wenn nicht initiiert, so doch deutlich befördert. Auf den folgenden Seiten soll nach den Reminiszenzen dieser Rezeptionsaugenblicke bei Rilke gesucht werden, selbst wenn nicht immer unmittelbar an ein Bild anknüpft werden kann. *Die Weiße Fürstin*, ein Gedicht aus dem *Marien-*

---

[442] *Und was gab das den Frauen für eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem großen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen blieben, waren* zwei *Früchte: ein Kind und ein Tod.* SW, V, S. 721.

[443] Vgl. Einleitung dieser Arbeit.

[444] *Ohne allzuviel Übertreibung ließe sich sagen, Rilkes Zyklus spiele in Venedig. Venedig ist auf vielfache Weise ein wichtiger, wenn nicht überhaupt der Ort des Marien-Lebens.* In: Rilke 1999, S. 45.

Leben[445] und einige Stellen aus *Intérieurs* sind neben Tagebuchaufzeichnungen aufgrund ihrer Entstehungszeit, Motivik und Metaphorik die wichtigsten Quellen der Textanalyse.

3.5 Bildzitate und christliche Ikonographie

Rilke befand sich im Frühling 1898, wie zu Anfang dieses Kapitels bereits ausführlich dargelegt wurde,[446] einen ganzen Monat in Florenz. Dort wurde ein *Selbstgespräch*[447] in Form eines Tagebuchs geführt;[448] diese Aufzeichnungen widmete der Schriftsteller seiner geliebten Freundin Lou Andreas-Salomé. Die latente Anwesenheit dieser Frau ist in vielen Arbeiten aus der Frühzeit des Dichters unübersehbar – auch in der *Weißen Fürstin*. Dennoch wurden die Motive des Werkes nicht allein durch die Freundin inspiriert.[449] Einige Stellen in dem Einakter hängen eher, so meine These, mit seiner Rezeption von Gemälden oder mit seiner Bibellektüre zusammen.[450] Damit gewinnt die Fürstin einige bisher nicht gewürdigte Aspekte.

3.5.1 *Die Weiße Fürstin*

Es ist eine dram[atische] *Szene aus dem Florenz der Renaissance. Ich habe versucht, der Stimmung auch durch die szenische Anordnung zu Hilfe zu kommen.*[451]

Mit einem Hinweis auf die italienische Renaissance, Teil des im Frühwerk besungenen *Erbes*,[452] läßt Rilke seinen Einakter beginnen. In den Regieanweisungen der ersten Fassung bildet die Frührenaissance die Kulisse,[453] während bei der zweiten die Spätrenaissance diese Rolle übernimmt.[454] Wie in

---

[445]Über die möglichen Inspirationsquellen dieser Gedichte kann viel spekuliert werden. Exner hat vor allem das *Handbuch der Malerei vom Berge Athos* hervorgehoben. Siehe Rilke 1999, S. 79f. In einem Brief an Gudi Nölke erwähnt Rilke seinen Besuch der Frari–Kirche in Venedig, wo ein berühmtes Werk Tizians, *Himmelfahrt Mariä*, auch *Assunta* genannt, noch heute hängt. Wohl aus diesem Grund hat Exner dieses Bild als Illustration für die Ankunft Marias im Himmel gewählt. Vgl. ebd. S. 110 und 37. Dennoch sind die Bilder des Gedichts, wie noch zu sehen ist, keineswegs diesem Gemälde verpflichtet.

[446] Siehe 3.1.

[447]Schnack 1990, S. 75.

[448]Das Florenzer Tagebuch wird vom 15. April bis 6. Juli niedergeschrieben. Vgl. Schnack 1990, S. 71, 74 und Prater 1989, S. 90.

[449]Erna Zoller sieht in der Beziehung zu Lou Andreas-Salomé den wichtigsten Anhaltspunkt für das Verständnis dieses Werkes: *Erst die Rückführung auf die autobiographischen Zusammenhänge deckt den tieferen Sinn auf, welcher der Weißen Fürstin zugrunde liegt, und nimmt dem Spiel das als mysteriös und spukhaft Empfundene.* Vgl. Zoller, Erna: *Autobiographisches in R. M. Rilkes Weißer Fürstin*. Schweizer Rundschau. Bd. 55. 1955/56, S: 168-174, hier 174.

[450]Auch B. Surowska geht auf eine dieser Anspielungen ein. Siehe dies. 1990, S. 36.

[451]Rilke an Cäsar Flaischlen über *Die Weiße Fürstin* am 13.7.1899. In: Rilke 1931, S. 18.

[452]*Du bist der Erbe: // UND du erbst das Grün / vergangner Gärten und das stille Blau / zerfallner Himmel. / Tau aus tausend Tagen, / die vielen Sommer, die die Sonnen sagen, / und lauter Frühlinge mit Glanz und Klagen /* […] */ Du erbst Venedig und Kasan und Rom, / Florenz wird dein sein, der Pisaner Dom*[.] SW, I, S. 314.

[453]*Die Hinterbühne: ein weißes Schloß, einstöckig, im Stile der reinen Früh-Renaissance.* SW, III, S. 267.

[454]*Eine fürstliche Villa (gegen Ende des XVI. Jahrhunderts).* SW, I, S. 203.

Hofmannsthals *Der Tod des Tizian* werden die Protagonisten der *Weißen Fürstin* in beiden Fassungen mit der Pest konfrontiert. Diese Krankheit, die in Europa um das Jahr 1348 wütete,[455] rief so grundlegende Veränderungen hervor, daß sie der Kunsthistoriker Millard Meiss als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen über die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts nahm.[456]

Einsamkeit, Sehnsucht nach Erlösung und Tod sind die Hauptmotive von Rilkes Einakter. Nicht nur die sprachliche Magie und die Sicherheit der Bildwahl sind hier auffällig, sondern auch die Verschmelzung von eigenen und fremden Werken, die Rilkes dichterische Verfahren kennzeichnet. Dichtung wird hier vor allem in ihrem kompilatorischen, Symbole schaffenden und experimentellen Charakter verwirklicht. Malerische Werke und die Bibel bilden in der *Weißen Fürstin* eine neue Einheit.

Als wolle Rilke die Renaissance auch durch die Wahl der Namen evozieren, verband er Monna Lara, die Schwester der Hauptperson, mit einem berühmten Werk der italienischen Renaissance: der *Monna Lisa* (La Gioconda, 1503-1507) des Leonardo da Vinci, über das er um dieselbe Zeit,[457] als er an der ersten Fassung der W*eißen Fürstin* arbeitete, schrieb:

Sieh, das Weib ist längst
in der Madonna Lisa reif wie Wein;
es müßte nie ein Weib mehr sein,
denn Neues bringt kein neues Weib hinzu.[458]

Dieses Bild Leonardos spielte in der Neurezeption der Renaissance um 1900 eine ebenso wichtige Rolle wie *Die Geburt der Venus* und wurde wie das Bild Botticellis von einigen Autoren gewählt, um ihre Ansicht über die vermeintlich böse Natur des Weibes zu belegen.[459] Monna Lara wird weder mit erotischen noch bösartigen Aspekten assoziiert. Vor allem in der ersten Fassung wirkt sie schutzsuchend, anhänglich, kindlich. Ihre wichtigste Funktion scheint es, Zuhörerin der Fürstin zu sein, die sie in das

[455] *Suddenly during the summer months of 1348 more than half of the inhabitants of Florence and Siena died of the bubonic plague.* Meiss, Millard: *Painting in Florence and Siena after the black death*. New Jersey 1951, S. 65.
[456] Eindeutig habe die Pest eine Steigerung der religiösen Gefühle und das Bedürfnis nach Buße gefördert, was auch in der Kunst bemerkbar sei. Vgl. Meiss 1951, S. 70f. Deutsche Fassung: *Malerei in Florenz und Siena nach der großen Pest. Künste, Religion und Gesellschaft in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts*. Aus dem Amerikanischen von Sabine Russ. Verlag der Kunst, Dresden 1999.
[457] Das dreiteilige Werk *Das Stunden-Buch* entstand zwischen 1899 und 1903 und wurde 1905 in Worpswede überarbeitet. Vgl. Stahl 1978, S. 148.
[458] SW, I, S. 315. Zitat aus dem zweiten Buch von 1901.
[459] Über die Auseinandersetzung Muthers und anderer Autoren mit der Erotik in diesem Werk siehe O'Pecko 1976, S. 96f. und Ursula Renner: *Mona Lisa – das „Rätsel Weib" als Frauenphantom des Mannes" im Fin de Siècle*. In: Roebling 1988, S. 139-156.

Leben einweiht.[460] Erst in der zweiten Fassung wird sie, wie A. Stephens überzeugend gezeigt hat, zu einer eigenständigen Figur.[461] Sie trägt das Blau der Gottesmutter.[462] Am deutlichsten ist der optische Zusammenklang ihrer Farbe mit dem Weiß im Gewand der Fürstin oder mit den weißen Wänden des Schlosses[463] in der ersten Fassung. Blau und Weiß bilden hier den farblichen Rahmen für das literarische Bühnenbild, das an klassische Bildkompositionen anknüpft. In der ersten Fassung liest man:

Die Hinterbühne: ein weißes Schloß, einstöckig, im Stile der reinen Früh-Renaissance. Loggien. Vor den Loggien die Terrasse aus weißem Marmor, welche sich in breiten, weißen Stufen langsam zu dem Garten niederläßt.[464]

In der zweiten Fassung gewinnt dieser Teil der Bühne genauere Konturen:

Die Hinterbühne: Eine fürstliche Villa (gegen Ende des XVI. Jahrhunderts). Auf offener Loggia von fünf Bogen ein einfaches, geschlossenes Pilastergeschoß. Davor eine von Statuen eingefaßte Terrasse, von der sich eine Treppe mit breiten Stufen nach dem Garten niederläßt. Im Hintergrunde, hinter der Villa: der Park.[465]

An die Stelle des Schlosses tritt in der zweiten Fassung die Villa – Wohnsitz der adeligen Förderer der italienischen Renaissance. Die Loggia wird detaillierter gezeichnet und erhält eine bestimmte Zahl von Bögen. Die Statuen und der Park sind neu dazu gekommen. Die breiten Stufen sind nicht mehr *weiß* und der Versuch, den Abstand zwischen ihnen durch das Adverb *langsam* anzudeuten, entfällt. Eine größere Objektivität ist im Bühnenbild der späteren Fassung auch im Hinblick auf die anderen Bühnenbereiche zu vermerken. In der ersten Fassung heißt es weiter:

Die Mittelbühne: Park. Lorbeerbäume. Tief im Hintergrund steile Cypressen. Man merkt, daß der Garten das weiße Haus umrahmt und weit dahinter Wald wird. Nach vorn zu aber geht er allmählich in buntes Buschwerk über und endet mit klüftigem, grauem Gestein. Eine Allee hellstämmiger Platanen wächst bis an diesen felsigen Rand und läßt links einer Seitenbank Raum und einer alten, verfallenen Herme.[466]

Das Mittelbild wirkt in der zweiten Fassung geraffter. Nicht der Park, sondern der überschaubare Hortus conclusus – der verschlossene Garten – tritt in den Vordergrund der Mittelbühne. Das bunte Gemisch wird durch eine klare Disposition von Bäumen ersetzt (*Allee*). Die Zypresse sowie die verfallene Herme werden durch andere steinerne Objekte ersetzt.

---

[460] *Weißt Du: Was das Leben wirklich ist, / mißt / nicht nach Jahren. / Du kannst es erfahren / in* einer *Nacht. / Gieb Acht*[.] SW, III, S. 276.
[461] Stephens 1993, S. 280f.
[462] Monna Lara *trägt ein loses Kleid aus blassem Blau.* SW, III, S. 271.
[463] SW, III, S. 267.
[464] Ebd. Regieanweisungen erscheinen im Original kursiv.
[465] SW, I, S. 203.
[466] SW, III, S. 267.

Der Garten; Lorbeerbüsche, Maulbeerbäume und in der Mitte, auf die Treppe zu, eine Platanen-Allee. Vorn links: eine Steinbank mit Kissen und die Bildsäule einer vielbrüstigen Göttin.[467]

Durga oder Kali heißt die vielbrüstige indische Göttin, deren Kult zum Teil von sexuell geprägten Riten begleitet und durch Darbringung blutiger Tieropfer – in der Frühzeit außerdem Menschenopfer – gekennzeichnet ist.[468] Auch die Göttin Artemis, ursprünglich eine Muttergottheit,[469] später die jungfräuliche Mond- und Jagdgöttin, wird bei den Ephesern mit mehreren Brüsten dargestellt,[470] die auch als die Hoden geopferter Tiere interpretiert wurden.[471] Seit der Renaissance wurde auf das Götterbild mehrfach Bezug genommen:

Als allnährende Naturgottheit mit kosmischer Symbolik konnte sie als potenzierte Erscheinung der Maria lactans aufgefaßt werden.[…] [S]pätestens *seit dem 16. Jahrhundert waren auch großplastische Statuen der Artemis in den römischen Sammlungen zu sehen.*[472]

Rilke hätte einige Jahre nach der Niederschrift der *Weißen Fürstin* jedenfalls in Neapel Gelegenheit gehabt, Darstellungen der antiken Göttin zu sehen.[473] Unter den Bäumen ist der Göttin Artemis, einer von Marias „Vorgängerinnen", die Zypresse zugeordnet.[474] Dieser Baum wurde aufgrund ihres medizinischen Nutzens und ihrer Festigkeit mit der Gottesmutter verglichen. Deshalb war er dekoratives Motiv zahlreicher Mariengemälde.[475] Was Rilkes *vielbrürstige* Göttin (Anm. 467) betrifft, hat man keinen Anhaltspunkt, sie als Durga oder als Artemis zu identifizieren, weshalb die Frage offen bleibt, welche Beziehung zwischen der Göttin und der Fürstin besteht.

Die Beschreibung der Vorderbühne zielt in der ersten Fassung ganz auf die Schöpfung einer Stimmung, die das Stück entscheidend prägen soll. Sehr deutlich handelt es sich hierbei um ein irrationales, das heißt, nicht realisierbares Bühnenbild mit mystischer Wirkung:

Die Vorderbühne überbrandet das Meer, welches von der Seite des Zuschauers her, gegen die Scene wogt und die Steine des Strandes mit kleinen, gleichmäßig atmenden Wellen schlägt.

Die Stirne des weißen Schlosses spiegelt die Unendlichkeit.

---

[467]SW, I, S. 203.
[468]Auch Die Schwarze genannt. Vgl. Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz und Serrgius Golowin (Hrsg.): *Lexikon der Symbole.* Wiesbaden 1980. S. 272.
[469]Tripp 1975, S. 61.
[470]Über Goethes Auseinandersetzung mit der Artemis Ephesia schrieb Detlev Wannagat. Vgl. ders.: *Der Blick der Dichters.* Antike Kunst in der Weltliteratur. Darmstadt 1997, S. 65f. Abb. ebd., S. 66.
[471]Siehe ebd., S. 70.
[472]Ebd. Siehe auch Lücke 1999, S. 139f., 147, 149.
[473]Vgl. De Franciscis, Alfonso: *Führer durch das archäologische Nationalmuseum von Neapel.* Cava dei Tirreni 1965, S. 27 und 28.
[474]Ebd., S. 151.
[475]ML, Bd. VI, S. 815f.

Alle Personen der Handlung schauen das Meer.[476]

Die endgültige Fassung rückt weiterhin den steinigen Strand und das Meer, auf dessen symbolische Bedeutung für die Jahrhundertwende im Kommentar zum *Spiel* bereits hingewiesen wurde, ins Zentrum des Bühnenbildes. Bestimmte Regieanweisungen regen die Phantasie des Lesers an, sich das Bild selbst auszumalen:

Steiniger Strand (mit Landungssteg) und das Meer, welches von der Seite des Zuschauers her gegen die Szene wogt, in gleichmäßig landender Bewegung. – Die Villa spiegelt den Himmel und die Weite des Meeres.[477]

Nicht nur in dem, was auf der Bühne kaum realisierbar ist, wird vom Leser der *Weißen Fürstin* erwartet, daß er abstrahierend liest. Die Zypressen, auch bekannt als Trauerbäume, sind in Südeuropa häufig auf Friedhöfen anzutreffen. In der ersten Fassung dominieren sie die Landschaft. Wie das Meer und die sterbende Stadt haben diese Bäume eher einen symbolischen als einen räumlich-dekorativen Wert: Sie sollen die Isolierung der Fürstin sowie ihre „Sehnsucht" (*Winter-Seele*) unterstreichen.

Weiß gekleidet, von Zypressen umgeben und vor einem Renaissancegebäude steht die Fürstin in beiden Fassungen des Einakters auf der Bühne und wartet. Das Meer und das Licht sollen ihr einen lang ersehnten Geliebten näher bringen.[478] Wer gehofft hat, ihn ankommen zu sehen, wird, wie bei Hofmannsthals *Die Frau im Fenster*,[479] in beiden Fassungen enttäuscht. Rilke unterbricht die Ankunft des Geliebten durch ein stillschweigendes Gespräch zwischen einem Klosterbruder in schwarzer Maske (in der zweiten Fassung sind es zwei)[480] und der Fürstin, die, ohne dem Ersehnten ein Zeichen gegeben zu haben,[481] auf der Terrasse ihrer Villa erstarrt.[482] Im „prägnantesten Augenblick" friert der Dichter also seine *Szene*[483] ein.

Die Rilke-Forschung hat schon etliche Interpretationen für die rätselhafte Schlußszene angeboten.[484] Ich möchte eine Lektüre vorschlagen, die sich weniger von dem Einfluß Maeterlincks oder Ibsens oder

---

[476]SW, III, S. 267.
[477]SW, I, S. 203.
[478]Siehe Anm. 521.
[479]Vgl. Kommentar zum Gedicht *Küssendes Paar*.
[480] SW, I, S. 203.
[481]SW, III, S. 286 sowie SW, I, S. 230.
[482]Ebd.
[483]Untertitel des Einakters in der ersten Fassung: *Eine Szene am Meer*. SW, III, S. 267. In der zweiten Fassung wird er auf das Wort *Szene* reduziert. SW, I, S. 203.
[484]*Das Auftreten der Mönche ist kaum anders. denn als Einbruch einer feindlichen Wirklichkeit in den Traum der Erfüllung zu verstehen*[.] Stephens 1993, S. 283. Oder *In der Weißen Fürstin ist es die verheiratete Frau, die nach elfjähriger Ehe noch unerlöst ist, und sich nun bei Abwesenheit ihres Mannes auf ein Stelldichein mit ihrem Geliebten vorbereitet. Aber an Stelle des Geliebten kommt der Tod als eine Art Strafe für ihr brennendes Verlangen*[.] Brokoph-Mauch 1989, S. 249.

aus der Auseinandersetzung mit der Todesthematik ableitet,[485] sondern eher aus dem ersichtlichen Bestreben des Dichters, mit allegorischen „Zeichen“ zu arbeiten und sich so von Bild zu Bild zu bewegen. Kunstwerke der bildenden Kunst werden dabei nicht immer ausdrücklich genannt, sondern bieten sich aufgrund der Bilderfahrungen Rilkes als Bezugspunkte an. Wenn Dichter, wie Hofmannsthal behauptete, bildlich erleben,[486] muß der Leser, sofern ihm die Quellen bekannt sind, die Korrelation von Bildern rekonstruieren können.

Die Renaissance, die sich in der Bühnenarchitektur, dem Schloß oder der Villa gleich zu Anfang des Einakters andeutet, ist nicht der einzige kunsthistorische Ausgangspunkt. Zusätzlich bietet sich Böcklin als Quelle an: auf seinem Gemälde *Die Toteninsel* (1880) finden sich Zypressen[487] – es war eines der berühmtesten Bilder um 1900. Ebenso kommt seine *Villa am Meer* (1878) ins Spiel.[488] Man sieht dort eine weißgekleidete Gestalt auf einem Boot; sie nähert sich einer Insel, auf der ebenfalls Zypressen in den Himmel ragen. Wie die Fürstin, steht auch Böcklins weißgekleidete Gestalt nahe am Wasser. Diese Bildanalogie hat Lea Ritter-Santini in ihrem Beitrag zum Renaissancismus um 1900 ebenfalls unterstrichen:

> *Der Stimmungshintergrund scheint sich noch mehr an das malerische Vorbild der italienischen „Villa am Meer“ von A. Böcklin anzulehnen*[.][489]

Ritter-Santini beschränkt sich auf einen Teil des Bühnenbildes und bestreitet, Walther Rehm folgend, jegliche Verbindung zwischen den Bühnenanweisungen und der Aussage des Stücks. Ihr Hauptinteresse gilt der Wechselwirkung mit Bildwerken Böcklins, die sie an weiteren Stellen des Einakters vermutet.[490] Um diese Überlegungen zu erweitern, sei im folgenden auf Bezüge zu Bildwerken der Renaissance eingegangen, denen folgende Gedanken vorausgeschickt werden: Die Renaissance ist im gesamten Bühnenbild gegenwärtig und bietet den Rahmen für einzelne Werke, die über den künstlerischen Verweis hinaus Metaphern sind für das Schicksal der Protagonisten: die Statue einer Göttin, der Garten, die Bäume, ein isolierter Bau und das „Meer“.

---

[485]KA, Bd. I, S. 691f.
[486]*Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe*. Hofmannsthal, Hugo von: *Aufzeichnungen*. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III 1925-1929; Buch der Freunde; Aufzeichnungen 1889-1929. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 301-596, hier 382.
[487]Abgebildet in Kat. SeelenReich, S. 82.
[488]Abb. in Zelger, Franz: *Arnold Böcklin. Die Toteninsel.* Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur. Frankfurt am Main 1997, S. 24.
[489]Ritter-Santini, Lea: *Maniera Grande.* Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende. In: *Fin de Siècle.* Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann [u. a.] Frankfurt am Main 1977, S. 170-204, hier 184.

Schon in Florenz erkannte Rilke einen engen Zusammenhang zwischen modernen Kunstbestrebungen und den Künstlern der Renaissance.[491] Wohl von dieser Überzeugung motiviert, betreibt der Autor ein kompilatorisches Verfahren, das darauf hinausläuft, daß die *Stimmung*[492] seines Einakters durch eine Häufung verschlüsselter Bilder geprägt und nur wenigen zugänglich wird. Folgende Äußerung belegt diese Annahme:

> *Denn das was man Stimmung nennt und was ja in neueren Stücken auch teilweise zu seinem Rechte kommt, ist doch nur ein erster unvollkommener Versuch, die Landschaft hinter Menschen, Worten und Winken durchschimmern zu lassen, wird von den Meisten überhaupt nicht bemerkt und kann auch um seiner leisen Intimität willen überhaupt nicht von Allen bemerkt werden.*[493]

Grundlegend für die *Stimmung* des hier besprochenen Werks ist, daß sich die Fürstin in ihrer Villa nach einem anderen Leben sehnt, was sich in ihren wiederholten Blicken auf das Meer ausdrückt.[494] Die Stille, die der mehrmalige Hinweis auf eine *Pause* in beiden Fassungen suggeriert,[495] betont das *Tableauhafte*[496] in Rilkes *Szene am Meer*. Selbst die Gespräche sind mehr mit Schweigen als mit Mitteilungen verbunden, wodurch sich Rilke der stummen Ausdrucksweise der Maler nähert.[497] Es ist also eine hoch stilisierte verbale Kommunikation, die weniger mitteilt als sie Aussagen 'koloriert'. Es ist also eine hoch stilisierte verbale Kommunikation, die weniger der Mitteilung als dem 'Ausmalen' von Aussagen dienen soll.

---

[490]Die Verfasserin denkt außerdem an Böcklins Gemälde *Die Pest* als Inspirationsquelle für die Schilderung des Boten. Ebd., S. 184f.

[491]*Das war der Frühling. Es kam noch kein Sommer seither; und wenn auch aller recht haben, die diese Renaissance für unwiederbringlich halten, vielleicht darf unsere Zeit den Sommer beginnen, der zu diesem fernen und festlichen Frühling gehört*[.] TBF, S. 61.

[492]Zur Präzisierung des Begriffs siehe Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony (Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«*. In: *Traditio*. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion. Bd. 2., 1944, S. 409-464 (=Teil I); Bd. 3, 1945, S. 307-364 (=Teil II).

[493]Aus den *Notizen zur Melodie der Dinge* (vermutl., 1898). SW, V, S. 412-425, hier 420.

[494]Wie im vorigen Kapitel erwähnt. Siehe SW, III, S. 271, 284 (Interaktion Meer-Schloß in den Regieanweisungen), 285, bes. 286 sowie SW, I, S. 207, 215, 228 und bes. 229.

[495] Im vorigem Kapitel bereits gezeigt. Siehe SW, III: S. 268 vier Mal, S. 269 einmal, S. 270 einmal, S. 271 sechs Mal, S. 272 zwei Mal, S. 276 einmal, S. 279 zwei Mal, 280 zwei Mal, 285 ein Mal. Siehe auch SW, I, S. 203-208,S. 222, S. 223,S. 224, S. 225, S. 227 und 229. In der zweiten Fassung weniger vertreten.

[496]Stephens 1993, S. 280.

[497]Das Gespräch mit dem Diener Amadeo schließt in der zweiten Fassung mit einem Monolog. SW, I, S. 203-206. Die Zwiesprache mit ihm und der jüngeren Schwester besteht in beiden Fassungen aus Hinweisen auf Als-ob-Zustände, aus Analogien und aus verschlüsselten Bildzitaten. Einige Beispiele: *Send alle fort, mach mir die Säle leer, / daß keiner mir begegne in den Gängen; / denn mir soll sein, als käm ich heute her / zu singen und die Säulen zu umwinden / mit Fruchtgehängen / dichtgefügt und schwer.* SW, I, S. 205. In der ersten Fassung: *Send Alle fort, mach mir die Säle leer, / daß Keiner mir begegne in den Gängen; / dann wird mir sein, als käm ich heute her – / von irgendwo, um einsam mit Gesängen / die Säulen zu umwinden.* SW, III, S. 269. *Du bist so wie ein Baum, / der noch nicht blüht*, SW, III, S. 272; *Wie der Wein / mußt Du werden*[.] Ebd., S. 277; *Dann wird einer der Lebenden / Dich heben ins Blinken / und mit bebenden / Lippen Dich trinken*[.] Ebd., S. 278. *Wie eine Blume lautlos schläfst du ein, / und du erwachst vielleicht in einem Schrei…* SW, I, S. 208; ferner: *Meine Hände sind / Zugvögel, die zum erstenmal das Meer / hinüberfliegen*[.] Ebd., S. 212.

Maria, oder was aus Marienbildern „gefiltert“ wurde, ist auch hier wichtig. Aus einem apokalyptischen Hintergrund[498] sticht die Himmelskönigin in der zweiten Fassung wie ein Stern heraus. Sie wird von der jüngeren Schwester angerufen, die, erschüttert, den Tod ihr nahestehender Menschen beklagt:

Sie sterben, viele. Jetzt und jetzt und jetzt.
Sie ringen noch, sie hoffen bis zuletzt;
[…]
Warum geschieht kein Wunder? Daß ich wüßte,
mit welchem Wort ich Dich erreichen kann:
Maria! Warum rührst Du sie nicht an?
Ekelt es Dich? Und willst Du nicht geruhn,
ein Wunder an den Stinkenden zu tun, –
so tu's an mir: Gib Milch in meine Brüste,
daß ich sie tränke…[499]

An *Die Madonna delle Grazie* zu denken, eine bekannte Bildformel der Renaissance,[500] von Maria, die den Seelen im Fegefeuer ihre Milch gibt, ist naheliegend, auch wenn nicht bekannt ist, ob und wann Rilke entsprechende Bilder sah. Monna Laras Hilferuf ist wohl kaum als Indiz einer streng katholischen Gläubigkeit zu deuten. Maria ist für Rilke, wie in der zitierten Stelle aus den *Gebeten der Mädchen zur Maria*, als „Schwester“ oder Mutterfigur anzusehen.

Der Belagerungszustand im eigenen Haus durch die Pest, an der in der Umgebung die Leute verenden, rückt *Die Weiße Fürstin* noch einmal in die Nähe eines Werkes von Hofmannsthal, und zwar seines Dramas *Der Tod des Tizian* (1892), das während der Epidemie von 1576 spielt.[501] Hofmannsthal stilisiert den sterbenden Maler zur göttergleichen Figur,[502] doch er verbindet dessen schöpferischen

[498]Der Bericht des Boten in der zweiten Fassung läßt einerseits an Matthäus 24,19, andererseits an die Offenbarung des Johannes 11,8 als mögliche Inspirationsquellen denken. Für letzteres spricht die Tatsache, daß die Apokalypse eine der bevorzugten biblischen Stellen des Dichters war. Vgl. Sievers 1967, S. 21. In der ersten Fassung ist der Bericht deutlich kürzer und nicht im entferntesten so bildhaft. Vgl. SW, III, S. 274-275.

[499]SW, I, S. 222.

[500]*Die italienische Kunst des frühen 16. Jahrhunderts kannte* […] *das Thema der Madonna delle Grazie, die aus beiden Brüsten ihre Milch den Seelen im Fegefeuer spendet*[.] Träger, Jörg: *Renaissance und Religion.* Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels. München 1997, S. 147. Der Verfasser zeigt ein Gemälde von Cola dell'Amatrice, *Maria spendet ihre Milch den Seelen im Fegefeuer,* das um 1508 entstanden ist. Es hängt in Chieti, in einem ehemaligen Karmelitenkonvent. Vgl. ebd.

[501]Ritter-Santini 1977, S. 185.

[502]Tizianello*: Er hat den regungslosen Wald belebt: / Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen / Und Efeuranken sich an Buchen schmiegen, / Da hat er Götter in das Nichts gewebt: / Den Satyr, der die Syrinx tönend hebt, / Bis alle Dinge in Verlangen schwellen / Und Hirten sich den Hirtinnen gesellen…* Hofmannsthal, Hugo von: *Der Tod des Tizian.* Aufgeführt als Totenfeier für Arnold Böcklin. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte, Dramen I, 1891-1898. Hrsg. von Bernd Scholler und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 279-298, hier 266. In *Leuchttürme* beweist Böschenstein den Einfluß von Mallarmés Gedicht *L'après-midi d'un faune* auf diese Verse: *Auch Gianinos letzte gewichtigere Worte können als Zusammenfassung der Mallarméschen Dichtung gelten:* / »Da hat er Götter in das Nichts gewebt: / Den Satyr, der die

Höhepunkt mit der *décadence* seiner eignen Zeit[503] und läßt Tizians Schüler, die vom Tod des Meisters ergriffen sind, in keinem Augenblick auf ein Wunder hoffen; ihr *Meister* ist der einzige, der Leben schafft und Lebenskraft erweckt.[504] Aussicht auf Hilfe besteht für Tizians Jünglinge nicht,[505] aber für die Sterbenden im Umkreis der Fürstin:

Ich will mich zu denen legen, die frieren. Ich will die Stirnen der Sterbenden halten. Ich will die Alten reinigen, und ihnen die Bärte über die Decken breiten. Heiter will ich zu den Kindern hinüberschauen und die Frauen erleichtern, und ihre blauen Nägel und ihr Eiter soll mich nicht schrecken. Und ich will für die Toten sorgen – [506]

In der Antwort der Fürstin auf Monna Laras Appell werden weitere marianische Eigenschaften angeführt: *Maria ist unsere mächtigste Sterbepatronin; denn sie stand am Sterbebett des heiligen Josephs und leistete vor allem dem göttlichen Heiland selber Sterbehilfe.*[507] Nicht unbedeutend ist es deshalb, daß die Fürstin für die Toten sorgen *will* – eine Verbform, die alle Hauptsätze des obigen Zitates einleitet. Rilke präsentiert sie als *mater misericordiae*.[508] In das Gespräch zwischen den Schwestern integrierte der Dichter in der zweiten Fassung des Stücks, an drei aufeinanderfolgenden Textstellen, Motive, die er Marienbildnissen verdankt.

Wesentlich für die Gestalt der Fürstin ist weiterhin das Zusammenspiel von biblischen Stellen und theologischen Auslegungen. Rilkes Bibelstudien fingen vermutlich früh an, denn seine Mutter, Phia Rilke, war sehr religiös und erzog ihn katholisch. Als junger Mann jedoch entfernte sich Rilke aus konfessionellen Bindungen, wie wir schon im Kommentar zum Bildgedicht *Kopfleiste* gesehen haben. In ihrem Versuch, Anspielungen auf biblische Stellen in Rilkes Werken aufzudecken, stellte Marianne Sievers fest, daß er in dem ihr zugänglichen Exemplar der Bibel aus dem Jahre 1770 *vor allem das A.T.*

Syrinx tönend hebt…« */ Dieses Nichts gibt es damals nirgendwo so radikal wie bei Mallarmé, der alle Evokationen seines Fauns zur Illusion, zum Schatten erklärt.* Böschenstein 1977, S. 238.

[503]Zu dieser Verknüpfung innerhalb des Renaissancismus vgl. Rehm, Walther: *Der Renaissance-Kult um 1900 und seine Überwindung.* Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 24, 1929, S. 296-328. Siehe auch Hinterhäuser, Hans: *Tote Städte in der Literatur des Fin de Siècle.* Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 121. Jg., Bd. 206, 1970, S. 321-344.

[504]*Paris: / Nein, sterben, sterben kann der Meister nicht! / Da lügt der Arzt, er weiß nicht, was er spricht.// Desiderio: / Der Tizian sterben, der das Leben schafft! / Wer hätte dann zum Leben Recht und Kraft?* Hofmannsthal, Hugo von*: Der Tod des Tizians.* Bruchstück. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Gedichte. Dramen I, 1891-1898. Frankfurt am Main 1979, S. 245-259, hier 249.

[505]*Der Tod! Lavinia, mich fasst ein Grausen! / Ich war ihm nie so nah! Ich werde nie / Nie mehr vergessen können, dass wir sterben! / Ich werde immer stumm daneben stehn / Wo Menschen lachen, und mit starrem Blick / Dies denken: dass wir alle sterben müssen*! Hofmannsthal, Hugo von: *Der Tod des Tizian.* Aufgeführt als Totenfeier für Arnold Böcklin in München. Ebd., S. 261-269, hier 268.

[506]SW, I, S. 222.

[507]Kattum 1949, S. 181.

[508]*Im hohen Mittelalter setzt eine entscheidende Wandlung der Marienverehrung ein.* […] *Da wird Maria zur Zuflucht. Die Regina coeli wird zugleich zur Mater misericordiae, zur Mutter der Barmherzigkeit, die sich in mütterlicher Liebe zu den Menschen herabneigt oder fürbittend für die Verlorenen bei ihrem Sohn eintritt.* Schmidt 1995, S. 197. Eine berühmte Darstellung der leidenden Maria ist die Skulptur *Pietà* (1497-1500) des Michelangelo. Rilke hat dieses Werk in seinen *Geschichten vom lieben Gott* (1900) sowie im Gedichtzyklus *Marien-Leben* bedacht. Vgl. SW, IV, S. 348 und SW, I, S. 677.

gelesen [hat] *und darin den Psalter.*[509] Der Zeitpunkt des Erwerbs dieser Bibel ist nicht gesichert,[510] weshalb ich mir die Freiheit nehme, mit einer Ausgabe von 1904, dem Entstehungsjahr der zweiten Fassung des hier kommentierten Einakters, zu arbeiten.

Sievers behauptete, daß die Bibel zu den Büchern gehörte, die Rilke sein ganzes Leben begleiteten.[511] Sein Interesse am Alten Testament ist für die Entstehung des hier kommentierten Werks von großer Bedeutung. Gemeint ist der eindeutige Bezug zum *Hohelied Salomos*,[512] das von katholischen Autoren als Allegorie des Liebesverhältnisses *zwischen Gott und Israel, zwischen Christus und der Kirche oder zwischen Christus und der einzelnen Seele* aufgefaßt[513] und von anderen Forschern im Zusammenhang mit arabischen oder ägyptischen Hochzeitsbräuchen gesehen wird.[514] Mit einem Zitat aus dem *Hohelied*

– *Unser Bette grünt / in der Bibel stehts…*[515] –

schließt die Fürstin in der ersten Fassung des Einakters die Darstellung ihrer Sehnsucht nach *Erlösung*.[516] Der religiöse Begriff meint die Befreiung vom Materiellen und die Wiedervereinigung mit Gott. Erst nach der Symbiose mit einem nicht näher definierten Wesen wird diese „Sehnsucht" erfüllt sein:

Ich war Braut,
ich war Weib –
ich kann –
–rein–
im verlassenen Saal
das tote Gemahl
des Fürsten sein,
noch Jahr um Jahr.[517]

[509]Sievers 1967, S. 8. *Die Weiße Fürstin* wird von der Verfasserin nicht berücksichtigt.
[510]Ebd.
[511]Ebd., S. 9.
[512]Im weiterem Text als *Hohelied* zitiert.
[513]Vgl. Hentrich, Volkmar und Artur Weiser. *Das Alte Testament Deutsch*. Neues Göttinger Bibelwerk. Teilband 16/2. *Das Hohe Lied. Klagelieder. Das Buch Esther*. Übersetzt und erklärt von Helmer Kinggren und Artur Weiser. Göttingen 1958, S. 1.
[514]Der kultische Bezug ist auch dann nicht auszuschließen. Ebd., S. 2.
[515]SW, III, S. 279. Anspielung auf das *Hohelied* 1,16: *Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich. Unser bette grünet.* Vgl.: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments.* Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Mitteloktav-Ausgabe. Berlin 1904, S. 662.
[516]*Ich bin noch unerlöst.* SW, III, S. 279.
[517]Ebd., S. 281f.

Den tranceartigen psychischen Zustand der Fürstin drückt Rilke mit Hilfe der christlichen Eucharistie aus, in der das Trinken des Weins – ein Geschenk Gottes an den Menschen und Symbol für das Blut Christi – eine zentrale Rolle spielt. Wie in dem *Hohelied* wird die besondere Begegnung mit Hilfe von Vergleichen angedeutet:

Reich
mußt Du sein – –
Wie der Wein
mußt du werden,
mußt einmal reifen
und Gott ergreifen
[…]
und in den Mulden
der schöneren Schalen
Dich breiten!
Dann wird einer der Lebenden
Dich heben ins Blinken
und mit bebenden
Lippen Dich trinken
auf einen Zug….[518]

In der zweiten Fassung findet die Vermählung mit dem Geliebten in *Gnaden* und *im Traum* statt; analog zu der Art, wie sich Düfte im Raum entfalten, findet die Fürstin den Weg zu ihm.[519] An derselben Stelle in der älteren Fassung, die ich eben zitierte, ist der erotische Ton sehr deutlich. Doch hat man in beiden Fassungen verschiedene Gründe, die materielle Existenz eines Geliebten in Frage zu stellen. Ich habe eben die Vereinigung mit ihm in der zweiten Fassung als Traumgeschehen unterstrichen. In der ersten wird dieser Eindruck durch einen sakralen Wortschatz erzeugt.[520] Der Kommende ist nicht greifbar, man weiß in der ersten Fassung nur, daß er vom Licht kommt und zu ihm zurückkehrt:

DIE WEISSE FÜRSTIN:
Aus der Seele des Lichts
segelt er her.
[…]
Wie ein Sieger
bei Cymbeln und Zinken

[518]Vgl. ebd., S. 276f.
[519] *Ich streckte mich, und wenn mein Leib sich regte, / entstand ein Duft und duftete hinaus. / Und wie sich Blumen geben an den Raum, / daß jeder Luftrauch mit Geruch beladen / von ihnen fortgeht, – gab ich mich in Gnaden / meinem Geliebten in den Traum. / Mit diesen Stunden hielt ich ihn.* SW, I, S. 224.
[520]DIE WEISSE FÜRSTIN: / *Läute / alle Glocken in Deiner Seele../ MONNA LARA: / Du! / DIE WEISSE FÜRSTIN: / Zähle / alle Schläge in Deinem Herzen, / wenn sie die heilige Stunde schlagen…* SW, III, S. 281.

wird er landen an der Allee.
Ich werde winken,
das ist das Zeichen:
Ich bin allein.
MONNA LARA:
Und winktest Du nicht?
DIE WEISSE FÜRSTIN:
So steht er am Steuer
aus Stein und Stahl
und fährt ins Feuer
fort –
Und ich sehe sein Gesicht
zum letzten Mal
dort.
[…]
MONNA LARA:
verheißend
Schau, fern!

DIE WEISSE FÜRSTIN
folgt dem Blick der Schwester
groß
Ich fühle meinen Herrn.[521]

Ich sehe sein Gesicht kann wörtlich verstanden werden oder, was hier allerdings naheliegender erscheint, auch als Hinweis auf eine Vision oder göttliche Offenbarung.[522] *Dort* und *fern* sind die Zeichen des Kommenden zu verstehen, der als *Sieger* landen soll. Es muß offen bleiben, wer von ihm besiegt wird und worauf sich das Verb „landen" genau bezieht. Der Herr ist aus *Stein und Stahl*, zwei ebenso profanen wie harten Materialien. Es geht Rilke nicht nur um den Stabreim, sondern um den Anklang an das *Hohelied*, wo Edelsteine Attribute des Geliebten sind.[523] Der Stahl verweist auf das Motiv des Krieges, aus dem der *Herr* als *Sieger* hervorgeht. Sieger und Überwinder ist Christus in der Apokalypse.[524]

[521]Ebd., S. 282f.
[522]Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. V, München 1984, S. 256, 2.
[523]*Seine Hände sind wie güldene Ringe, voll Türkise. Sein Leib ist wie Elfenbein, mit Saphiren geschmückt. Seine Beine sind wie Marmorsäulen, gegründet auf güldnen Füßen.* Hohelied 5,14-15. Luther 1904, S. 665.
[524]Off. Joh. 19,11f.

Als Vorzeichen der Ankunft des *Herren* liegt bereits zu Anfang des Einakters *schwerer Glanz auf Allem*.[525] Glanz und Licht sind weitgehend positiv besetzte Symbole. *Durch lauter Glanz* laufen nebeneinander die Schwestern.[526] Vor dem Eintritt des *Herren* eilt Monna Lara, um *alle, alle Lichter* [zu] *wecken!* [527] Die Lichtmetapher wird in den eben zitierten Worten der Fürstin maximal gesteigert: Ihr *Herr* fährt ins *Feuer*, Symbol der göttlichen Liebe.[528] Christus definiert sich als *Licht*.[529] Die Füße von Rossettis Engel auf dem Bild *Ancilla Domini* sind von Flammen umgeben.[530] Die ungeheure Erwartung, welche die Atmosphäre des Einakters erzeugt, und die Ereignisse, welche der Ankunft des Herrn vorangehen – nicht zuletzt der Bote – erlauben, dieses Werk mit dem Verkündigungsmotiv in Zusammenhang zu bringen. Es ist die kreativste *Verkündigung*, die Rilke jemals schrieb.

Interpretiert man die *Fahrt ins Feuer* als einen Hinweis auf die Sonne, ergeben sich weitere Bezüge zu Christus. [531] Für eine Deutung des sehnsuchtsvoll erwarteten Geliebten als Christus spricht folgendes: Trotz der großen Sehnsucht nach einer Vereinigung mit ihm[532] verhält sich die Fürstin in der zweiten Fassung, dort wo sie Marienbildnissen am Nähesten steht, nicht wie eine durchtriebene Frau und wird in keiner Hinsicht negativ besetzt. Erst nach der Begegnung mit dem Kommenden wird sie in der ersten Fassung, wie Maria,[533] *Braut* und *Weib* gewesen sein. Schon im Gedicht *Die Nonne* (1898)[534] imaginiert Rilke eine qualitativ neue Beziehung zwischen einer weiblichen Gestalt seiner Lyrik und Christus. Ähnliches geschieht in der zweiten Fassung des Einakters:

In einer solchen Nacht – ich weiß noch – schmolz

---

[525]SW, III, S. 268. In einem Gedicht für Hermione von Preuschen: *Er war von jenen Großen, Tiefen – Einer / zum Weltprophetentume leidgeweiht, / und über seinen Siegen lag ein feiner / versöhnter Glanz von müder Traurigkeit.* SW, III, S. 557.

[526]SW, III, S. 285.

[527]Ebd., S. 286.

[528]Als Metapher sehr beliebt. *Die Liebe Gottes* […] *ist das ewige Feuer, dessen Flammen Wahrheit und Aufrichtigkeit sind.* Aus dem Brief eines Pietisten, Gerhard Tersteegen, zit. n. Langen 1968, S. 337. Auch im Hinblick auf Jesus taucht die Analogie auf: *Die Liebe Jesu soll wie Feuer in mir brennen*[.] Ebd. Zitiert nach Carl Heinrich von Bogatzkys *Die Übung der Gottseligkeit in allerley Geistlichen Liedern, zur allgemeinen Erbauung dem Druck überlassen von dem Verfasser des güldnen Schatzkästleins.* Halle 1750, S. 166. Das Feuer erscheint bei Tersteegen auch als Symbol für die Fähigkeit, Gottes Gegenwart zu erleben. Siehe Ludewig 1986, S. 271. Auch die Liebe zu Gott ist der Seele ein Feuer, *das Fleisch und Blut ihr nicht gegeben….*Siehe ebd., S. 217.

[529]*Ich bin gekommen in die Welt ein Licht, damit, wer an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe.* Joh. 12,46.

[530]Siehe Abb. 6 dieses Kapitels.

[531]Die Sonne wird im Neuen Testament mit dem Gesicht des Gottessohnes verglichen. Matth. 17,2. Das Christuskind wird in einer mittelalterlichen Miniatur in die Sonne gebettet (Abb. in Vikan, Gary (Hrsg.): *Medieval & Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art.* Washington 1975. Farbige Abbildung Nr. V, Catalogue 18, *Initial I from a Choir Book*). Auch Fra Angelico stellte Christus als Sonne dar. Vgl. *Das Jüngste Gericht*, zwischen 1430 und 1440. Abb. in Schottmüller 1911, S. 25 und 26.

[532]*Daß ich allein bin. Daß ich hier gebiete. / Daß seine Barke landen kann am Strand / Und daß ich einen, welcher uns verriete, / erwürgen würde: hier, mit dieser Hand.* SW, I, S. 213.

[533]LcI, Bd. 1, S. 318-324.

[534]*Sprich mir von Christo, dessen Braut du bist, / der dich erkor. /* […] »*Und Nächte giebt es, da die blasse Scham / entflieht, / da schenkt sich Jesus wie ein Lied / mir hin, / und meine Seele sieht, / daß ich ein Wunder bin, / das ihm geschieht.*« SW, III, S. 168.

von seines Kreuzes Ebenholz
mein Christus los;
so groß war meine Glut: …
die Arme offen lag er über mir.[535]

Die Analogie mit einer Stelle aus dem Neuen Testament oder mit den Schlußzeilen des Gedichts *Magnificat*, von dem im Abschnitt über Botticelli die Rede war, könnte weitere Argumente dafür liefern, den *Herrn* der ersten Fassung mit Christus zu identifizieren. Weitere Anhaltspunkte findet man im Schrecken erregenden Bericht des Boten:

Wie durch Messer / so ging man durch den Aufschrei ihrer Not. / Da ist der Tod, erlauchte Frau, der Tod. / Ich sah ein Haus, in seiner Türe schrie / ein schwangres Weib und riß sich an den Haaren. / Und viele Frauen, die nicht schwanger waren – / das macht die Angst, so denk ich – schrien wie sie. / Und da und dort ging einer mir vorbei / und griff auf einmal so ins Ungewisse / und biß die Luft, und plötzlich durch die Bisse / des blauen Mundes drängte sich ein Schrei. [536]

Im Neuen Testament erscheinen leidende Schwangere im Zusammenhang mit schrecklichen Ereignissen, die Christi Wiederkehr ankündigen.[537] Zeichen am Himmel gehen, auch in der *Weißen Fürstin*, der Ankunft des Erlösers voraus.[538] Der *Herr* – eine in der Lutherbibel,[539] in den Psalmen[540] und im Pietismus[541] häufig wiederholte Bezeichnung für Gott – wird von Musikinstrumenten begleitet. Die Cymbeln[542] (Zimbel) erscheinen im Alten Testament an verschiedenen Stellen,[543] zum Beispiel, als Priester oder Gottes Auserwählte den Herrn bei der Gründung eines Tempels[544] oder bei dem Transport der göttlichen Bundeslade feierten.[545]

Nicht nur der Kommende wird entrückt, sondern auch die Fürstin selbst, von der man nicht einmal den Namen erfährt. Diese Strategie übernimmt Rilke von Dantes *Vita Nuova*,[546] die er 1898 las.[547] Die

---

[535] SW, I, 226.
[536]SW, I, S. 215.
[537]Siehe *Vom Kommen Christi* in Matth. 13,17; Mark. 24,19; Luk. 21,23: *Weh aber den Schwangeren und Säugenden in jenen Tagen! Denn es wird große Not auf Erden sein*[.] Luther 1961, S. 114.
[538]*Und es werden Zeichen geschehen an Sonne und Mond und Sternen, und auf Erden wird den Leuten bange sein, und sie werden zagen, denn das Meer und die Wasserwogen werden brausen*[.] Luk 21,25. Luther 1961, S. 114.
[539] Für Adonai, häufig für Elohim. Prof. Hans-Jürgen Schrader ist dieser Hinweis zu verdanken.
[540]Vgl. Psalm 12,6; 15,1; 14,2.
[541]Vgl. Ludewig, Hansgüter: *Gebet und Gotteserfahrung bei Gerhard Tersteegen.* Arbeiten zur Geschichte des Pietismus. Hrsg. von K. Aland, K. Gottschick und E. Peschke. Bd. 24. Göttingen 1986, S. 110ff.
[542]Ungarisch cimbale, polnisch cymbaly, lateinisch cymbalum, deutsch Zimbel. Besonders. in der osteuropäischen Volksmusik gespielt. Vgl. Brockhaus Enzyklopädie. 19. Aufl. Bd. 28. Hrsg. von Günther Drodowski. Mannheim 1995, S. 4019.
[543]Zweites Buch Samuel 6,4-5, Chronik 13,8 und Esra 3,10.
[544]Esra ebd.
[545]Samuel und Chronik ebd.
[546]*Mehr aber verkünde ich nicht von ihr, / daß ich die Keuschheit ihres Namens hüte.* Alighieri, Dante: *Das Neue Leben.* Nachdichtung von Kurt Erich Meurer. Heidelberg o. J., S. 12. Siehe SW, VI, S. 1158 zum Hinweis auf Rilkes Lektüre der *Vita Nuova* vor der Niederschrift des Einakters. Auch im späteren Briefwechsel mit der Fürstin Marie von Thurn und Taxis

Verklärung der Frau wird bei Rilke, wie im Frühwerk üblich,[548] durch den Adelstitel und nicht zuletzt durch die Farbe Weiß bewirkt, die schon im Alten Testament den Priestern und Auserwählten vorbehalten war[549] und zugleich zum wichtigsten Farbattribut des Jugendstils wurde. *Kandinsky bezeichnete das Weiß als ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort*[.][550]

Weitere Marienattribute erscheinen im Zusammenhang mit der Fürstin: Monna Lara entschuldigt sich dafür, ihre Schwester ohne Blumen gehen zu lassen, und reicht ihr in der ersten Fassung *weiße Rosen*.[551] Rosen, ursprünglich die Blumen der Aphrodite,[552] wurden, wie bereits erwähnt, später der Jungfrau Maria zugeordnet.[553] In der zweiten Fassung ist nicht mehr von Blumen die Rede. Die Fürstin gleicht jedoch an derselben Stelle einer göttlichen Erscheinung: *Glanz geht von dir aus / und eine Stärke wie von Königinnen* (SW, I, S. 227).

Die Jungfräulichkeit der Fürstin steht in beiden Fassungen außer Zweifel. Auch damit wird auf die Jungfrau Maria verwiesen.[554] Auf ihren Sohn spielt der Bote an, indem er in *dunkelroten Samt* gekleidet ist[555] – der Farbe Christi. In der zweiten Fassung verbindet die Fürstin, wie bereits betont, den lang ersehnten „Bräutigam" mit dem Gottessohn. Sie ist, wie Maria in der christlichen Ikonographie,[556] eine „Braut"[557] – darum auch das *Brautgebet* (SW, III, S. 279). Diese Verquickung hält ihre Reinheit aufrecht, da sie eben nicht von sexueller Begierde verzehrt wird, sondern von einer nicht näher bestimmbaren

---

wird die *Vita Nuova* erwähnt (Vgl. Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel. Bd. II, Zürich 1951, S. 987). Prater berichtet von Rilkes Plan, gemeinsam mit der Fürstin die *Vita Nuova* zu übersetzen. Die Entwürfe seien nicht erhalten geblieben. Prater 1989, S. 334f.

[547]Vgl. Brief vom 31.1.1898 an Wilhelm von Scholz. SW, VI, S. 1158. Auf Übersetzungen von Dantes Werken wird in den wichtigen Organen *Blätter für die Kunst* und *Kunstwart* um 1900 aufmerksam gemacht. Hofmanns *Adam und Eva* und eine seiner Initialen schmückten einen Kommentar über dieses Werk im *Pan*. Vgl. *Pan*, H. 2, 4. Jg., Berlin 1898, S. 241. Florentinische Bilderrahmen der Renaissance werden dort ebenfalls abgebildet. Siehe ebd., S. 245-248, hier 256. Zu Rodins Bezug auf Dante siehe Kat. Auguste Rodin. Zeichnungen, Aquarelle. Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse. Stuttgart und Münster 1984, S. 105f.

[548]Vgl. voriges Kapitel, Kommentar zu *Initialen/Sehnsucht*.

[549]Mos. 28,5; 28,39-41. Matth. 17,2; 28,3. Joh. Off., 7,9.

[550]Kesting, Marianne: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß in der modernen Dichtung und Malerei*. In: Weisstein 1992, S. 248-258, hier 257. Die Verfasserin stützt sich auf Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst.* Bern 1973, S. 96. Weit über 1000 Publikationen zum Literaturproblem der Farbe findet man vereinigt in der kritischen Bibliographie von Sigmung Skård: *The Use of Color in Literature*. Proceedings of the American Philosophical Society, Philadelphia, 26. Juli 1946, 90, Nr. 3, S. 1183ff.

[551]SW, III, S. 285.

[552]Vgl. Kommentar zu *Initialen / Sehnsucht*.

[553]Siehe Bildkommentar zu Vogeler.

[554]Die zentralen Tugenden der Jungfrau sind Caritas (Liebe) und Castitas (Keuschheit). Schmidt 1995, S. 238.

[555]SW, III, S. 273.

[556]Vgl. LcI, I, S. 318f.

[557]*Ich war Braut.* SW, III, S. 281.

„Sehnsucht“, die Rilke auch bei Botticellis Mariengestalt entdeckte.[558] Diese mit Leidenschaft vermengte Darstellung ihrer Sehnsucht verrät noch einmal den Rekurs auf das *Hohelied.*[559]

Wie Maria ihren Sohn, gebiert die Fürstin in der zweiten Fassung ihren Bräutigam. Wie der Mönch im Stunden-Buch, formt sie sein *Bild* , das *in* ihr zum *Mann* heranwächst:

Aber in der Nacht, in der einen,
da ich lange und ungestillt
weinte, da bildete sich sein Bild
aus meinen Händen unter dem Weinen.
Und seither wuchs es in mir heran
wie Knaben wachsen;
und ist ein Mann.[560]

Die Fürstin bleibt in beiden Fassungen abstrakt. Sie ist wie die Mädchen in *Intérieurs*, die *immer dort* durchschreiten*, wo sie viel Himmel über sich fühlen, und auf kleinen weißen Wolken gehn*[.][561] Man kann sie nicht mit anderen Frauen vergleichen, höchstens – wie Stahl[562] – mit den idealisierten Liebenden der Rilkeschen Prosa. Im Sinne einer Allegorie der „weiblichen Mysterien“ ist die Fürstin in der zweiten Fassung des Werkes die vollkommenste Figur in Rilkes Frühwerk.

Vor der Erfüllung der ersehnten Begegnung baut der Schriftsteller in beiden Fassungen eine große Spannung auf, die im Gespräch zwischen den Schwestern vor allem durch die Äußerungen der jüngeren gesteigert wird. Schon das Wissen um die Ankunft eines besonderen Wesens löst bemerkenswerte Reaktionen aus. Monna Lara ist in der ersten Fassung so „entzückt“,[563]– auch wie *Erlösung* (SW, III, S. 279), ein religiös konnotierter Begriff[564] – daß sie sich ihrer Schwester gegenüber verhält, als sei diese eine Heilige:

Schöne, ich sinke vor Dir ins Knie.
So sah ich Dich nie..[565]

---

[558]Es hieß, die Fürstin würde *ein weiches, weißes Gewand mit müden, willigen Falten* tragen. In ihren Augen *ein Warten und Lauschen.* Vgl. ebd., S. 268. Zu Botticelli siehe Anm. 601.
[559]*Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebet. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht. Ich will aufstehen, und in der Stadt umgehen auf den Gassen und Straßen, und suchen, den meine Seele liebet. Hohelied* 3,1-2. Luther 1904.
[560]SW, I, S. 210.
[561]SW, V, S. 410.
[562]Stahl, August: *Bestand und Wandel. Die zwei Fassungen von Rilkes „Weißer Fürstin“.* Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 9, 1982, S. 65-77, hier 72f.
[563]SW, III, S. 283.
[564]Langen 1968, S. 48f.,437,454,467.
[565]SW, III, S. 283.

Die Weiße Fürstin steht auf der (poetischen) Bühne, als sei sie nicht von dieser Welt. Ihre Stilisierung wird schon in der ersten Fassung bis ins kleinste Detail betrieben. So ist ihre Gebärde aus der christlichen Liturgie abgeleitet.[566] Das Signalwort *segnend* in der unteren Regieanweisung unterstreicht dies:

> Die Fürstin steht hoch und frei, hart am Rande des Meeres.
> Sie hebt die Hände wie segnend hinaus.[567]

Hoch, *frei* und *hart* wartet die Fürstin am Rande des bezugsreichen Meers, mit dem sie während des ganzen Stücks schweigend kommuniziert. Groß ist ihre Wirkung auf Monna Lara, die in der ersten Fassung vor ihr kniend[568] ruft: *Sterben möcht ich zu Deinem Preis.*[569] Der Preis sowie das devote Knien lassen wieder an eine Parallele zwischen der Fürstin und Maria denken. Der Marienpreis, das Lob der Jungfrau, ist in der Musik, Literatur und bildenden Kunst ein gängiger Typus. An der entsprechenden Stelle in der zweiten Fassung kniet die jüngere Schwester ebenfalls vor der älteren und *will* [ihr] *dienen.*[570] Erst als sie am Schluß des Stücks der Fürstin einen Spiegel hinhält, fühlt sie, daß „er", der Ersehnte, auch in ihr „wiedergekommen" sei.[571]

Vor dem Hintergrund einer hoch stilisierten poetischen „Stimmung" mit vielfacher Paraphrase des Verhältnisses zwischen Maria und Christus sowie des *Hoheliedes* stellt sich die Frage nach dem Liebesverhältnis zwischen der Fürstin und ihrem Geliebten neu. Stimmt es, daß der Fürstin *bloß mißlingt,*[572] einen Geliebten zu haben? Oder ist der Tod, wie auch an anderen Stellen von Rilkes früher Lyrik[573] und Prosa,[574] Voraussetzung für die Zusammenkunft mit ihm? Der Fürstin geht es jedenfalls kaum um einen Liebhaber aus Fleisch und Blut, denn, näherte er sich, würde ihr Bett zum *Sarkophag* und sie selbst zur *Leiche*:

> *Es gab*
> *auch andere Stunden, da ich ihn verlor.*
> *Wenn ich drin wachte und* er *stand davor,*
> *vielleicht bereit, die Türe einzudrücken, –*

---

[566]Unter den wichtigsten christlichen Handgebärden werden der *Oranstypus* (*Beide Arme sind schräg n. oben gestreckt, die weitverbreitetste Gebetshaltung der Antike u. des ant. und frühma. Christentums, u. zwar sowohl des einzelnen Beters wie auch der Priester.*) und das *Segnen mit erhobener Hand* genannt. Vgl. LcI, Bd. 2, S. 215.
[567]SW, III, S. 283. In der zweiten Fassung entfällt dieser Hinweis.
[568]*Schöne, ich sinke vor Dir ins Knie*. SW, III, S. 283.
[569]Ebd.
[570] SW, I, S. 229.
[571] Ebd.
[572]Stahl 1982, S. 74. Ähnlich interpretiert Anthony Stephens die Aussage des Einakters. Vgl. ders.: *Das Janusgesicht des Momentanen: Rilkes Einakter Die Weiße Fürstin*. Hofmannsthal Jahrbuch. H. 1, 1993, S. 263-286, hier 267.
[573]Siehe Abschnitt **Die Gefahr des Eros** im vorigen Kapitel.

dann war ich Grab: Stein unter meinem Rücken
und selber hart wie eine Steinfigur.
[…]
So lag ich, Bild von einer welche war,
auf meines Lagers breitem Sarkophage,
und die Sekunden gingen: Jahr und Jahr.
Und unter mir und in derselben Lage
lag meine Leiche welk in ihrem Haar.[575]

Schon vor dem Eintritt des Mönchs steht der Tod also im Zentrum dieser Liebesbeziehung: die Wendung hart wie eine Steinfigur, der antike Sarkophag[576] und das Wort 'Leiche' in der Schlußzeile des obigen Zitats aus der zweiten Fassung sind dafür deutliche Signale. Das Bild der Toten kehrt in der zweiten Fassung nicht nur durch die Versteinerung der Fürstin auf der Terrasse, sondern auch durch die Äußerungen Monna Laras wieder: *Nun kannst du nicht gehen und Linnen verschenken / und Öl und Salbe und Spezerei, / mußt an dein eigenes Bette denken, / daß es bereitet ist und selig sei.* Und wenig später: *Ich will dich betten.*[577]

Für die Fürstin der zweiten Fassung ist der Tod nur Täuschung und das Klagen über ihn *Geschwätz, geringe Redensart.*[578] Gelassen geht sie mit der Furcht um, die sowohl der Bote[579] als auch ihre Schwester gegenüber dem Tod empfinden. Sie konzentriert sich auf das Zusammentreffen mit ihrem Geliebten[580] und sieht das Sterben als eines unter anderen Dingen, die ihre Vereinigung begleiten:

Und wenn ers wäre, meine Freundin, sieh,
wenn er es ist, wie ich es bin seit Jahren,
glaubst du, die Tage, welche trostlos waren,
dürften mir fehlen in der Melodie
der großen Freude, die ich heute trage?
Sie sagen: Tod, – doch hör, wenn ich es sage:
Tod – ist es dann nicht wie aus anderm Klang?

---

[574]Vgl. *Eine Tote* (1896), SW, Bd. IV, S. 433-445, bes. 444f sowie *Der Totengräber* (1901), SW, Bd. IV. S. 688-703, bes. 701. Vgl. Abschnitt **Die Todesthematik** im vorigen Kapitel.
[575]SW, I, S. 224.
[576]Vgl. Burckhardts *Der Cicerone*, o. J., S. 454-458. Möglicherweise hat Rilke während seines Aufenthalt in Rom 1903 einige der berühmten römischen Sarkophage gesehen. Eine direkte Bezugnahme war nicht zu ermitteln. Jedenfalls ging dieses Erlebnis der Überarbeitung der *Weißen Fürstin* voraus. Zu den Sarkophagen siehe Fless, Friedrike: *Die frühkaiserzeitlichen Sarkophagbestattungen in Rom und ihre Übernahme in den westlichen und nordwestlichen Provinzen*. In: *Bestattungssitte und kulturelle Identität*. Grabanlagen und Grabbeigagen der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen. Hrsg. von Gundolf Precht. Köln 1998, S. 319-326.
[577]SW, I, S. 229.
[578]SW, I, S. 220.
[579]*ich ließ ihn immer weiter reden, / mir klangs von ferne wie ein Instrument*. Ebd., S. 217.
[580]*Von morgen, Schwester. Heute bin ich sein, / des Kommenden*. Ebd., S. 222.

Nur ausgelöst, vereinzelt macht es bang.[581]

Der Tod tritt in Gestalt eines[582] schwarz gekleideten Mönchs auf,[583] der aus einer merkwürdigen Begegnung in Viareggio stammt.[584] Durch die Farbe seines Gewands steht er in deutlichem Kontrast zur Lichtwelt der Fürstin. Während sie immer stiller wird, erledigt Monna Lara alles Notwendige. Vor dem Eintritt des „Ersehnten" eilt sie in der ersten Fassung, um der Fürstin Balsam in die Becken zu gießen.[585] In der zweiten Fassung ist ihre Rolle am Ende des Stücks ähnlich, dort ist jedoch nicht vom Balsam die Rede.[586] Der Balsam, mit dem man Könige salbte, stammt aus dem Orient. Mit ihm wird unter anderen auch die Einbalsamierung von Leichen bei den Ägyptern[587] assoziiert.

Angesichts der Tatsache, daß der Fürstin eine Liebesbegegnung bevorsteht, könnte man vermuten, daß der Balsam in den Liebesritualen eine Rolle spielte.[588] In Rilkes *Dir zur Feier* ist er jedenfalls eine Voraussetzung für die körperliche Vereinigung.[589] Im Neuen Testament wird das Wort nicht erwähnt,[590] aber in frühchristlicher Zeit wurde der Balsam vor allem bei verschiedenen sakralen Salbungen, als Grabspende u[nd] Brennstoff für Grablampen verwendet, denn er sollte segenbringend wirken und vor Fäulnis sowie vor Ansteckung durch Sünde schützen.[591] Christliche Schriftsteller gebrauchten das Wort im metaphorischen Sinne.[592] Das Wort Sarkophag im obigen Zitat aus der Weißen Fürstin weist auf die Sepukralkunst hin und unterstützt eher die Assoziation zwischen dem Balsam und dem Tod, vor allem im Hinblick auf die Schlußszene. Erst nach dem Zusammentreffen mit dem Kommenden, das die Fürstin in der ersten Fassung als *Glück* (SW, III, S. 281) und in der zweiten als *Hochzeit*[593] bezeichnet, werden verschiedene Sphären – die irdische (*Erde*) und die himmlische (*Wolkenstreif*) – vereint:

Nun ist er da. Mit tausendfachem Schlag

---

[581]Ebd., S. 220.
[582]SW, III, S. 286.
[583]In der zweiten Fassung sind es zwei. SW, I, S. 230.
[584]TBF, S. 70f.
[585]SW, III, S. 286.
[586]*Glaubst du, kann ich dir dein Lager rüsten / und das Becken in das du dein Antlitz tauchst? / Mir ist als ob meine Hände wüßten / Alles was du heute brauchst.* SW, I, S. 228.
[587]Siehe: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Stuttgart 1950, Sp. 1156.
[588]In Michel Camilles Studie über die mittelalterlichen Liebesrituale suchte ich vergebens nach einem Hinweis auf den Gebrauch des Balsams in diesem Kontext. Vgl. ders.: *The Medieval Art of Love*. Objects and subjects of desire. London 1998.
[589]*Ich möchte Purpurstreifen spannen / und möchte füllen bis zum Rand / mit Balsamöl aus Onyxkannen / die Blumenlampen, die entbrannt / im Mittag flammen, und verbrennen / bis wir uns mit dem Namen nennen, / der Sterne ruft und Tage bricht.* SW, III, 174.
[590]Öle oder Salben werden erwähnt. Vgl. Matth. 26,6; Luk. 7,37; Joh. 12,1f.; Mark. 14,3-9.
[591]*Reallexikon für Antike und Christentum.* Stuttgart 1950, Sp. 1156.
[592]Wie Balsam *aus dem Baume fließt, so strömt auch die Tugend aus dem Leib Christi.* Ebd., Sp. 1157. Siehe dort Hinweise auf exemplarische Textstellen.
[593]*Das war nicht Kraft. Geiz war es, Habsucht war es, / womit ich alle Gluten jedes Jahres / aufsparte für den späten Hochzeitstag.* SW, I, S. 226f.

schlägt mir das Herz. Der Wurzeln letzte Süße
ist in mich eingegangen; ich bin reif.
Mein Haupt ist schön, und unter meine lichten Füße
schiebt sich die Erde wie ein Wolkenstreif."[594]

Hier zitiert Rilke ebenfalls die christliche Ikonographie, wo die Beziehung von Heiligen zum Himmel durch Wolken symbolisiert wird. Auf Wolken steigt Maria in zahllosen Bildern in den Himmel, von denen Rilke während seiner Aufenthalte in Venedig, Florenz und Paris etliche gesehen haben dürfte. Dort und nicht auf der Erde begegnet auch die Fürstin ihrem „Bräutigam" (*Wolkenstreif*). Aber statt in den Himmel zu fahren, erstarrt sie auf *einer von Statuen eingefaßte*[n] *Terrasse*[595] und wird dadurch selbst zu einer von ihnen, denn sie *rührt* […] *sich nicht*[596] mehr. Ihre „Bildwerdung" setzt vor dem Eintritt des Mönchs ein, als sie nicht mehr spricht.[597] Es ist nun unmittelbar einsichtig, warum sie die einladende Geste nicht macht: Der Tod ist in Gestalt der Mönche anwesend und der Tod ist das Tor, durch das sie gehen muß, um sich, wie Maria, mit ihrem Sohn zu verbinden.

Intérieurs

Anders als die Fürstin, gehen die Mädchen in *Intérieurs* nicht über Wolken, sondern über *Wiesen*, *duftendes Moor* und übers *Meer.*[598] Der folgende Passus, wie die erste Fassung der *Weißen Fürstin*, unmittelbar nach dem Aufenthalt in der Lilienstadt niedergeschrieben, belegt ebenfalls die Verknüpfung von Mädchen und Marienbildern bei Rilke:

Da, in den kleinen Orten am Arno hin – in Rovezzano und Majano, dann an den hellen Rosenhängen von Fiesole, da kannst du kinderhaften Mädchen begegnen, die den Madonnen der Frühblüte nachgeraten. Sie sind wie späte Patenkinder dieser weißen Marmor-Marien der Settignano und Da Majano und Roselino. In diesen Meistern scheint mir die Frühlingsplastik ihre schönste Erfüllung gefunden zu haben.[599]

---

[594]Ebd., S. 227.
[595]SW, I, S. 203.
[596]Ebd., S. 230.
[597]Ebd., S. 229f.
[598]*FRAUEN hat es viele gegeben.* […] *Aber hat es schon Mädchen gegeben vor meinen Mädchen? Auf keinem Wege kannst du die Spur solcher Füße finden. Umsonst suchst du diesen leichten Abdruck in allem Sand. Er ist wie ein Mal auf der Wange eines Kindes, das auf seinem Händchen geschlafen hat. Winzige Mulden bleiben im Weg, wie unter der Last einer Liebkosung zurück – hinter den Mädchen; vor ihnen ist Alles glatt und blank. Entweder sind sie also die ersten, oder die vor ihnen sind immer über Wiesen gegangen oder über dunkles, duftendes Moos oder über das Meer?* In: *Intérieurs.* SW, V, S. 409f.
[599]TBF, S. 93.

Die „heiligen Jungfrauen“, für die das *fin de siècle* durch die Präraffaeliten sensibilisiert wurde,[600] traten also auch in Rilkes Prosa der Zeit um 1900 auf. Wie seine Vorgänger versuchte der Schriftsteller, die Sehnsucht seiner „Mädchen“ mit Hilfe von Marienbildern metaphorisch zu fassen:

Seine [Botticellis] *Madonnen mit ihrer müden Traurigkeit, ihren großen Erlösung und Erfüllung fragenden Augen, diese Frauengestalten, welche bangen, alt zu werden ohne eine heilige Jugend, stehen mitten in der Sehnsucht unserer Zeit.*[601]

Eine ähnliche Verschmelzung von poetischen und gemalten Bildern entdeckt Hofmannsthal in den Bildern der Präraffaeliten und bei Dante:

An Dante, Botticelli und Lionardo ist diese ganze Kunst heraufgewachsen wie junge Reben an alten Stecken. Das Seltsamste ist, daß Dante hier wirkt wie ein Maler. Er ist in der Tat in unglaublicher Weise von malerischen Elementen durchsetzt. An tausend Stellen der Divina Commedia, mehr noch in der »Vita Nuova« hat man den Eindruck, Schilderungen aus zweiter Hand zu lesen, geschilderte Bilder. Ich meine nicht nur die fast immer malerisch, direkt im Stil des Giotto und Fiesole beschriebenen allegorischen Figuren, Aufzüge, Gruppierungen und so weiter [.] [D]*ie Gestalt der Beatrice, jedes Schreiten, Neigen, Grüßen und Winken an ihr ist in seiner subtilen Expressivität dem Stil der primitiven Madonnen entnommen, nur noch raffinierter. Raffiniert ist das einzige Wort für diese in kaum glaublicher Weise gesteigerte Fähigkeit, innere Vorgänge, namentlich bei Frauen und Jünglingen, durch naive, fast linkische Bewegungen des Körpers zu verraten, wie sie sich bei den Malern des Quattrocento und bei Dante findet.*[602]

In seinem Versuch, die Besonderheit der Malerei Botticellis zu erfassen, entwarf Rilke ein Profil von dessen Bildfiguren, das auch auf die Gestalten der eigenen Dichtung angewandt werden könnte:

Allein das Wesen, in welchem das Glück dieser Enthüllung noch nachzittert, ist viel zu hilflos und primitiv, um die Tiefe des Geständnisses irgendwie widerzutönen. Es fühlt unermeßlichen Reichtum in sich, allein, wenn es davon schenken will, kann es seiner Fülle keine Spur aus seiner Seele heben. Es bleibt arm, weil es keinen zum Mitwisser seiner Schätze zu weihen vermag, und einsam, weil ihm nicht gelingt, eine Brücke aus sich hinaus zu bauen. So gehen diese Wesen durch die Welt, ohne daran zu rühren, mit den stummen Sternen in sich, von denen sie keinem erzählen können. Das ist ihre Traurigkeit. Und eine Angst haben sie: daß sie selbst diesen Sternen mißtrauen werden, wenn sie immer so ganz allein an ihren Glanz und ihre Güte werden glauben sollen: Das ist ihre Angst. Dabei sind sie doch durchstrahlt von ihrem tiefinnersten Besitz dieser einsamen Helligkeit, mit der sie selig sein könnten, wenn sie mutiger und ohne Mitleid wären.[603]

Diese von ungeheurem Reichtum, Sehnsucht und unentrinnbarer Einsamkeit gezeichneten Gestalten, die der Schriftsteller bei Botticelli entdeckt, bilden einen Teil der malerischen Inspirationsquellen, aus denen *Die Weiße Fürstin* stammt und die durch Marienbilder ergänzt wurde. Als Anklang an diese ästhetischen Erfahrungen wurden bisher Vogeler (der Engel als Sänger), Botticelli

[600]Vgl. Abschnitt **Malerische und dichterische Verkündigungsszenen um 1900**.
[601]An Frieda von Bülow am 13.8.1897. In: Rilke 1946 (II), S. 44-47, hier 45.
[602]Hofmannsthal, Hugo von. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I (1891-1913), Frankfurt am Main 1979, S. 548.

(*Intérieurs*) und andere Meister des Quattrocento (*Madonna delle Grazie* in der *Weißen Fürstin*) identifiziert. Der folgende Abschnitt befaßt sich mit Fra Angelico. Das Gedicht, anhand dessen die Rezeption seiner Kunst rekonstruiert wird, stammt aus dem Zyklus *Das Marien-Leben*. Rilke übernahm dabei eine Pathosformel der religiösen Kunst, das Triptychon. Er nannte die drei Gedichte, die von Marias Tod handeln, *Drei Stücke*.[604] Ich konzentriere mich auf das Mittelstück, das Marias Ankunft im Himmel beschreibt.

3.5.2 Maria im Himmel: Aus dem *Marien-Leben*

Für Santa Maria Nuova in Florenz, eine Kirche, die Rilke in *Worpswede* (1903) erwähnt,[605] schuf Fra Angelico um 1435 eine *Mariae Krönung*. Dort sitzt die Gottesmutter neben ihrem Sohn in der Mitte, oberhalb der Heiligen, und begleitet von Engelsgestalten mit Posaunen. Eine weitere Krönung malte er für das Kloster San Domenico in Fiesole.[606]

In der ersten Krönungsszene stehen Maria und Christus auf einer kleinen Wolke, in der zweiten auf einem mehrstufigen farbigen Podest, hinter dem ein Baldachin zu sehen ist. Während seiner Pariser Jahre hätte Rilke im Louvre mehrfach Gelegenheit gehabt, wie George oder Modersohn-Becker (Anm. 266 und Abschnitt **George und Fra Angelico**), dieses berühmte Bild zu sehen. Für sein Gemälde verwendete Fra Angelico hauptsächlich Gold und die Farben Blau und Rot in verschiedenen Abtönungen. Musizierende Engel und Heilige wohnen auch dort dem himmlischen Ereignis bei.

In der neuesten Ausgabe des Zyklus begleitet Tizians *Himmelfahrt Mariä*[607] das dreiteilige Gedicht *Vom Tode Mariae*. Diese Wahl verlangt einen kurzen Kommentar. Rilke sah Tizians *Himmelfahrt Mariä* kurz vor der Niederschrift des Gedichtzyklus in Venedig.[608] Doch ist Tizians Bild, anders als Rilkes Gedicht, kein Triptychon. Rilke knüpft gewiß nicht an dieses Gemälde an, denn sein Thema ist nicht die

---

[603]TBF, S. 86.
[604]SW, I, S. 678.
[605] Vgl. SW, V, S. 118 sowie Abb. 7 dieses Kapitels. Nach Hausenstein 1923, Abb. 11.
[606]Vgl. Abb. 1.
[607]Altar der Frari-Kirche in Venedig. Abb. im Katalog *Renaissance* 1989, S. 835 sowie Rilke 1999, S. 37.
[608]Rilke hat sich Ende November 1911 *einige Tage in Venedig* aufgehalten. In den von Schnack gesammelten Zeugnissen erwähnt der Dichter kein Bild der italienischen Renaissance. Schnack 1990, S. 387f. Erst vom 15. bis 22. Januar schreibt er in Duino das *Marien-Leben*. Der Zyklus besteht aus zwölf Gedichten. Der von Schnack zitierte Brief an Gräfin Sizzo, in dem Rilke seine Quellen erwähnt, wird erst am 6. Januar 1922 geschrieben. Hinweise auf Bilder werden allgemein gehalten. Er spricht von *Reminiszenzen an italienische Bilder*, vom Tizian *der Akademie in Venedig* und vom *so ergreifenden Tintoretto in Santa Madonna dell Orto.* Weitere Bilder werden nicht genannt, sondern zwei Lehrbücher: das Maler-Buch vom Berge Athos und *sogar der sogenannte Kiewski Paterik (: eine altrussische Sammlung von Ratschlägen für die Darstellung biblischer Gegenstände*). [Ü]*bernehmend statt erfindend* sei er vorgegangen. Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1922. In: Rilke 1977, S. 17. Eine komparatistische Studie auf der Grundlage der Lehrbücher und des Zyklus ist noch ein Desiderat.

Himmelfahrt, sondern speziell Marias Wiedersehen mit ihrem Sohn. Außerdem wirkten Rilkes ästhetische Erfahrungen noch über Jahre nach;[609] wie er betonte, waren seine Bildeindrücke von seinem Selbst nicht mehr zu trennen.[610] Es sei daher ein Teil der Inspirationsquellen des folgenden Gedichts angeführt, indem es mit den eben genannten Krönungsdarstellungen des Fra Angelico in Zusammenhang gebracht wird. Diese Assoziation ist, wie im Gedichtkommentar zu sehen ist, nicht willkürlich.

Nachdem Rilke den Tod der Jungfrau im ersten Teil seines „Triptychons" geschildert hat, geht es ihm um ihre Ankunft im Himmel. Die Schilderung bewegt sich zwischen Krönung und Himmelfahrt. Den treffendsten Bildausdruck für das, was sich im Gedicht abspielt, findet man in der marianischen Bildform der *Assunta*,[611] einer Vorstufe der Himmelfahrtsbilder:

II

WER hat bedacht, daß bis zu ihrem Kommen
der viele Himmel unvollständig war?
Der Auferstandne hatte Platz genommen,
doch neben ihm, durch vierundzwanzig Jahr,
war leer der Sitz. Und sie begannen schon
sich an die reine Lücke zu gewöhnen,
die wie verheilt war, denn mit seinem schönen
Hinüberscheinen füllte sie der Sohn.

So ging auch sie, die in die Himmel trat,
nicht auf ihn zu, so sehr es sie verlangte;
dort war kein Platz, nur Er *war dort und prangte*
mit einer Strahlung, die ihr wehe tat.
Doch da sie jetzt, die rührende Gestalt,
sich zu den neuen Seligen gesellte
und unauffällig, licht zu licht, sich stellte,
da brach aus ihrem Sein ein Hinterhalt
von solchem Glanz, daß der von ihr erhellte
Engel geblendet aufschrie: Wer ist die?
Ein Staunen war. Dann sahn sie alle, wie

[609]Im selben Brief an die Gräfin Sizzo heißt es: [A]*uch im Ton griff ich auf einen zwar meinigen, aber schon älteren, vorhandenen, gewissermaßen zurück und bediente mich seiner wie der Weise eines Vorgängers.* Rilke 1977, S. 17.

[610]*Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. 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 sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.* SW, VI, S. 725. Auch: *Wir sind nicht die Nachbarn der Werke. Wie Bilder im Brunnen sind sie uns; wir können ihnen über einen gewissen Grad nicht nahen, ohne mit uns selbst gerade das zu verdecken, was zu schauen wir gekommen sind.* TBF, S. 245.

[611]Die Auffahrt der Assunta (der in den Himmel Aufgenommenen) stammt aus dem 14. Jahrhundert und wurde von der Giotto-Schule entwickelt. Sie wird *später zu der sich in großer Pracht und mitreißender Dynamik entfaltenden, nahezu kanonischen Darstellung der Himmelfahrt Mariens.* Schmidt 1995, S. 220.

Gott-Vater oben unsern Herrn verhielt,
so daß, von milder Dämmerung umspielt,
die leere Stelle wie ein wenig Leid
sich zeigte, eine Spur von Einsamkeit,
wie etwas, was er noch ertrug, ein Rest
irdischer Zeit, ein trockenes Gebrest –.
Man sah nach ihr; sie schaute ängstlich hin,
weit vorgeneigt, als fühlte sie: ich *bin*
sein längster Schmerz – : und stürzte plötzlich vor.
Die Engel aber nahmen sie zu sich
und stützten sie und sangen seliglich
und trugen sie das letzte Stück empor. [612]

Wie auf den erwähnten Krönungsszenen des Fra Angelico wird Christi Anwesenheit hervorgehoben (V. 3-8, 10-12,27-28). Auf der *Krönung der Jungfrau* im Louvre steht eine große Zahl von Engeln bei den himmlischen Hauptpersonen. Anders als bei Fra Angelico, wo die Engel als Beobachter erscheinen, greifen sie im Gedicht in das Geschehen ein, indem sie die Jungfrau zu sich nehmen und nach oben „tragen".[613]

Auch in diesem Gedicht sind die Lichtwesen *Sänger*. Diese Gestalten erscheinen in späteren Werken[614] und dienen Rilke, wie bereits erwähnt, als Metapher für den Dichter. Eine ähnliche Funktion hat die Jungfrau in seiner Spätzeit. Sie ist, wie H. Imhof richtig erkannt hat, im allgemeinen Sinn ein *symbolische*[s] *Äquivalent für eine intrapsychische Wirklichkeit,* ein Archetyp der Seele.[615]

Rilke kann sein sprachliches Bild erweitern um das, was dem Maler nur begrenzt gelingen kann: die Darstellung der innerlichen Regungen der Jungfrau. Farben setzt Rilke nicht ein, aber das Gold der Ikonenmalerei scheint wiederholt auf (V. 8: *hinüberscheinen*, V. 12: *Strahlung*; V. 15: *licht zu licht*; V. 17: *Glanz*). Auch auf den genannten Krönungsdarstellungen des Fra Angelico dient das Gold als Hintergrund für die Bewohner des Himmels. Zudem läßt das Verhalten Marias (V. 9-12) wieder an Fra Angelicos Krönungsdarstellungen denken, denn statt sich sofort ihrem Sohn zuzuwenden, hält sie sich zurück – eine deutliche Übereinstimmung mit der Demutsgeste der Jungfrau auf den Bildern Fra

[612]SW, I, S. 679-680.
[613]Drei letzten Zeilen.
[614]Vgl. *Die Sonette an Orpheus.* SW, I, S. 727-771.
[615]Imhof, Heinrich: *Rilkes „Gott"*. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewußten. Heidelberg 1983, S. 118. Siehe auch HBMK, Bd. II, S. 229.

Angelicos.[616] Tizians prachtvolle Maria, die mit offenen Armen und mit einem aufwendig gestalteten Gewand in den Himmel emporsteigt, hat wenig gemein mit der *rührenden Gestalt* (V. 13) des Gedichts.

Schon um 1900 wird Maria, wie in den vorigen Abschnitten gezeigt wurde, ein wichtiges Thema seiner Dichtung. Als er mehr als zehn Jahre nach seiner Florentiner Reise sein „Marien-Leben" schrieb, begleitete Rilke die Malerei, denn er folgte dabei einer *altrussischen Sammlung von Ratschlägen und Vorschriften für die Darstellung biblischer Gegenstände*[617] und dem Malerbuch vom Berge Athos.[618] Eine „wortwörtliche" Übereinstimmung mit den Vorschriften des Malerbuches ist im Hinblick auf das hier kommentierte Gedicht allerdings nicht zu beobachten.[619] Das Werk befindet sich nicht im Nachlaß des Dichters.[620] Ernst Zinn hat das daraus entnommene griechische Zitat[621] als Ausgangspunkt für seine Darstellung von Rilkes Beziehungen zur griechischen Sprache gewählt,[622] denn dieses Malerbuch wurde zuerst ins Neugriechische übersetzt.[623]

Die Klöster des Berges Athos sind nicht nur weltbekannt wegen ihrer zahlreichen Kunstschätze, sondern werden als Hüter aller orthodoxen Traditionen verstanden. Am Besitz des Malerbuches erkennt man, daß Rilke sich die unterschiedlichsten Materialien aneignete, sofern sie für sein Werk fruchtbar erschienen. Doch weder Vogeler noch Tizian noch die Bilder der orthodoxen Gemeinde waren als Inspirationsquelle für das obige Gedicht ausschlaggebend, sondern, wie dessen Bildmotive nahelegen, die Marienbilder des Fra Angelico.

---

[616]Vgl. Bildkommentar.
[617]Wie Anm. 608.
[618]*Alla fine del XII secolo risalgono infatti gli affreschi più antichi dell'Athos.* In: Massimo Capuani e Marurizio Paparozzi*: Athos.* Le Fondazioni Monastiche. Un Millennio di spiritualità e arte ortodossa. Milano 1997, S. 72. Auszüge des *Malerbuchs vom Berg Athos* in Rilke 1999, S. 75-80.
[619]*Die Verkündigung der Muttergottes. Ein Haus. Die Heiligste steht vor einem Sessel und hält das Haupt ein wenig geneigt, in der Hand hält sie Seide, welche um eine Spindel gewickelt ist. Die Rechte hat sie gegen den Engel ausgestreckt. Der Engelsfürst Gabriel steht vor ihr, mit der rechten segnet er sie, mit der Linken hält er einen Speer. Über dem Hause schwebt aus dem Himmel herab der Heilige Geist (in einem Strahl) auf das Haupt der Heiligsten hernieder.* Vgl. Schäfer, Godehard (Übers.): *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos.* München 1960, S. 81.
[620]Nach freundlicher Auskunft von Frau Hella Sieber-Rilke. In Rilke 1999 wurden das Titelblatt der deutschen Übersetzung abgelichtet (Rilke 1999, S. 76) und einige Auszüge einbezogen, ebd. S. 77-80.
[621]SW, I, S. 665.
[622]Vgl. Zinn, Ernst: *Rainer Maria Rilke und die Antike.* Antike und Abendland. Hrsg. von Bruno Snell. Bd. III, Hamburg 1948, S. 201-250, hier 215f.
[623]Bei Zinn lesen wir über die verschiedenen Editionen des Buchs: [Ein] *ikonographisch*[es] *Handbuch der griechisch-katholischen Kirche. Es enthält eine Anleitung für Kirchenmaler, geht bis in frühbyzantinische Zeit zurück und ist im ganzen Gebiet der östlichen Kirche in ungezählten Fassungen aller beteiligten Sprachen verbreitet. Die im Westen am bekanntesten gewordene Fassung ist eine neugriechische, bearbeitet im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von dem Mönche Dionysus von Furna* […] *und am zuverlässigsten herausgegeben durch A. Papadopulos-Kerameus, St. Petersburg 1909* [.] […] *Rilke hat nun freilich nicht die griechische Textausgabe* […] *in der Hand gehabt. Er benutzte die deutsche Übersetzung des Pfarrers Godehard Schäfer (Trier 1855), die ihrerseits auf der französischen Ausgabe von M. Didron und Paul Durand (Paris 1845) beruht. Dieses deutsche Buch fand der Dichter in der Schloßbibliothek in Duino.* Ebd., S. 216.

3.6 Schlußbemerkung

Wie in England seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Deutschland um 1900 die Renaissance wiederentdeckt. Hofmannsthals Dramenfiguren sehen in Tizian einen Gott, George idealisiert Fra Angelico, Rilke verklärt die Kunst der Frührenaissance, Vogeler evoziert die Malerei Botticellis, Angelicos und anderer Renaissancemeister. Die vorliegenden Seiten gewähren einen kleinen Einblick in diese Entwicklung.

Mit Rilkes Bezugnahme auf die Marienbilder der Renaissance verknüpft sich seine Auseinandersetzung mit der Bibel sowie mit dem Christentum. Maria ist schon in verschiedenen Werken der Frühzeit Gegenstand seiner Dichtung, wie in den Gebeten der Mädchen. In den Tagebuchaufzeichnungen aus Florenz werden Madonnenbilder wiederholt genannt und bleiben in den dichterischen Werken nach 1900 eine Quelle der Inspiration.

Marias Reinheit steht der Verderbtheit von Salome gegenüber, die, ebenfalls biblischer Herkunft, für einen Frauentypus stand, der in den hier behandelten Arbeiten des Dichters keine wesentliche Rolle spielt. Das Fehlen solcher verkommenen Wesen hat Rilkes Frühwerk mit der Kunst Vogelers und Hofmanns gemeinsam, denn auch ihre Frauengestalten haben seraphische und keinerlei dämonische Züge. Rilkes Mädchen sind voller Erwarten und sehnen sich nach etwas, das ihnen bevorsteht, ohne daß sie selbst wissen, was es ist. – In der *Weißen Fürstin* war in diesem Sinne von „Erlösung“ die Rede. Rilke sucht nach dem Urweiblichen, Reinen, das er durch Mädchengestalten symbolisierte, welche, wie er in seinem Kommentar zu Botticelli nahelegt, aus Marienbildern stammen könnten.

Die Verkündigungsgedichte mit ihrem eindeutigen Bezug zur Malerei eigneten sich am besten, um Rilkes frühen Zugriff auf die Ikonographie der Renaissance zu erläutern. Der einleitende Kommentar zu Fra Angelicos und Vogelers malerischen Verkündigungen vermittelten die dafür wesentlichen Anhaltspunkte. Im Hinblick auf Rilkes Verkündigungsgedichte sind direkte Bildzitate nicht auszumachen, weil sich der Dichter auf das Innenleben der Gestalten konzentriert. Diesen Schwerpunkt haben schon die früheren Verkündigungsgedichte. In der Verkündigung aus dem *Marien-Leben* sind das Einhorn sowie die Gedichtform (Diptychon) eindeutig visuellen Bildtraditionen entlehnt; der Akzent liegt jedoch auch hier auf dem Inhalt der Kommunikation zwischen dem Engel und der Jungfrau.

Weder Rilke noch Vogeler „sperren“ Maria im „Himmel“ ein, sondern nehmen sie in ihre eigene Lebenswelt hinein: Der Worpsweder, indem er an Madonnenbilder anknüpft, aber die norddeutsche Landschaft als Folie wählt und Maria durch die eigene Frau repräsentiert; der Schriftsteller, indem er

Madonnenbilder anhand von Bildelementen, Gesten oder Metaphern in den weiblichen Gestalten seiner Dichtung verlebendigt oder Maria und den Engel zu einem Symbol seiner selbst umformt. Mit der Aktualisierung Marias in seiner Dichtung lenkt Rilke den Blick auf bildende Kunstwerke zurück, die ihm wichtige Impulse gaben.

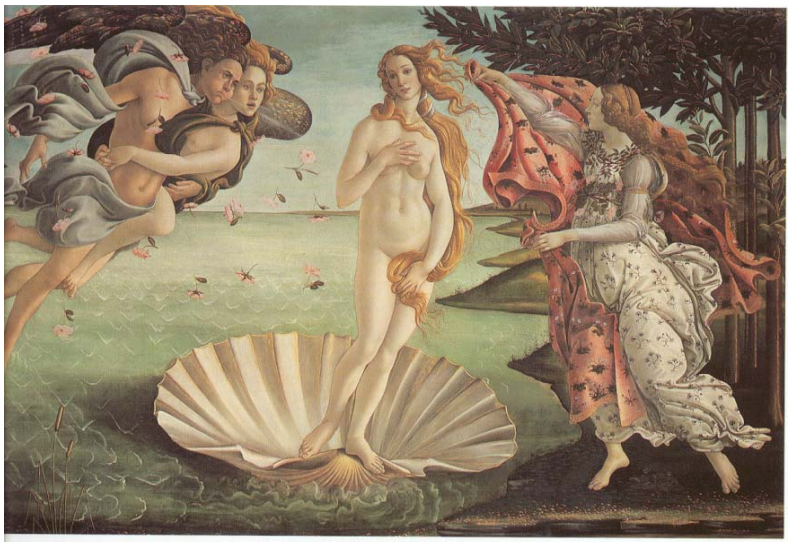
Dem Kommentar zu den Gedichten *Geburt der Venus* und *Magnificat* aus der Pariser Zeit wurden seine Beobachtungen über Botticellis Kunst vorausgeschickt. Aus ihnen geht hervor, daß es Rilke auch hier um eine neue Art der Anknüpfung an die Werke des Italieners und an die seiner eigenen Zeit ging. Als er seine Version von der Geburt der Venus schuf, inspirierte ihn bezeichnenderweise nicht Botticelli, sondern die Bildwelt des Jugendstils. Von Botticellis *Magnifikat*, dem Rilke nach seinem eigenen Bekunden die „Einweihung" in die Renaissance verdankt, übernahm er nichts in sein Gedicht, sondern hielt sich an den biblischen Text.

Mit dem Rückgriff auf Marienbilder und andere Motive der christlichen Ikonographie, die Rilke durch Bibellektüren und Bildbetrachtungen gut kannte, stellt er die Summe der inneren Regungen seiner Frauengestalten in der *Weißen Fürstin* dar. In diesem Einakter ist das Verhältnis zwischen Braut (Maria) und Bräutigam (Christus) sowie ihre Sehnsucht nach Vereinigung im Tod das Hauptthema des Schriftstellers. Vom *Hohelied* übernahm er den leidenschaftlichen Duktus und sogar ein direktes Zitat. Bevor es in der *Weißen Fürstin* zur ersehnten Vereinigung kommt, stilisiert der Dichter seine Fürstin durch verschiedene Mittel zur Marienfigur – auch durch Bildzitate aus der italienischen Renaissance. Die „Stimmung" des Stücks führt in ein Labyrinth, in dem nur der Dichter sich auskennt.

Unter den späteren Arbeiten wählte ich deshalb das Mittelstück aus dem Triptychon *Vom Tode Mariae*, weil Rilkes demütige Maria vor allem an die rührende Gottesmutter des Fra Angelico denken läßt. Von einem Bildzitat kann man hier nicht sprechen, wohl aber von dem Versuch, die Essenz seiner ästhetischen Erfahrungen mit den Bildern Fra Angelicos in seiner Dichtung einzufangen. Er war dazu „reif" geworden und konnte sich der Herausforderung stellen, die er schon in Florenz begriff.

Die italienischen Meister stellten einen Maßstab dar, an dem sich die eigene Kunst zu bewähren hatte. Der „Sommer", der dem „Frühling" (der Renaissance) folgen sollte, war nur dann herbeizuführen, wenn die zeitgenössische Kunst die Werke der Renaissance überbieten konnte. Deshalb ging es Rilke nicht um eine genaue Korrespondenz zwischen Bildern und Gedichten, sondern um die Wiedergewinnung von Stoffen (historisierende Tendenz) und deren Steigerung in der Entfaltung des eigenen bildhaften Ausdrucks.

3.7 Tafeln



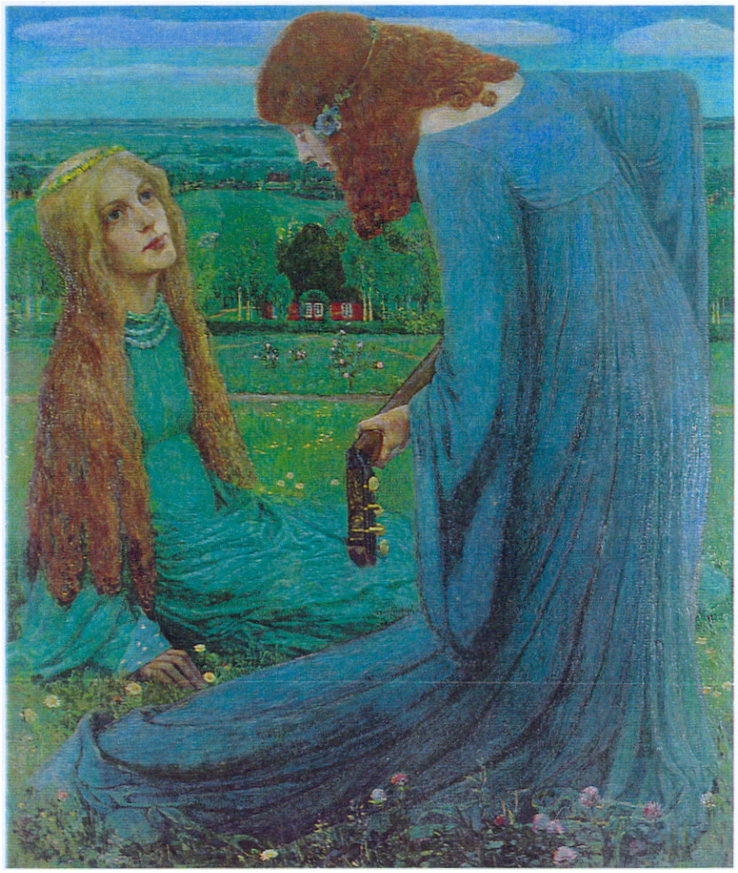
Tafel 1. Sandro Botticelli. *Geburt der Venus* (um 1485. Uffizien, Florenz).



Tafel 2. Fra Angelico. *Verkündigung*, um 1450. Florenz, Flur im ersten Stock des Konvents von San Marco.



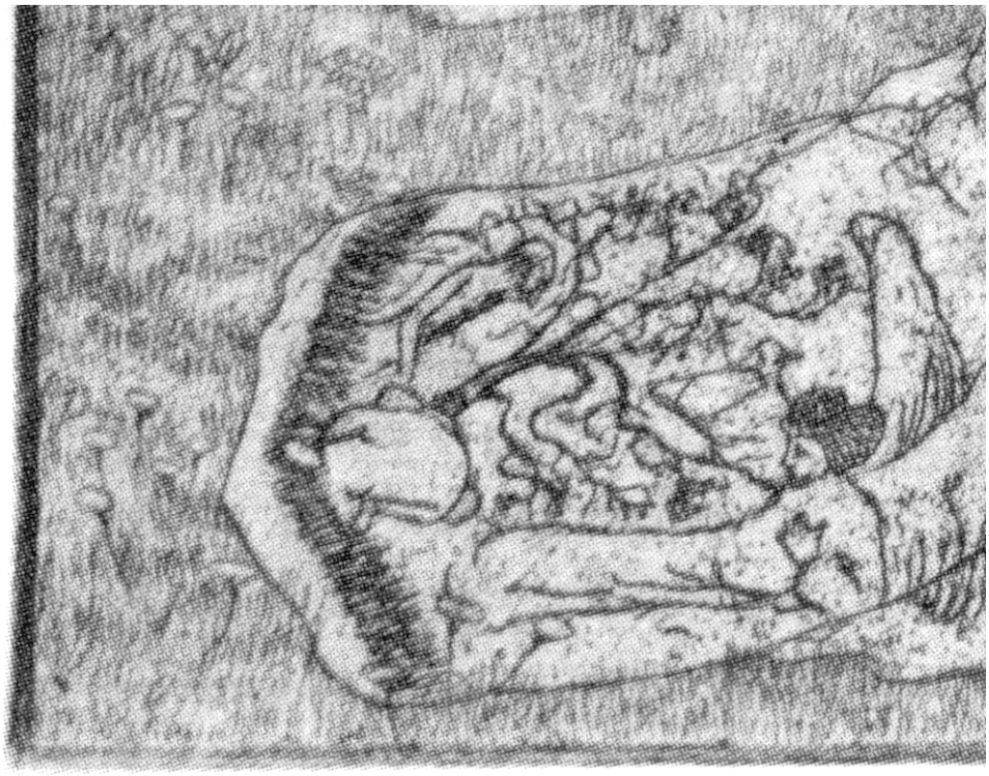
Tafel 3. Fra Angelico. *Verkündigung*, zw. 1437 und 1450.
Florenz, 3. Zelle des Konvents von San Marco.



Tafel 4. Heinrich Vogeler. *Verkündigung Mariä* (1901). Kunsthalle Bremen.



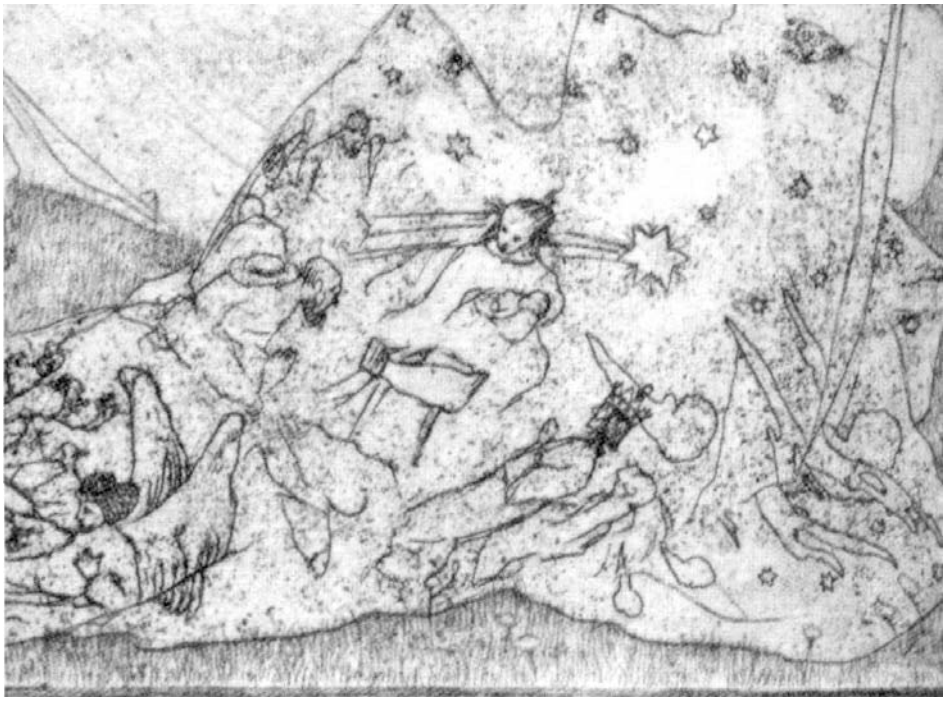
Tafel 5. Heinrich Vogeler, *Verkündigung* (1895). Privatbesitz.



Tafel 6. Heinrich Vogeler. *Verkündigung* (1895). Detail.



Tafel 7. Heinrich Vogeler. *Verkündigung* (1895). Detail.



Tafel 8. Heinrich Vogeler. *Verkündigung* (1895). Detail.

3.8 Abbildungsverzeichnis und Abbildungen

Abb. 1 Fra Angelico. *Krönung der Jungfrau* (um 1450-53). Paris, Louvre.
Abb. 2 Sandro Botticelli. *Magnifikat* (um 1481-1485). Florenz, Uffizien.
Abb. 3 Vogeler. *Erster Sommer* (1902). Kunsthalle Bremen.
Abb. 4 Vogeler. *Porträt Martha* (1901). Haus im Schluh-Worpswede.
Abb. 5 Burne Jones. *Annunciation* (1876-1879). London. The Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Cheshire.
Abb. 6 Dante G. Rossetti. *Ancilla Domini* (1850). London, Tate Gallery.
Abb. 7 Fra Angelico. *Mariae Krönung* (um 1430-1440). Florenz, Uffizien.
Abb. 8/9 Fra Angelico. *Musizierende Engel* (1433). Florenz, Uffizien.

Abb. 1



Krönung Mariae
um 1450-53
213x211 cm
Louvre, Paris.

Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

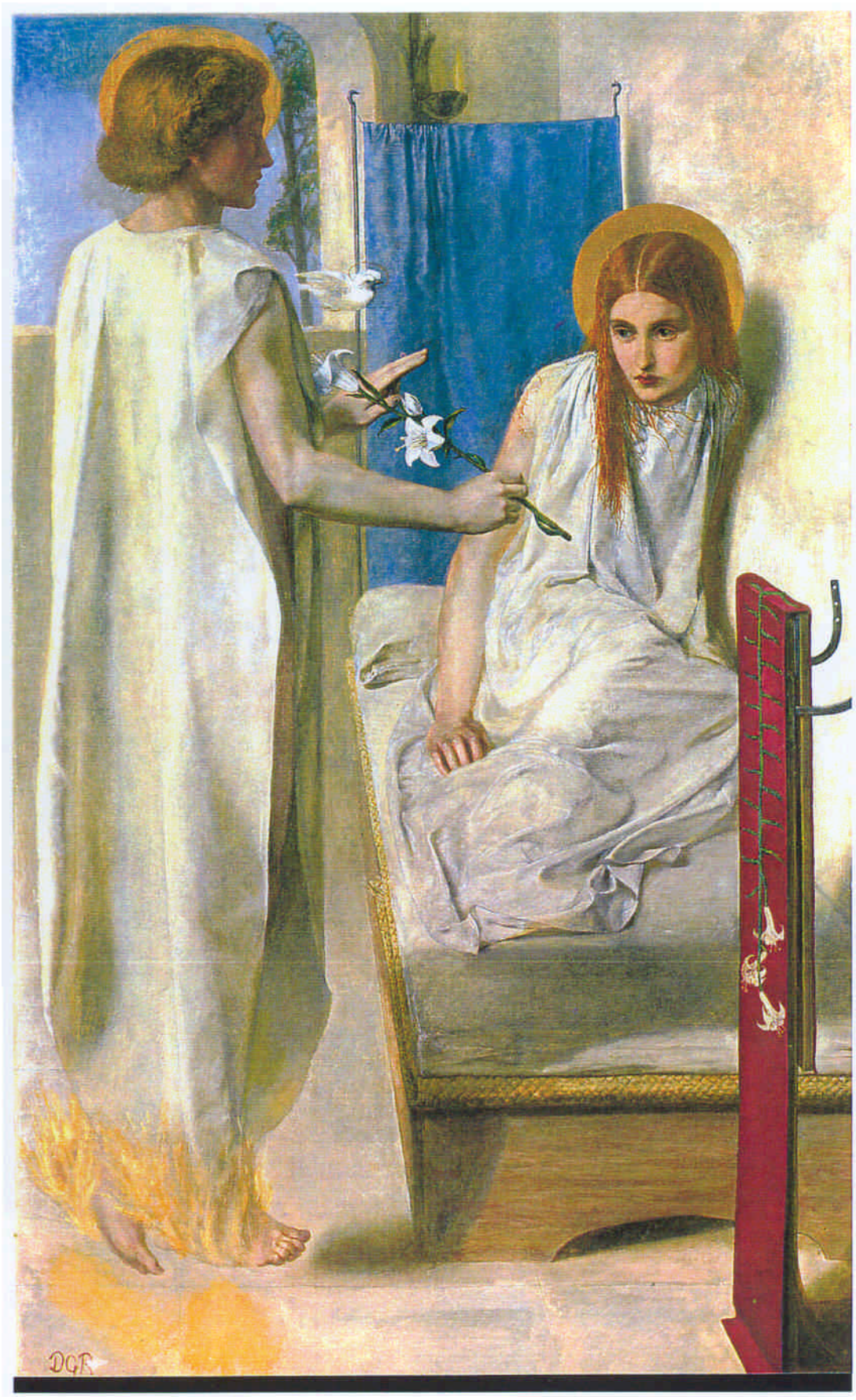


Abb. 7

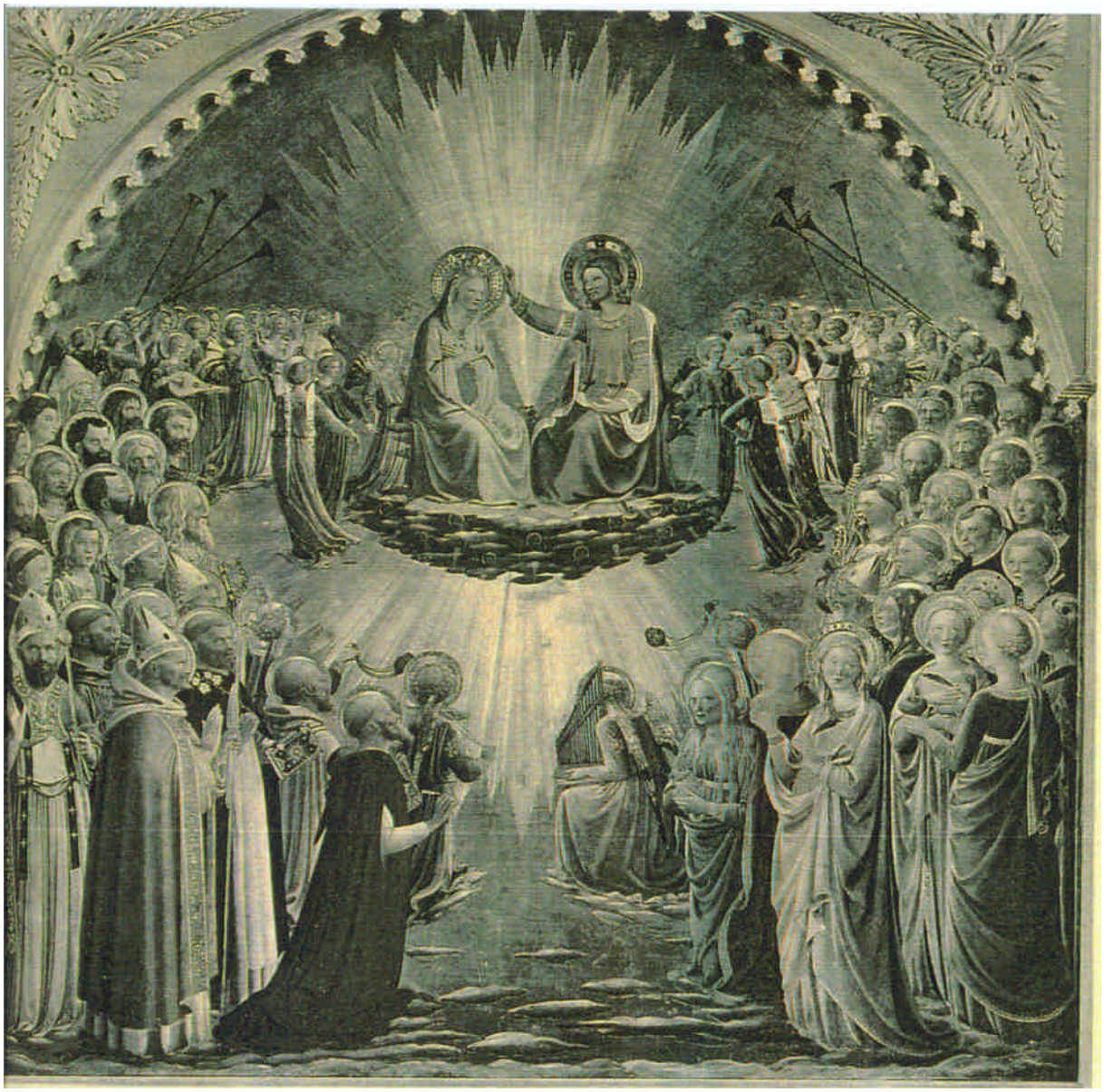


Abb. 8



Abb. 9



4. Modersohn-Becker und Rilke. Aspekte ihrer Ägyptenrezeption

Dies ist in den unbegrenzten Himmeln der Arbeit die erste Seligkeit: daß einem ein viel früheres Ding wiedergegeben wird, damit man es mit der inzwischen gerechter gewordenen Liebe erfasse und es zu sich stelle.[1] Mit dieser Erklärung Rilkes über die Wichtigkeit des kreativen Umgangs mit der Überlieferung soll dieses Kapitel aus zwei Gründen beginnen: Erstens ist das Wiedergewinnen von Stoffen aus der Vergangenheit ein grundsätzliches Anliegen des Dichters;[2] zweitens steht diese Äußerung in einem Brief, in dem Rilke eine junge Bildhauerin dazu anregt, ihm in der Aneignung altägyptischer Gegenstände zu folgen. Dieser Gestus wird im Zusammenhang mit seiner Reaktion auf den Tod Paula Modersohn-Beckers eine wichtige Rolle spielen.

Zwei Monate vor der Niederschrift des ihr gewidmeten *Requiems*[3] betrachtete Rilke eine altägyptische Plastik,[4] die ihn unmittelbar an die zweite[5] von seiner Frau geschaffene Büste der inzwischen verstorbenen Freundin erinnerte:

Da war so viel, daß ich noch vergaß, Dir zu sagen, wie gut ich Deine Freude und neue Teilnahme an Paula Beckers schöner Büste begreife; ich dachte neulich ganz intensiv an sie, sah sie, als ich oben im ersten Stock der Louvre-Sammlung eine königliche Sandsteinbüste entdeckte, aus der XVIII. Dynastie.[6]

---

[1] An Clara Rilke-Westhoff am 4.9.1908. In: Rilke 1933, S. 45-49, hier 46.

[2] Zur Auseinandersetzung mit altägyptischen Motiven siehe Grimm, Alfred: *Rilke und Ägypten*. München 1997, S. 354, und Hermann, Alfred: *Rilkes ägyptische Gesichte*. Ein Versuch wechselseitiger Erhellung von Dichtung und Altkultur. Darmstadt 1966, S. 383. Siehe auch Zinn, Ernst: *Rainer Maria Rilke und die Antike*. Antike und Abendland. Bd. 3, 1948, S. 201-250, hier 228f.

[3] Geschrieben vom 31.10. bis 2.11.1908 in Paris. Vgl. SW, I, S. 645-656; zur Datierung siehe ebd., S. 871. Im Text zitiert als *Requiem*; vollständig wiedergegeben im Anhang dieser Arbeit; siehe Anlage III.

[4] *Nachdem er* […] *im Sommer und Herbst des Jahres 1907 wieder nach Paris zurückgekehrt war, erregt zunächst der auf der Place de la Concorde aufgestellte Obelisk des Königs Ramses II. aus dem Tempel von Luxor* […] *und fast ein Jahr später* […] *eine Büste in der Ägyptischen Abteilung des Louvre sein Interesse: eine königliche Sandsteinbüste* […] *aus der XVIII. Dynastie, bei der es sich nur um die seit 1906 im Louvre befindliche Büste des Königs Amenophis IV.-Echnaton handeln kann.* Grimm 1997, S. 9. Gestützt auf den Katalog Charles Boreux, *Catalogue-Guide: Musée du Louvre*, *Antiquités Égyptiennes*, Paris 1932, bezweifelt Hermann, daß Rilke vor einer königlichen Büste Echnatons gestanden haben konnte, denn: *Der Louvre-Katalog führt keine königliche Sandsteinbüste der 18. Dynastie im Oberstock der Ägyptischen Abteilung auf. Gesehen haben kann Rilke dort nur die Kalksteinbüste eines hohen Beamten oder Fürsten ohne Inschrift aus der gleichen Dynastie (Zeit Amenophis' III.), die er wegen des Stutzbartes für ein Königsbild halten mochte.* Vgl. Hermann 1966, S. 382. Die von Rilke gesehene Büste sei in der *Encyclopédie photographique de l'art* (Paris 1935, Abb. 66-67) abgebildet. Ebd. Anm. 7. Sophie Labbé, Mitarbeiterin der ägyptologischen Abteilung des Louvre, wies mir freundlicherweise darauf hin, daß die ersten Katalogen 1930 entstanden sind. Im Inventar könne sie keine Plastik identifizieren, die Rilkes Beschreibung entsprach. Sie sandte mir das Bild einer 1905 erworbenen Kalksteinbüste Echnatons, die ich als Abb. 11 dieses Kapitels berücksichtigt habe, obwohl ich nicht glaube, daß Rilke – der mit einer Bildhauerin verheiratet war und bei Rodin gelebt hat – Kalk- und Sandstein verwechseln würde.

[5] Die erste Büste stammt aus dem Jahr 1899. Vgl. Sauer, Marina: *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff. 1878-1954*. Leben und Werk (mit Œuvre-Katalog). Bremen 1986, S. 271f.

[6] Wie Anm. 1, hier S. 45f.

Diese Assoziation läßt sich weniger durch die Malerin selbst begründen als durch Rilkes Überzeugung, die ägyptische Kunst sei, nach den Erfahrungen mit Rodin, der wichtigste Einfluß auf das Schaffen seiner Frau.[7] Als ob er in die Fußstapfen der Bildhauerin treten wolle, die, von ihren Erfahrungen in Ägypten inspiriert, sich noch einmal mit der Büste der Freundin beschäftigte, ließ Rilke in das für Modersohn-Becker geschriebene *Requiem* altägyptische Motive einfließen.[8] Obwohl Alfred Grimm[9] und Alfred Herrmann[10] Rilkes Ägyptenerlebnis sehr ausführlich dargelegt haben, Ulrich Fülleborn,[11] Horst Nalewski[12] und andere Verfasser sich dem Thema in Aufsätzen widmeten,[13] gibt es bisher keine Untersuchung, die nach den Anteilen Modersohn-Beckers an Rilkes Interesse für die altägyptische Kunst fragt. Die Gründe, es hier zu tun, liegen auf der Hand: Modersohn-Beckers Malerei wurde nicht unwesentlich durch die altägyptische Kunst inspiriert. Vor dem Hintergrund ihres bekanntlich lebhaften Austausches mit Rilke sind Gespräche auch über die ägyptische Antike wahrscheinlich, allerdings nicht belegbar. Daher können, anders als bei ihrer Auseinandersetzung mit Cézanne oder anderen Künstlern,[14] keine Briefstellen einbezogen werden. Der Kommentar zur Ägypten-Rezeption beider Künstler basiert bei der aktuellen Quellenlage auf jeweiligen Werkbeispielen.

---

[7] *Inzwischen sind schon einzelne Nachrichten von Clara aus Ägypten eingetroffen, und es beginnt sich zu erweisen, daß dieses Erlebnis das ihre werden wird wie kaum irgendeines – seit jener ersten Berührung mit Rodin hat sie nach nichts mit so viel Notwendigkeit und wirklichem Hunger gegriffen wie jetzt nach jenen unermeßlichen Dingen, die für sie nicht zu bewältigen wären, wenn nicht unser großer Meister in Meudon eine Vorbereitung für alles Unermeßliche schiene.* An Paula Modersohn-Becker aus Capri am 5.2.1907. Vgl. Rilke, Rainer Maria: Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 180-182, hier 181.

[8] Grimm erwähnt das Gedicht als Beleg für Rilkes Beschäftigung mit Altägypten, geht aber nicht darauf ein; Hermann unterstreicht den Bezug zur altägyptischen Vergangenheit. Er hinterfragt Modersohn-Beckers Nähe zu Altägypten, knüpft aber keine Verbindung zu der Rilkes an. Vgl. Hermann 1966, S. 350-351 und 383. Die Verfasser zitieren dieselbe Textstelle des *Requiems*.

[9] Vgl. Grimm 1997. Die Studie beinhaltet eine sehr gute Dokumentensammlung. Rilkes Gedichte mit altägyptischer Färbung sowie aussagekräftige Briefstellen werden berücksichtigt, aber Grimm befasst sich nicht mit der Textanalyse.

[10] Ders. 1966. Der Verfasser widmet sich fast ausschließlich der Textanalyse. Gedichte, die sich bereits vor Rilkes Ägyptenreise mit diesem Land verbinden lassen, werden von ihm ebenso berücksichtigt.

[11] Der Verfasser beschäftigt sich vor allem mit dem Bezug auf Ägypten in der zehnten *Duineser Elegie*, die größtenteils im Jahre 1922 entstanden ist. Fülleborn, Ulrich: *Rilke und Ägypten.* Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 10, 1983, S. 37-49.

[12] Nalewski, Horst: *„…diese unerbittlich großen Dinge Ägyptens".* Rilkes Anschauen der ägyptischen Welt. In: *Rilke-Studien.* Zu Werk und Wirkungsgeschichte. Hrsg. von der Akad. der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Literaturgeschichte. Red. Edda Bauer. Berlin und Weimar 1976, S. 216-230.

[13] Hornung, Erik: *"In Karnak war's…"Ägypten und die Dichter.* Eranos Jahrbuch 1984. Frankfurt am Main 1986, S. 371-409. In einem jüngst veröffentlichten Aufsatz ging Moushira Suelem den Spuren von Rilkes Beschäftigung mit Altägypten in seinen Briefen und in seiner Lyrik nach. Die Angabe, Rilke würde im *Requiem* altägyptische Elemente und Sujets aufnehmen, die *ihren Ursprung in den Briefen und späteren Eindrücken Claras während und nach ihrer Ägyptenreise haben*, ist dadurch zu relativieren, daß Clara Rilkes Briefe den Forschern bisher nicht zugänglich gemacht worden sind. Vgl. dies.: *„Das Allervertrauteste plötzlich mitten im Fremden…." Rainer Maria Rilke und Ägypten.* In: *Überschreitungen.* Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Jörg Sader & Anette Wörner. Würzburg 2002, S. 138-151, hier 138f. Siehe auch Anm. 23 des vorliegenden Kapitels.

[14] Siehe 4.2.

Rilke und die Malerin beteiligten sich an der großen Begeisterung für die ägyptische Welt, die man nicht als wissenschaftlich-archäologisches Interesse,[15] sondern als Ägyptizismus bezeichnen muß.[16] Eine regelrechte „Ägyptomanie" machte sich in vielen Kunstzweigen bemerkbar,[17] so auch in der Literatur. Eine umfangreiche Darstellung von Rilkes schöpferischem Zugriff auf altägyptische Stoffe hat Alfred Hermann in einer hervorragenden philologischen Studie geleistet.[18] Im vorliegenden Kapitel werden nur Quellen berücksichtigt, die in thematischem Zusammenhang mit dem *Requiem* stehen. Mit Hilfe von Siegfried Morenz' Informationen zur abendländischen Ägypten-Rezeption sowie archäologischen und ägyptologischen Studien möchte ich versuchen, Rilkes und Modersohn-Beckers Auseinandersetzung mit der altägyptischen Kultur in einen übergeordneten Zusammenhang zu stellen.

4.1 Einleitung

Den Reiz der altägyptischen Welt versuchte Rilke bereits um 1907 zu ergründen, was man vor allem den Briefen an seine Frau entnehmen kann.[19] Sie sollte ihm beim Verfassen eines ägyptischen Reiseführers helfen.[20] Außer in der Frühlyrik[21] oder im *Requiem* kann man in den *Aufzeichnungen*[22] sowie in anderen Werken von der Pariser bis zur späten Lyrik Elemente altägyptischer Mythologie und Kultur entdecken. Der Todesgedanke, konstant in Rilkes Œuvre, wird in vielen Gedichten mit Vorstellungen vom Land am Nil[23] oder mit der Rezeption der antiken Grabkunst verbunden: *Klage um*

[15]Siehe dazu Morenz, Siegfried: *Die Begegnung Europas mit Ägypten.* Mit einem Beitrag von Martin Kaiser über Herodots Begegnung mit Ägypten. Zürich und Stuttgart 1969, S. 32.

[16]S. Morenz gebrauchte den Begriff, als er über ägyptisierende Bauten der Freimaurer sprach. Siehe ebd., S. 232, Anm. 69.

[17]Eine Studie verfolgt die Spuren dieser Begeisterung für Altägypten in mehreren Künsten bis in die Dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts: Siehe Kat. *Ägyptomanie.* Ägypten in der europäischen Kunst 1730-1930. Die Sehnsucht Europas nach dem Land der Pharaonen. Zur Begegnung von Orient und Okzident am Beispiel des Alten Ägypten. (Kat.) Hrsg. vom Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 1994. Bes. S. 307ff.

[18]Siehe Anm. 2.

[19]*Zum ersten Mal fühle ich einen Fluß so* [den Nil]*, so wesenhaft, so bis an den Rand der Personifikation heran wirklich, so als ob er ein Schicksal hätte, eine dunkle Geburt und einen großen, ausgebreiteten Tod, und zwischen beiden ein Leben*[;] *so groß war es, so anspruchsvoll, so wenig zu bewältigen.* Brief an Clara Rilke aus Capri am 20.1.1907. In: Rilke 1930, S. 163-166, hier 164.

[20]Abgesehen von einem Reiseführer in Zusammenarbeit mit Clara Rilke-Westhoff um 1907 dachte Rilke einige Jahre später neben dichterischen Arbeiten auch an eine Monographie über die altägyptische Plastik. Siehe Kommentar in: Grimm 1997, S. 309f.

[21]Hier wird eine Anspielung auf die altägyptische Himmelsgöttin Nut in *Winter Seele* vorausgesetzt, die sich in *Abisag* (1905/1906) wiederholen sollte. Vgl. 4.4, Abschnitt **Das *Requiem*. *Für eine Freundin*. Zum Umfeld.**

[22]*Deine Musik: daß sie hätte um die Welt sein dürfen; nicht um uns. Daß man dir ein Hammerklavier erbaut hätte in der Thebäis; und ein Engel hätte dich hingeführt vor das einsame Instrument, durch die Reihen der Wüstengebirge, in denen Könige ruhen und Hetären und Anachoreten.* SW, VI, S. 779. Kommentar in: Grimm 1997, S. 10, sowie Hermann 1966, S. 378.

[23]Wie Furio Jesi in seinem Kommentar zur zehnten *Duineser Elegie* hervorhebt, war Ägypten für Rilke vor allem ein Land des Todes und ein Reich der Klage. Ders.: *Rilke e l'Egitto.* Aegyptus. Rivista Italiana di Egittologia e di Papirologia. Anno XLIV, Fasc. I-II, Milano 1964, S. 58-65, hier 62.

Antinous (1907/8),[24] *Römische Sarkophage* (1906),[25] *Hetären-Gräber* (1904),[26] das *Requiem*, die mehrfach überarbeitete[27] zehnte *Duineser Elegie* (1912-1922) sowie *Das Grabmal eines jungen Mädchens* (1905/1906)[28] sind hier die wichtigsten. Das zuletzt genannte Gedicht entstand Jahre nach der Betrachtung antiker Grabsteine und Grabbeigaben – den Tanagras,[29] die Rilke 1906 ebenfalls zu einem Gedicht inspirierten.[30] So erstreckte sich die Auseinandersetzung mit der altägyptischen wie mit der klassischen Antike[31] über mehrere Jahre und hinterließ vor allen in den Gedichten und im Briefwechsel der Pariser Zeit deutliche Spuren.

Modersohn-Beckers Rezeption von Kunstwerken der Vergangenheit läßt sich vielfach belegen. Sie war an der altägyptischen Skulptur, an der Grabkunst[32] und ganz besonders an den aus Ägypten

---

[24]SW, I, S. 561. Das tragische Geschick dieses Jünglings, Antinous, könnte in der römischen Zeit den Anlaß für eine neue Beschäftigung mit dem Osiris Mythos gegeben haben. Vgl. Morenz, Siegfried*: Das Werden zu Osiris*. Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, Bd. 1. Berlin 1957, S. 70.

[25]SW, I, S. 509.

[26]Siehe Textkommentar.

[27]*Vers 1-15: Duino, Anfang 1912; erweitert, aber nicht vollendet im Spätherbst 1913, Paris. Erste Fassung des Ganzen, fragmentarisch: Paris, Ende 1913; im Februar 1922 verworfen und am 11.2.22 durch die – ab Vers 16 völlig neue – endgültige Fassung ersetzt.* SW, I, S. 873. Die ägyptische Präsenz in den Elegien hat Fülleborn wie folgt erklärt: [Rilke] *wollte von der Klage über die endliche, gespaltene Existenz des Menschen, die in den ersten Elegien vorherrscht und die dann in der Achten Elegie bewußt noch einmal gesteigert wird, dahin gelangen, Jubel und Ruhm (aufzusingen) zustimmenden Engeln, wie es in den zuletzt zitierten Versen heißt. Die Gattung der Elegie sollte also in die der Hymne überführt, Elegisches in Hymnischem aufgehoben werden, und zwar ohne Verleugnung der existentiellen Grundtatsachen des Schmerzes und des Todes. Dazu bedurfte es eines Gegenbildes zum westeuropäisch-neuzeitlichen Menschen- und Weltbild mit den zugehörigen Entfremdungsphänomenen.* Fülleborn 1983, S. 40.

[28]SW, I, S. 484; für die Datierung siehe ebd., S. 860.

[29]*Genannt nach dem Fundort, einer Stadt der griechischen Landschaft Böotien; aus den Gräbern der antiken Stadt kamen Tausende von überwiegend weiblichen Tonfiguren der hellenistischen Zeit zutage*. Ewigleben, Cornelia und Jochen von Grumbkow (Hrsg.): *Götter, Gräber & Grotesken*. Tonfiguren aus dem Alltagsleben im römischen Ägypten. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1991, S. 109.

[30]Vgl. *Tanagra*. SW, I, S. 515-516. Datierung nach ebd., S. 862. Vgl. Brief an Clara Rilke vom 26.9.1902, in: Rilke 1929, S. 43-45, hier 45.

[31]Rilke bediente sich ganz selbstverständlich dieses kulturellen Erbes, wie als erster der Rilke-Herausgeber und klassische Philologe Ernst Zinn betonte. Vgl. Anm. 2. Nach Zinn widmeten sich andere Verfasser in kleinen Beiträgen demselben Gegenstand, wobei die mit der klassischen Antike verbundenen Werke aus den *Neuen Gedichten* und die *Sonette an Orpheus* die größte Zahl an Stellungnahmen provozierten. Siehe Schadewaldt, Wolfgang: *Winckelmann und Rilke.* Zwei *Beschreibungen des Apollon.* Pfullingen 1968 (Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung. Vol. 33) und Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus.* In: *Fragment und Totalität*. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main 1984, S. 257-274. Harry Mielert beschäftigt sich mit den Gründen für die Antikenfaszination des Dichters und stellt sie häufig in Verbindung mit dem Tod. Textausschnitte aus mehreren Schaffenszeiten Rilkes stehen bei Mielert im Vordergrund, der jedoch nicht auf das *Requiem* eingeht. Siehe ders.: *Rilke und die Antike*. Die Antike, Bd. 16, 1940, S. 51-62. Für eine umfassende Darstellung des Antikenbezugs über mehrere Jahre siehe Kohlschmidt, Werner: *Rilke und die Antike*. In: W. K: *Rilke-Interpretationen*. Lahr 1948, S. 37-78. Dem *Requiem* räumt Kohlschmidt keine besondere Bedeutung ein. Detlev Wannagat geht es vor allem um das Gedicht *Archaischer Torso Apollos* von 1908. Ders.: *Der Blick der Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur*. Darmstadt 1997, S. 134-141. Bernhard Böschenstein hat als einziger die Präsenz von griechischen Gottheiten in Rilkes französischer Dichtung analysiert. Aus den Zyklen *Vergers*, *Quatrains valaisans*, der Sammelhandschrift *Exercices et évidences* und der Gruppe *Ebauches et fragments*, die zwischen 1924 und 1926 entstanden sind. Sie belegen einen neuen Umgang mit der klassischen Antike: *Nichts an diesen Göttern gleicht mehr einer Statue, nichts einer dunklen zerstörerischen Gewalt. Alles an ihnen ist leicht, heiter und erfüllt.* Böschenstein, Bernhard: *Antike Gottheiten in den französischen Gedichten Rilkes*. In: *Rilke heute*. Der Ort des Dichters in der Moderne. Redaktion Vera Hauschild. Frankfurt am Main 1997, S. 214-235, hier 214.

[32]Während ihrer Museumsbesuche in Berlin und Paris zeichnete die Künstlerin altägyptische Statuen, griechische Relieffriese und Ausschnitte aus mittelalterlicher Grab- und Rundplastik. Die bedeutendste Wirkung auf ihr Werk wird jedoch den

stammenden Mumienportraits[33] interessiert, die allerdings erst frühchristlichen Ursprungs sind. Die Mumienportraits wurden um 1900 in gebildeten Kreisen sehr bekannt, als einer ihrer wichtigsten Sammler, der Wiener Kaufmann Theodor Graf,[34] die von ihm erworbenen Werke in mehreren europäischen Städten und sogar in Amerika zeigte.[35] Die Tafeln kamen bereits ein Jahr nach ihrer Entdeckung in Er Rubayat am Ostrand des Fayum nach Berlin,[36] einem der Aufenthaltsorte Rilkes und Modersohn-Beckers. Graf erklärte seinen Berliner Zuhörern persönlich, wie er in den Besitz der Werke kam.[37] Ein geschickter Zug seiner Propaganda war, den Ägyptologen Georg Ebers[38] für die Bekanntmachung seiner Funde zu gewinnen.[39] Rilke erwähnt ihn in einem seiner Worpsweder Essays.[40]

Unter den veröffentlichten Lebenszeugnissen Modersohn-Beckers befindet sich vor 1903 kein Beleg für ihre Anteilnahme an dieser Entdeckung, obwohl sie durch ihre Studienaufenthalte in Berlin und ihr Interesse an der Portrait-Kunst schon sehr früh mit diesen Werken hätte in Berührung kommen können.[41] Es ist fraglich, ob Rilke den Mumienportraits besondere Aufmerksamkeit schenkte. Man darf

---

Mumienportraits zugeschrieben. Vgl. Röver, Anne: *Die Nachzeichnungen Paula Modersohn-Beckers.* Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Hrsg. von Hans-Werner Grohn, Bd. 16, München und Berlin 1977, S. 201-214, hier 205f. Ebenfalls ausschlaggebend für die Beschäftigung mit den Arbeitsskizzen der Künstlerin ist Günther Buschs Werk: *Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen*. Bremen 1949.

[33] *Unter Mumienportraits versteht man gemeinhin auf Holz oder Leinwand gemalte Bildnisse, die im kaiserzeitlichen Ägypten unter römischem Einfluß die altägyptischen Masken mit idealen Gesichtszügen teilweise ablösten. Im Gegensatz zu letzteren vermitteln die Mumienportraits durch ihre z. T. überraschende Individualität und durch die Darstellung von modischen Details wie Frisuren, Schmuck, Kleidung usw. einen ausgesprochen lebensnahen Eindruck.* Borg, Barbara: *Mumienportraits.* Chronologie und kultureller Kontext. Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.). Mainz 1996, S. 1. Zu einigen Beispielen siehe Abb. 5 bis 7 des vorliegenden Kapitels.

[34] Siehe Borg 1998, S. 11f. über die Sammlung. Grafs Lebensdaten in: Dawson, Warren R. and Eric P. Uphill*: Who was who in Egyptology.* London 1972, S. 120f.

[35] Parlasca, Klaus und Helmut Seemann (Hrsg.): *Augenblicke*. Mumienportraits und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Frankfurt am Main 1999, S. 12.

[36] Siehe Parlasca, Klaus: *Mumienportraits und verwandte Denkmäler.* Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.). Wiesbaden 1966, S. 23ff. Im Jahre 1888 verkaufte Theodor Graf sogar *160 El-Amarna tablets to Berlin Museum*. Vgl. Dawson/Uphill 1972, S.120f. Wie mir Frau Dr. Hannelore Kischewitz vom Ägyptischen Museum in Berlin freundlicherweise versicherte, erwarb das Ägyptische Museum der Königlichen Museen zu Berlin im Jahre 1887 das erste Mumienportrait. Ob das Werk sofort ausgestellt wurde, könne man nicht mehr feststellen. Der Verkauf eines größeren Konvoluts der Grafschen Mumienportraits an Berlin sei ihres Wissens erst 1927 erfolgt.

[37] Parlasca 1966, S. 24.

[38] Lebensdaten: 1837-1898. Professor der Ägyptologie in Jena und Leipzig. Siehe Dawson/Uphill 1972, S. 94. Ebers popularisierte das Nilland unter anderem durch seinen historischen Roman *Die altägyptische Königstochter*. In: Georg Ebers. Ausgewählte Werke. Bd. I. Stuttgart und Berlin 1916. Das Werk wurde Richard Lepsius gewidmet. Nalewski erinnert an G. Ebers Roman *Uarda* (1876) und setzt voraus, daß Rilke ihn gekannt habe. Vgl. Nalewski, Horst: *Rainer Maria Rilke. Reise nach Ägypten*. Briefe, Gedichte, Notizen. Mit zahlreichen Abbildungen. Frankfurt am Main und Leipzig 2000, S. 158.

[39] Borg 1998, S. 13.

[40] SW, V, S. 104. Essay *Hans am Ende*.

[41] Das Ägyptische Museum der Königlichen Museen zu Berlin – am 1.7.1828 dank einer Schenkung Alexander von Humboldts gegründet – besaß zu ihrer Studienzeit allerdings nur ein einziges Mumienportrait. Sein Bestand war – *wie in frühen Sammlungen allgemein* – […] *ein Sammelsurium von einzelnen, meist kleinformatigen und daher transportablen Zufallsfundstücken, die in damaliger Zeit als Exotica und Curiosa von höchstem Werte waren.* Erst im Jahre 1945 fanden britische und amerikanische Truppen in niedersächsischen und thüringischen Auslagerungsdepots den jetzigen Bestand, der einige Mumienportraits aufweist. Vgl. Kat. *Ägyptisches Museum Berlin.* Redaktion von Liselotte Robbel. Verein zur Förderung des Ägyptischen Museums in Berlin (Hrsg.). Charlottenburg e.V., Mainz 1983, S. 5ff.

jedoch annehmen, daß er sie, unabhängig von einer Vermittlung durch die Malerin, wahrgenommen hat.[42]

Modersohn-Beckers Bezug auf die Mumienportraits und die mit dem *Requiem* verbundene Todesthematik sollen im folgenden interpretiert und nach Gemeinsamkeiten der Rezeption der ägyptischen Antike befragt werden. Einzelheiten von Modersohn-Beckers und Rilkes Austausch über diesen Gegenstand sind den gegenwärtig vorhandenen Quellen nicht zu entnehmen. Im Rahmen der Darstellung von Modersohn-Beckers Biographie im Abschnitt 4.2 sowie des Kommentars zu zweien ihrer Selbstbildnisse (Teil 4.2.1) und zu ihrem *Rilke-Porträt* (4.3.1) werden die Hinweise auf ihre Beschäftigung mit Werken aus Altägypten oder mit zeitgenössischen Künstlern (vor allem Cézanne, Gauguin, Maillol und Rodin) deshalb zusammengetragen, weil diese für die hier gewählten Arbeiten sowie für ihren Kontakt mit Rilke bedeutsam sind.

Im Abschnitt 4.3 wird der Austausch zwischen Rilke und Modersohn-Becker zunächst mit Hilfe ihres Briefwechsels, dann unter Einbeziehung der in diesem Kontext bemerkenswertesten Arbeiten dargestellt. Das *Rilke-Porträt* und das *Requiem* liefern ohne Zweifel die wichtigsten Anhaltspunkte. Dort, wo ihre Begegnung zudem transparent wird, nämlich in Rilkes Gestaltung von literarischen Portraits – Abschnitt 4.3.2 – wird nach den Spuren dieser Begegnung gefragt. Neben der Auseinandersetzung mit Altägypten ergibt sich mit dem Portrait-Genre ein zweites Leitmotiv für die Textanalyse. Es gibt zwischen Modersohn-Beckers Bildern und Rilkes Gedichten keine direkten Korrespondenzen, sondern eine auf der geistigen Ebene sich abspielende 'Beeinflussung', die, wie ihr gemeinsames Interesse für Altägypten, aus den spärlichen Hinweisen in den Lebenszeugnissen abgeleitet werden kann.

Über Rilkes frühe ägyptologische Studien ist leider so gut wie nichts überliefert, aber schon in der Berliner Zeit, durch den Kontakt zum Haus Lepsius,[43] mag er die ersten Anregungen für die nähere Beschäftigung mit dieser alten Kultur bekommen haben. Der Briefwechsel des Dichters belegt sie erst seit 1902.[44] In *Worpswede* (1902) nennt er, wie bereits erwähnt, Georg Ebers. Im Jahre 1900 besuchten Rilke und Modersohn-Becker in Begleitung einiger Freunde *Die Zauberflöte*,[45] in der sich

[42]Auch wenn von Altägypten häufig die Rede ist, hinterließen die Mumienportraits in Rilkes Dichtung und in seinen Briefen keine Spur. Selbst in der ausführlichsten Dokumentation seiner Auseinandersetzung mit Ägypten fehlt jeder Hinweis darauf. Siehe Grimm 1997, S. 261ff. Ernst Zinn, der die klassische Antike als Schwerpunkt wählte, versuchte vor allem herauszufinden, was Rilke darüber tatsächlich wußte – die Sprachkenntnisse einbezogen. Vgl. Zinn 1948, S. 212ff.

[43]Siehe Abschnitt 4.4. Abschnitt **Das *Requiem. Für eine Freundin*. Zum Umfeld**.

[44]Vgl. Grimm 1997, S. 273f. Auszüge aus den Erinnerungen von Zeitgenossen – überwiegend von Marie Thurn und Taxis' und Katharina Kippenberg – ergänzen dort das Bild. Siehe ebd., S. 301f.

[45]TBF, S. 266ff., und Schnack 1990, S. 111. Zur Oper siehe Mozart 1991 sowie Kat. *Ägyptomanie* 1997, S. 265ff.

ägyptisches und freimaurerisches Gedankengut begegnen.[46] Vor allem aber der Louvre und Rodins Werke und Sammlung[47] haben Rilke reichlich Stoff geboten. Es ist naheliegend, daß die altägyptische Skulptur ihn mehr angesprochen hat als die Mumienportraits, denn schon im Zusammenhang mit *Auguste Rodin*[48] hat Rilke seinen Blick auf die plastischen Werke der Vergangenheit gerichtet,[49] um die Kunst des Bildhauers von hier aus zu begreifen.

Es versteht sich von selbst, daß der Austausch zwischen dem Schriftsteller und Modersohn-Becker nicht darauf reduziert werden kann, daß sie zur selben Zeit auf *ägyptische Dinge*[50] aufmerksam wurden oder Portraits geschaffen haben. Sie waren mit den Brüdern Carl und Gerhart Hauptmann bekannt,[51] lasen zum Teil dieselben Autoren,[52] erweiterten ungefähr synchron ihre Kenntnisse über vergangene Zivilisationen durch Besuche des Louvre und standen etwa im selben Moment unter der Wirkung der Malerei Paul Cézannes,[53] Van Goghs[54] und Paul Gauguins[55] – letzterer selbst ein großer Bewunderer altägyptischer Kunst.[56]

---

[46] *Der Text war eine gelungene Durchdringung aus freimaurerischem Tempelritual und ägyptischem Mysteriengut. Mozart, der selbst Freimaurer war und die Einweihung erfahren hatte, setzte seine Gesinnung in die musikalischen Akzente der Zauberflöte um.* Nordmann, Elmar und Gerd Schulle: *Die freimaurerische Idee in der »Zauberflöte«: ein Spiegelbild antiker Mysterien.* Münster, Hamburg 1993, S. 7. Siegfried Morenz weist auf seine eigene Arbeit hin. Siehe ders.: *Die Zauberflöte.* Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten – Antike – Abendland. Münstersche Forschungen 5, 1952, bes. S. 76ff.

[47] Vgl. Hornung 1986, S. 374 und Grimm 1997, S. 9f. Als Einführung in diese Beziehung siehe Emde, Ursula: *Rilke und Rodin.* Marburg 1949, und Kriessbach-Thomasberger, Martina: *Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen.* Frankfurt am Main, Bern [u.a.] 1984 (Zugl. Diss. Frankfurt a. M. 1982). Detaillierte Einblicke in die intermediale Dimension der Begegnung vermitteln beide Arbeiten nicht. Die jüngste Studie von Michaela Kopp überwindet die klischeehafte Schüler-Lehrer-Thematik und betrachtet *Auguste Rodin* als poetologische Schrift. Siehe Kopp 1999, S. 11f.

[48] *Auguste Rodin* erschien in zwei Teilen. Im Jahre 1903 (Text SW, V, S. 139-201) und 1907. Text ebd., S. 203-242; Rilkes Anmerkungen zum zweiten Teil: ebd., S. 243ff.

[49] Zum Beispiel an der Stelle: [D]*ie Bildwerke Rodin's aber bleiben in aller Intimität ihrer Heimat, in hundert Beziehungen zu dem Stein, ihrer großen, gigantischen Vergangenheit. Unendlich aristokratisch sind sie mit den Jahrtausenden hinter sich, an welche nahe Verwandtschaft sie knüpft*[.] Aus einer Aufzeichnung vom 17.11.1900. Ebd., S. 249-251, hier 250. Die Beziehung zwischen Rodins Kunst und der altägyptischen, griechisch-römischen Antike wird von Rilke mehrmals unterstrichen. Siehe ebd., S. 218ff. und 232ff. In der *Beschreibung dreier Bildwerke Rodins* (um 1905) fällt der Name der altägyptischen Göttin Isis im Titel des ersten Werkes auf: *Junges Mädchen das sein Geheimnis Isis oder der Natur anvertraut.* Vgl. ebd., S. 254-256, hier 254. Rilke spricht im selben Text von der *alten rätselvollen Haltung der Sphinxe.* Vgl. ebd. Im zweiten Teil von *Auguste Rodin* scheint ihn die Erinnerung an Altägypten zu beschäftigen. Vgl. ebd., S. 210.

[50] Grimm leitet den Begriff von Goethes *Egyptischen Sachen* ab. Grimm 1997, S. 9.

[51] 1900 besuchten Rilke und Modersohn-Becker gemeinsam die Première von Carl Hauptmanns Schauspiel *Ephraims Breite* in Hamburg. Rilke lernte Carl und Gerhart Hauptmann durch Lou Andreas-Salomé kennen. – Schnack 1974, S. 15. Carl Hauptmann, dem Rilke im Hause des Verlegers Samuel Fischer bei einer Lesung begegnete, sah er auch in Worpswede wieder. TBF, S. 199ff. In ihrem Tagebuch notiert Modersohn-Becker, Rilke habe ihr aus G. Hauptmanns *Michael Kramer* vorgelesen. Eintrag vom 13.1.1901 in Berlin. Vgl. BTB, S. 268 und 536. An Alfred Schaer schreibt Rilke am 26.2.1924: *Gerhart Hauptmanns* […] *Michael Kramer zu erkennen, war ein Stolz jener Jahre.* In: Rilke 1937, S. 252-256, hier 253f.

[52] Maurice Maeterlinck, Nietzsche, Gerhart Hauptmann, Jens Peter Jacobsen – um nur einige Autoren zu nennen. Rilke läßt ihr mehrere Bücher zukommen. Siehe Brief vom 8.3.1903, in: Rilke, Rainer Maria: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1929, S. 62-63. Ein Buch von Franz Servaes über G. Segantini las die Künstlerin auf Empfehlung des Dichters. Vgl. BTB, S. 547. Rilke schrieb einen kurzen Essay über den Maler. SW, V, S. 549-552 und besprach das Buch von Servaes (*G. J. Segantini. Sein Leben und sein Werk*, Hrsg. vom KK Ministerium für Kultur und Unterricht, Wien 1902) im *Bremer Tageblatt* vom 19.3.1902.

[53] Um die Menge von Aufsätzen, die Rilkes Auseinandersetzung mit Cézanne kommentieren, anzudeuten, wurden einige Titel in der Literaturliste genannt. Allerdings gewinnt man aus diesen Beiträgen selten einen Einblick in die tatsächlich vorhandenen Berührungspunkte zwischen Rilkes Werken und Cézannes Gemälden. Ralph Köhnens Dissertation wurde in der Einleitung der vorliegenden Arbeit bereits als positive Ausnahme hervorgehoben. Rilkes Dingästhetik und ihr Verhältnis zu

Die jungen Freunde wohnten in den Zentren der künstlerischen Avantgarde, Paris und Berlin, als dort immer mehr Kräfte an der Entstehung der „modernen“ Kunst wirkten; sie betrachteten die Plastiken Rodins[57] und auch die Arbeiten anderer epochaler Künstler[58] gemeinsam oder in demselben Zeitraum. Ihre Erfahrungen wurden durch die Ägyptenreise Clara Rilke-Westhoffs bereichert, an der Rilke große Anteilnahme zeigte. Die Bildhauerin brach Mitte Januar 1907 auf Einladung der Baronin May Knoop und in Verbindung mit einem Arbeitsauftrag nach Ägypten auf.[59] Sie alle hatten im Louvre Werke aus Altägypten gesehen.[60] 1907 bittet Rilke, seine Frau möge alle ihre Beobachtungen in Ägypten

---

Cézannes verfolgt Gerhard Glaser bis zum Spätwerk. Ders.: *Rilke und Cézanne.* In: *Das Tun ohne Bild.* Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes. (Kunsterfahrung und Zeitkritik, Bd. 5) Hrsg. von Dieter Jähnig. München 1983, S. 139-147. Herman Meyers Aufsatz *Rilkes Cézanne-Erlebnis* (Ders.: *Zarte Empirie.* Studien zur Literaturgeschichte, Stuttgart 1963, S. 244-286) ist als Einstieg in das Thema ausdrücklich zu empfehlen.

[54]Rilkes Erfahrungen mit Van Goghs Bildern sind mit Mathilde Vollmoeller, Clara Rilke und Modersohn-Becker eng verbunden. Eine gute Einführung, bisher nicht überboten, ist der Aufsatz von Herman Meyer: *Rilke und van Gogh.* In: *Spiegelungen.* Studien zur Literatur und Kunst. Tübingen 1987, S. 187-208. Van Goghs Präsenz in *Rilkes Duineser Elegien* beschäftigt den Verfasser in einem weiteren Aufsatz. Vgl. ders.: *Das Nachtgestirn.* Vincent van Gogh und der späte Rilke. Euphorion. Bd. 82, 1988, S. 316-342. In einem Brief bringt Rilke die Bilder des Malers mit deren Darstellung durch Meier-Graefe in Zusammenhang: *Montag war das Wichtigste die Failletsche* [eigentl. Fayet. Auch Modersohn-Becker besuchte die Sammlung; siehe BTB, S. 388] *Privatsammlung, wo alle die wichtigsten Van Goghs und Gauguins sind, die bei Meier-Graefe reproduzierten und gepriesenen. Da ist etwas Wichtiges unter Willkür und neben Wahnsinn. Ich weiß noch nicht was. Es war sehr merkwürdig.* An Clara Rilke am 19.5.1906. In: Rilke 1930, S. 18-23, hier 22. Durch den Briefkommentar ist die Publikation Meier-Graefes nicht zu ermitteln. Möglicherweise handelt es sich um einen Essay. Im Jahre 1921 wurde ein zweibändiges Werk des Kunsthistorikers über Van Gogh herausgegeben.

[55]Paul Gauguin (1848-1903) wird in den Lebenszeugnissen der Künstlerin oder ihres Mannes häufig erwähnt. Vgl. BTB, S. 414, Eintrag Otto Modersohns: *Sahen bei Fayet die Gauguins*[.] Dazu BTB, S. 556. Die Künstlerin versucht, mehrere Werke über den Maler zu erhalten. Siehe BTB, S. 418f. In Hagen besucht sie die Sammlung Karl Ernst Osthaus' (1874-1921. Vgl. BTB, S. 556f.) und hebt Rodin, Van Gogh und Gauguin hervor. Siehe BTB, S. 424 und 563. An Rilke heißt es: *Und gehen Sie bevor Sie in den perlmuttnen Strahlenkranz von Venedig eingehen, noch einmal durch die dunklen Corridore der Madame Vitti. Möge der Gedanke Ihnen den Weg erleuchten, daß Gauguin einst diese Treppe gestiegen ist. Wenn auch nur ein Viertel Jahr.* Brief vom 17.10.1907. BTB, S. 475; Anmerkung S. 576. Die Mutter Modersohn-Beckers erzählte, im Zimmer ihrer Tochter habe sie mehrere Bilder des Malers gesehen: *Paula liegt in ihren schneeweißen Kissen unter ihren geliebten Gauguins und Rodins.* Vgl. ebd., S. 477. Es werden keine näheren Angaben zu diesen Werken gemacht. Ebd., S. 577.

[56]*Es braucht uns nicht zu verwundern, daß er auch im Fall unseres Bildes sich der geheimnisvollen Sprache der ägyptischen Kunst erinnert hat* […]. *Dort erkannte er einen Zug, der seiner Absicht zutiefst verwandt war. Es ist uns glaubwürdig überliefert, daß sich in seinem Nachlaß unter anderen Reproduktionen solche von ägyptischen Malereien und Reliefs gefunden haben.* Platte, Hans: *Paul Gauguin. Ta Matete. Der Markt.* Stuttgart 1959, S. 15.

[57]Erwähnenswert ist, daß Modersohn-Becker Rilkes Monographie über Rodin gelesen hat und sich positiv über diese Arbeit äußerte. Vgl. BTB, S. 475. Zur Textstelle siehe Anm. 355 der vorliegenden Arbeit. Zu Rilke-Westhoffs Studienaufenthalten bei Rodin vgl. Sauer 1986, S. 40f.

[58]So sah sie gemeinsam mit Rilke und Clara Rilke-Westhoff im Hotel Drouot die zur Auktion stehende Sammlung Hayashi mit altjapanischen Malereien und Skulpturen. Siehe Tagebucheintragung vom 15.2.1903, BTB, S. 337 und die Anmerkungen der Herausgeber, ebd., S. 265 und 535. Auch ohne Rilkes Hilfe fand Modersohn-Becker ihren Weg zu Rodin: *Mit einem kleinen Kärtlein Rilkes, der mich als femme d'un peintre très distingué empfahl* [,] *trat ich am Sonnabend, seinem Empfangsnachmittag*[,] *in sein Atelier ein. Es waren schon allerhand Leute da. Die Karte sah er sich gar nicht an, nickte mir zu und ließ mich ruhig zwischen seinen Marmorgebilden wandeln.* Brief an Otto Modersohn vom 2.3.1903. BTB, S. 347-349, hier 347.

[59] Vgl. Grimm 1997, S. 161-272.

[60]*Rainer Maria Rilkes erste dokumentierte Begegnung mit ägyptischen Dingen – Goethes Egyptische Sachen – findet in den Jahren 1905/06 bei Auguste Rodin in Meudon statt, wo in Vitrinen kleine Aegyptica aufgestellt sind, nachdem die erste Kontaktnahme* […] *mit ägyptischen Dingen sicherlich bereits einige Jahre zuvor während seiner zahlreichen Besuche des Louvre im Jahre seines ersten Parisaufenthaltes 1902/1903 erfolgt war.* Grimm 1997, S. 9. In einem Brief an Clara Rilke vom 26.9.1902 aus Paris liest man: *Dann suche ich auch Wege zur Antike. Ich habe wunderschöne Dinge im Louvre gesehen, und manches verstehe ich besser, wenngleich ich erst ganz, ganz am Anfang bin.* Vgl. Rilke 1929, S. 44f. Modersohn-Becker sah am 17.2.1903 *Reproduktionen wundervoller antiker Porträts* im Louvre. BTB, S. 339. Ich gehe auf diese Stelle später ein.

niederschreiben, auch nicht das scheinbar *Unwichtige*[61] auslassen. Wie es häufig der Fall war, ließ er sowohl Modersohn-Becker als auch andere gemeinsame Freunde an den Berichten seiner Frau teilnehmen.[62]

Ihr Interesse an der altägyptischen Skulptur und an der ägyptisch-frühchristlichen Malerei[63] wäre ein plausibler Grund, weshalb Modersohn-Becker den Ägypten-Aufenthalt ihrer Freundin[64] mit vermutlich großem Interesse verfolgte. Ihr Briefwechsel aus dieser Zeit gilt leider als verschollen.[65] Ein wichtiger Teil des Corpus, das einen unmittelbaren Einblick in Rilkes frühes Ägyptenbild und in beschränktem Maße auch Informationen über Modersohn-Beckers Beschäftigung mit diesem Land gewähren würde, ist ebensowenig zugänglich.[66]

Angesichts ihrer zahlreichen Gemeinsamkeiten und Kontakte überrascht es sehr, daß Rilke die Kunstwerke der Malerin in seiner Dichtung so spät und in seiner Essayistik gar nicht würdigte.[67] Ich versuche, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, im Abschnitt 4.2 ein Résumé ihres Lebenswegs zu geben. Dabei sollen die Aspekte im Vordergrund stehen, die im Zusammenhang mit der hier gewählten Perspektive ausschlaggebend sind. Zwei Selbstbildnisse Modersohn-Beckers befrage ich nach ihrer Beziehung zu den Mumienportraits. Im Abschnitt 4.3.1 werden im Kommentar zu dem in Paris[68] entstandenen *Rilke-Porträt* (1906) einige ihrer Erfahrungen mit antiken Bildwerken und mit Rodin erörtert.

Indem hier die Skulptur in den Vordergrund tritt, wird man der Pluralität der Sprachen gerecht, die das Œuvre dieser Künstlerin kennzeichnet. Ihre Portraits sind, wie vieles, was Rilke geschaffen hat, „vielstimmig". Sie fußen ebenso sehr auf alten Bildtraditionen, wie sie sich mit zeitgenössischen Strömungen auseinandersetzen.

---

[61] *Sammle nur noch viele Eindrücke*; *denk nicht an Briefe, die berichten und sich verständlich machen müssen; nimm mit raschen Bewegungen noch das und jenes herein: rasch Vorübergehendes, Einblicke, kurze aufblitzende Aufschlüsse, die eine Sekunde in Dir andauern, unter dem Einfluß irgendeiner Begebenheit; alles das Unwichtige, das oft bedeutsam wird*[.] Brief vom 8.3.1907 aus Capri. Vgl. Rilke 1930, S. 213-216, hier 213.

[62] Brief an Paula Modersohn-Becker aus Capri vom 5.2.1907. In: Rilke 1930, S. 180-182, hier 180. Siehe auch den Abschnitt 4.2 der vorliegenden Arbeit.

[63] Siehe 4.2.

[64] *Die möchte ich als Freundin haben. Groß und prachtvoll anzusehen ist sie und so ist sie als Mensch und so ist sie als Künstler*. BTB, S. 149. Undatierter Tagebucheintrag; wohl im Dezember 1898 verfaßt. Clara Westhoff war im Frühjahr 1898 nach Worpswede übergesiedelt; Paula Becker kam im September desselben Jahres als Schülerin Fritz Mackensens in die Künstlerkolonie. Vgl. Sauer 1986, S. 24.

[65] Nach freundlicher Auskunft von Herrn Wolfgang Werner, Leiter des Paula Modersohn-Beckers Archivs in Bremen, existieren keine unveröffentlichten Briefe Clara Rilke-Westhoffs an Modersohn-Becker oder umgekehrt.

[66] Die Briefe Rilke-Westhoffs sind im Familienbesitz. Horst Nalewski, Rilke-Herausgeber und Verfasser der jüngsten Studie über den Ägyptenaufenthalt des Dichters, verfügte leider auch nicht über sie. Vgl. Nalewski 2000, S. 156.

[67] Dieses Versäumnis ließ Raum für viele Interpretationen, auf die hier nicht sehr ausführlich eingegangen wird, weil ich vor allem nach Zeichen ihrer Verbindung in den Kunstwerken fragen möchte.

[68] Schnack datiert die Portrait-Sitzungen auf Mai 1906. Vgl. dies. 1990, S. 246.

Aus dem *Requiem* kann man schließen, daß der Schriftsteller eines der Selbstportraits Modersohn-Beckers gekannt hat.[69] Darin liegt der zweite Grund für die Wahl ihrer Portraits als Untersuchungsgegenstand, was nicht bedeutet, daß Rilke die hier gewählten Arbeiten im *Requiem* zitiert. Die Möglichkeit, einige Aspekte ihrer bildkünstlerischen und seiner Dichterportraits zu thematisieren, die zu dem Verständnis ihres jeweiligen künstlerischen Verfahrens beitragen,[70] gab schließlich den Ausschlag für die Bevorzugung dieser Bildgattung.

Petzet war es wichtig, das *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* und andere Gedichte in seinen Kommentar zu dem *Rilke-Porträt* der Malerin einzubeziehen. Der Verfasser unterstrich den gemeinsamen Entstehungszeitpunkt und wollte damit einen Beweis für Rilkes intensive, zwiespältige Beschäftigung mit dem Portrait Modersohn-Beckers erbringen.[71] Doch schließt Rilkes Auseinandersetzung mit dem Portrait-Genre noch andere Erfahrungen ein, die ebenfalls zu berücksichtigen sind. Dabei geschieht in der vorliegenden Betrachtung eine Richtigstellung von Modersohn-Beckers Rolle. Ferner werden die vielen Arbeiten Rilkes in diesem Genre nicht lediglich als eine beiläufige Erscheinung betrachtet, sondern einem größeren Zusammenhang zugeordnet: dem seiner Auseinandersetzung mit einem Genre der Malerei, das in der klassischen Moderne neu definiert und dessen Erneuerung von Bildhauern mitbestimmt wurde.

Rilke ging wahrscheinlich[72] von der Totenmaske des ukrainischen Volksdichters Taras Schewtschenko (1814-1861) aus, als er sein erstes Dichterportrait *Der Tod des Dichters* schuf. In dem Titel des Gedichts klingt, wie schon Walther Rehm feststellte,[73] die Erinnerung an den Tod des Sängers Orpheus mit, der auch Rodin in einer gleichnamigen Plastik, *La Mort du Poète*, inspirierte. Rilke stellt den toten Dichter als Landschaft dar – ein Einfall, der ihn zugleich als begeisterten Rezipienten der sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts entfaltenden reinen Landschaftsmalerei kennzeichnet. Sein Gedicht

---

[69]Siehe Textkommentar.

[70]Hermann Deckert hat den Begriff des Portraits in einem grundlegenden Aufsatz erläutert. In seiner Behandlung der Probleme, welche für eine genauere Definition berücksichtigt werden müssen, grenzte der Verfasser die literarischen Portraits aus, räumte ihnen jedoch dieselben *allgemeinen Bestimmungen* ein wie den *künstlerischen*. Vgl. ders.: *Zum Begriff des Porträts*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Hrsg. von H. D. und Hanns Meinhard. Bd. 5, Marburg an der Lahn 1929, S. 261-282, hier 263. Als Standardwerke zur Portraitmalerei gelten Wilhelm Waetzolds *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, und Herbert Fursts *Portrait Painting, its Nature and Function*. London 1927.

[71]Petzet, Heinrich Wiegand: *Das Bildnis des Dichters.* Rainer Maria Rilke, Paula Modersohn-Becker. Eine Begegnung. Frankfurt am Main 1976, S. 122-123.

[72]Die These vertritt der ukrainische Literaturhistoriker E. J. Pelénskyj. Vgl. Rannit 1951, S. 22. Der Verfasser stützt sich auf E. J. Pelénskyjs Beitrag *R. M. Rilke w Kijewi*, Lwiw, 1935, der in ukrainischer Sprache verfaßt wurde und hier deshalb nicht berücksichtigt werden konnte. Vgl. KA, I, S. 929. Es werden leider keine Einzelheiten bekannt gegeben. In der jüngsten Rilke-Biographie findet sich kein Hinweis auf den Dichter. Vgl. Freedman 2001.

[73]Ders.: *Orpheus. Der Dichter und die Toten.* Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke. Düsseldorf 1950, S. 426f. In der KA erscheint der Tod dieses Dichters als *Gegenbild* zu Orpheus' Tod. KA, I, S. 929. Wenn ich es richtig sehe, steht die zitierte Stelle aus der Rodin-Monographie jedoch nicht im Gegensatz zur Aussage des Gedichts. Siehe Textinterpretation.

bewegt sich zwischen Überlieferung und „Moderne“, Vergangenheit und Gegenwart, ohne daß man sagen könnte, wo das eine aufhört und das andere beginnt. Ebenso werden die Grenzen zwischen den Genres in seiner Dichtung fließend: In *Der Tod des Dichters* läßt er sein Portrait in ein Stilleben münden.

Das *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* verweist bereits durch den Titel auf seine Verwandtschaft mit der bildenden Kunst. Dieses Gedicht wurde von Petzet und anderen Interpreten[74] als poetische Antwort auf das *Rilke-Porträt* betrachtet, obwohl sich der Dichter, wie man hätte erwarten dürfen, nicht ausdrücklich auf dieses Bild bezieht und sich auch nicht dazu geäußert hat. Nicht zuletzt der ungewisse Entstehungszeitpunkt[75] läßt die Annahme als überaus fraglich erscheinen, daß ihm das von seiner Freundin gemalte Bild vorschwebte. Im Textkommentar wird daher eine andere Lektüre dieses Gedichts vorgeschlagen.

Nachdem die Arbeiten im Porträt-Genre thematisiert worden sind, konzentriere ich mich auf die Präsenz altägyptischer Motive in den Gedichten vor 1908 und beende den Textkommentar mit dem bedeutendsten Text im Zusammenhang mit Rilkes früher Ägyptenrezeption, dem *Requiem*. Zugleich erinnere ich an Briefstellen um 1908, die sein Interesse an dieser Kultur bereits vor der Niederschrift des *Requiems* belegen.

Bis auf das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* kann nicht einmal gesagt werden, auf welche ihrer Gemälde sich die Aussage des *Requiems* beziehen. Somit ist hier der Bezug zwischen Dichtung und Bildern sehr vage. Rilke geht es im *Requiem* darum, ihre Bildthemen in Grundzügen zu evozieren und die Haltung der Malerin gegenüber der Kunst und dem Leben darzustellen. Wo er vom Leben handelt, ist für Rilke seit seiner Pariser Zeit der Tod nah. Als Dokument seiner Auseinandersetzung mit Modersohn-Beckers Malerei ist das *Requiem* nicht so aufschlußreich, es ist eher ein Spiegel seiner Auffassung von Tod und Künstlertum und seiner Kenntnisse der altägyptischen Welt.

---

[74]Dies nimmt zum Beispiel Manja Wilkens an: *Da Rilke von seinem Porträt der Paula Modersohn-Becker nicht angetan war, schrieb er gleichsam als Gegenbild dieses Selbstbildnis.* Dies.: *Tafeln und Texte*. In: Götte/Danzker 1996, S. 31-97, hier 62. Gegen diese These sprechen viele Tatsachen, auf die im Textkommentar zum *Rilke-Porträt* und zum *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* aufmerksam gemacht wird. Allerdings könnte das Gedicht ebensogut vor dem Portrait entstanden sein, da es auf das Frühjahr des Jahres 1906 – also möglicherweise auch März oder April – datiert wird. Vgl. Schnack 1990, S. 238. In den SW liest man über die Entstehungszeit: *Nicht näher datiert. Wahrscheinlich: Paris, Frühling 1906.* SW, I, S. 863. Wilkens hat es versäumt, den Beleg für Rilkes Rezeption des Gemäldes zu präsentieren. Des Dichters „Mißfallen“ bleibt also rein hypothetisch.

[75]Es wurde natürlich versucht, das Gemälde zu datieren: *Das Bildnis, das sich heute* […] *im Paula Becker-Modersohn-Haus in der Böttcherstraße in Bremen befindet, muß zwischen dem 13. Mai und 2. Juni 1906 gemalt worden sein*[.] Petzet 1976, S. 111. Da sich Schnack für Mai 1906 entschieden hat (siehe vorige Anm.) und die Herausgeber der SW keine Monatsangabe wagten, werde ich diesen für die Rilke-Forschung ausschlaggebenden Quellen folgen.

4.2 Paula Modersohn-Becker: zur Künstlerin

Es waren Jahre vergangen. Die Levkojen und Narzissen aus dem Blumengarten standen nicht mehr. Es waren andere Hummeln, die über andern Blumen brummten. Und andere Träume wurden geträumt. Meine Seele war traurig beim Anblick dieser neuen Gärten. Ich schlich mich fort von ihnen und ging hinein in die Stadt. Vor dem Eingang der Kunstausstellung blieb ich stehen, zögerte einen Augenblick und trat ein. Ich ging durch viele große Säle. Mein Auge streifte flüchtig hin über die Bilder, mein Herz aber war bei den alten Levkojen und Narzissen und bei den alten Träumen. Plötzlich stand ich vor meinem Bilde. Ein paar Sonnentraumaugen lagen auf mir und brachten Frühling in meine Seele. Sie gehörten einer ernsten, stillen Jungfrau. Vor jedem Ohre hing ihr ein Schelmenringellöckchen. In den Händen hielt sie zu jeder Seite eine weiße, schlanke Narzisse. Es kam ein Zittern in meine Seele. Unter diesem Bilde stand in feinen Lettern geschrieben: »Du.« Die Leute, die vorbeigingen, die Alltagsleute, die schüttelten den Kopf und wußten mit dem »Du« nichts anzufangen.[76]

Vor ihren Bildern standen viele auch lange nach ihrem Tod noch ebenso unangenehm berührt[77] wie einige ihrer Zeitgenossen.[78] Als Gustav Pauli (1866-1938), damals Leiter der Bremer Kunsthalle und sehr um die Anerkennung Modersohn-Beckers bemüht, eine Monographie über die Malerin schrieb,[79] wurden seine Äußerungen als Idealisierung belächelt. Man sagte zum Beispiel, sie habe, anders als Pauli behauptete, *niemals in die Sphäre nur hineingeblickt, in der Cézanne lebte.*[80]

Ebensowenig wie die Cézannes sind Modersohn-Beckers Bilder eine dem Betrachter schnell zugängliche Welt. Die große Traurigkeit, die spröde Verschlossenheit ihrer frühen Gestalten versucht man mit Rückgriff auf die Lebenszeugnisse der Malerin sowie auf die Lebensumstände ihrer Modelle zu erklären.[81] Ihrer grundsätzlichen Ablehnung der verschönernden Täuschungen gehen die Realismus- und Naturalismusströmungen des XIX. Jahrhunderts voraus. Sie überwindet jedoch den Naturalismus, indem ihre Bilder eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Natur und dem Menschen in expressiv gesteigerten Formen und Farben erreichen.[82] In Bremen, wo sie aufgewachsen ist,[83] werden einige ihrer bedeutendsten Arbeiten bewahrt.[84] Sie stehen vor einem facettenreichen kunsthistorischen Hintergrund:

---

[76]BTB, S. 143. Tagebucheintrag, nicht näher zu datieren. Wahrscheinlich um 1898.

[77]Unter den Nationalsozialisten wurden ihre Bilder als entartete Kunst diffamiert und ins Ausland billig verkauft. Vgl. Kat. Barron, Stephanie: *Entartete Kunst*. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992, S. 129.

[78]Berühmt ist die Ablehnung ihrer ersten Ausstellung durch den Kunstkritiker Arthur Fitger in der *Weser Zeitung* am 20.12.1899. Der Zeitungsartikel habe dazu geführt, daß sich Modersohn-Becker intensiver nach Paris orientierte und gleich nach ihrer ersten Ausstellung sechs Monate in dieser Stadt verbrachte. Siehe von Reinken, Liselotte: *Paula Modersohn-Becker*. Hrsg. von Wolfgang Müller und Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 43f. Der Versuch, im Jahre 1902 wieder an die Öffentlichkeit zu treten, schlug fehl. Erst mit Gustav Pauli (1866-1938) hat ihre Malerei einen einflußreichen Verteidiger gefunden. Siehe Kat. Bremen 1996, S. 12ff. sowie BTB, S. 462f., für die Zeilen aus einem Artikel G. Paulis in den *Bremer Nachrichten* vom 11.11.1906, 2. Blatt Nr. 311.

[79]Pauli, Gustav: *Paula Modersohn-Becker*. Mit 59 Bildtafeln. 3. Aufl. Berlin 1934 (1. Aufl. 1919). Der Monographie ging 1913 Aufsatz voraus. Vgl. *Die Güldenkammer*. 4. Jg. H. 2, Nov. 1913, S. 92-96.

[80]Vgl. *Neue Bücher*. Besprochen von Karl Scheffler. Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. XIX, 1921, S. 331-332, hier 332.

[81]Murken-Altrogge: *Paula Modersohn-Becker*. Köln 1996, S. 153ff.

[82]Besonders prägnant kommentiert von Murken-Altrogge. Vgl. dies. 1996, S. 156-165.

Abseits der Worpsweder Idylle nistete sich eine ungeheure Unruhe in die europäische Kunstszene ein, die sich in der raschen Abfolge unterschiedlicher Stilrichtungen niederschlagen sollte: 1905 stand der französische Fauvismus in seiner Blüte, dem der Expressionismus in Deutschland entsprach; seit 1907 finden wir den Kubismus; seit etwa 1910 die abstrakte Malerei. Bald darauf machten die Dadaisten auf sich aufmerksam; schließlich fanden die ersten Ausstellungen der Futuristen statt. Paula Modersohn-Beckers Ziel, zu einer einfachen, ausdrucksstarken und autonomen Bildform zu gelangen, war von Anfang an mit diesen neuen malerischen Strömungen innerlich verbunden, ohne daß sie sich dessen wohl recht bewußt gewesen ist.[85]

Tendenzen, die sich erst im Expressionismus[86] und im Fauvismus voll entfalten sollten, entdeckt man in ihrer Kunst bereits 1903.[87] Trotzdem taucht ihr Name in vielen kunsthistorischen Standardwerken nicht auf.[88] Die jüngste kunsthistorische Forschung versucht, diese Lücke zu füllen. In Werner Haftmanns Entwicklungsgeschichte der Malerei sowie in Carola Muysers *Die bildende Künstlerin* stehen wohlwollende, knappe Worte zu ihrem Lebenswerk.[89] Gisela Göttes Texte zur Malerin sind dagegen ein positives Beispiel für einen wissenschaftlichen und zugleich sensiblen Umgang mit ihren Bildern.[90] Unter den Monographien sind vor allem die Arbeiten Liselotte von Reinkens und Christa Murken-Altrogges zu nennen. Günther Busch verfaßte einige der wichtigsten Werke über sie.[91]

---

[83]Geboren am 8.2.1876 in der Dresdner Friedrichstadt. Der Vater, Carl Woldemar Becker (1841-1901), war in Bremen als Eisenbahningenieur tätig. Die Mutter hieß Mathilde Becker, geb. von Bültzingslöwen (1852-1926). Beide Elternteile gehörten zu gebildeten Familien. Vgl. v. Reinken 1998, S. 8ff.

[84]Die Bremer Kunsthalle widmet ihr einen ganzen Raum. Das *Paula-Modersohn-Becker-Haus* – im Auftrag des Mäzens Ludwig Roselius (1874-1943) in der Böttcherstraße im Jahre 1926/1927 gebaut – zeigt eine Dauerausstellung ihrer Werke. Der mit der Künstlerin persönlich bekannte Bildhauer Bernhard Hoetger (1874-1949) hat dieses Gebäude entworfen. Vgl. Kat. 1996, S. 20-29.

[85]Murken-Altrogge 1996, S. 56f. Siehe auch den Kat. 1996, S. 9.

[86]*Obwohl ihre Werke weitab von allem Expressionismus entstanden, fand sie zu einer Ausdrucksform, wie in ihrem Stilleben mit Kürbis (um 1905) oder ihrer Armenhäuslerin am Ententeich* […], *die dem Expressionismus eines Nolde oder frühen Macke doch sehr nahe kam.* Krichbaum, Jörg: *Künstlerinnen: von der Antike bis zur Gegenwart.* Köln 1979, S. 245. Siehe auch Chabert, Philippe-Gérard: *Le peintre Paula Modersohn-Becker* (1876-1907). L'information d'histoire de l'art, N° 5, 1967, S. 228-231, hier 228.

[87]Vgl. Murken, Christa: *Die Kinderbildnisse Paula Modersohn-Beckers.* In: *KinderBlicke.* Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen. Ostfilden-Ruit 2001, S. 30-49.

[88]Vgl. Hamann/Hermand 1977 und Richard Hamann: *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart.* Berlin 1933. Otto Modersohn und die ersten Worpsweder Maler (Fritz Overbeck wird allerdings nicht genannt) erscheinen bei Hamann als Repräsentanten der *Rückkehr zur Heimatlichkeit stimmungsvoller Natur*. Ebd., S. 862.

[89]Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert.* Eine Entwicklungsgeschichte. Bd. I, 7. Aufl. München 1987, S. 101-103. Ein immerwährendes Thema sind die Mutter-Kind-Darstellungen, der Kinderwunsch der Künstlerin und ihre Rolle als eine Schwellengestalt. Es wird von einer *Kunst der Ich-Seele* gesprochen, die nicht mehr von außen bestimmt wird. Vgl. Muysers, Carola (Hrsg.): *Die bildende Künstlerin.* Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten. 1855-1945. Amsterdam 1999, S. 156f., 163,181,184,193 und 237.

[90]Götte, Gisela: *Jene verhängnisvoll zerstörte Gestalt. Rainer Maria Rilkes Requiem. Für eine Freundin.* In: Götte/Danzker 1996, S. 128-139. Dies.: *Liegende Mutter mit Kind von Paula Modersohn-Becker.* Kultur-Stiftung der Länder und Freie Hansestadt Bremen. Bremen 1989; dies.: *Paula Modersohn-Beckers schöpferische Begegnung mit der Bildauffassung der Nabis.* In: Paula Modersohn-Becker, Worpswede-Paris. Clemens Sels-Museum, Neuß 1985. Katalog S. 7-23; dies.: *Paula Modersohn-Becker.* In: *Glanzlichter.* 40 Jahre Engagement des Bundes für die Kunst. Kat. Bonn 1989, S. 128-140. Auf weitere Publikationen dieser und anderer Verfasserinnen wird im Bildkommentar hingewiesen.

[91]Abgesehen von Buschs Mitwirkung an dem jüngst herausgegebenen WV sei an folgende Beiträge des Verfassers erinnert: ders.: *Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen.* Bremen 1949; ders.: Nachwort, in: *Paula Modersohn-Becker. Aus dem Skizzenbuch.* München 1960; ders.: *Paula Modersohn-Becker. Malerin, Zeichnerin.* Frankfurt am Main 1981; ders.: *Paula Modersohn-Becker.* Die Kunst und das schöne Heim, 56. Jg., H. 9, Juni 1958, S. 333-335; ders.: *Über Gegenwart und Tod – Edvard Munch und Paula Modersohn-Becker.* In: *Edvard Munch, Probleme – Forschungen – Thesen.* Studien zur Kunst

Die ökonomische Situation der Familie[92] hätte Modersohn-Becker beinahe dazu gezwungen, einem bürgerlichen Beruf nachzugehen. Eine kleine Erbschaft[93] machte es jedoch möglich, daß sie ihre Ausbildung fortsetzte, und zwar in Berlin. Jacob Alberts[94] leitete die Portraitklassen, als sie im April 1896 für sechs Wochen[95] Zeichenunterricht an der Kunstschule des *Vereins der Berliner Künstlerinnen von 1867* in Berlin nahm. Diese wurde ausdrücklich für Künstlerinnen ins Leben gerufen, weil sie damals keinen Zugang zu den Kunstakademien erhielten.[96] Käthe Kollwitz (1867-1945), die dort viele Jahre zuvor ihre Ausbildung begonnen hatte, und Modersohn-Becker wären sich 1898 beinahe begegnet.[97]

Schon in Berlin stellte die Künstlerin fest, daß im Portrait der Schwerpunkt ihrer Malerei liegen würde:

Mir macht es großen Spaß, solche Charaktere, die sternschnuppenartig an meinem Lebenschifflein vorbeifliegen, in ihren Grundrissen festzunageln. Wenn ich überhaupt Begabung in der Malerei habe, wird im Porträt doch immer mein Schwerpunkt liegen, das habe ich immer gefühlt. Das Schönste wäre, wenn ich jenes unbewußte Empfinden, was manchmal leicht und lieblich in mir summt, figürlich ausdrücken könnte. Das überlasse ich aber kommenden Jahrzehnten.[98]

Im März 1897 hatte Modersohn-Becker die Landschaftsklasse bereits aufgegeben, um nur noch Portraits zu malen.[99] In Berlin studierte sie die Gesichter der Passanten:

Wenn ich durch die Potsdamer Straße meinen Weg zur Zeichenschule pilgere, beobachte ich tausend Gesichter, die an mir vorbeikommen, und versuche mit einem Blick das Wesentliche an ihnen zu entdecken. Das ist sehr amüsant und ich muß mir oft Mühe geben, nicht laut zu lachen, wenn sich die seltsamsten Gegensätze folgen. Dann versuche ich alles flächig zu sehen, die runden Linien in eckige aufzulösen.[100]

Diese Konzentration auf das Wesentliche eines Gesichts ist ausschlaggebend und trägt in den späteren Bildnissen – wie beim *Rilke-Porträt* zu beobachten sein wird – zu deren Wirkung entscheidend

---

des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Henning Bock und dems. München 1973, S.161-176; ders.: *Paula Modersohn-Becker: Sitzende Alte mit Katze*. In: *Von der Idee zum Werk*. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1991, S. 178-189 sowie Kat. 196, S. 30-161.

[92]Vgl. Brief W. Beckers vom 11.5.1896. BTB, S. 81.

[93]Siehe Brief W. Beckers vom 26.1.1898. BTB, S. 116f.

[94]*Alberts ist nach langen Lehr- und Reisejahren (die Winter 1886-90 verbringt er regelmäßig in Paris an der privaten Académie Julian) seit 1890 in Berlin und seit 1894 Lehrer an der* [dortigen] *„Zeichen- und Malschule.*" Günther Busch in: *Paula Modersohn-Becker. Das Frühwerk.* Lilienthal 1985. Abschnitt: Berlin 1897/98. Siehe dort Anm. 71. Der Verfasser beruft sich auf Thieme-Becker I, S. 223-224. Siehe auch BTB, S. 498.

[95]Siehe von Reinken 1998, S. 19.

[96]Ebd., S. 20.

[97]Und zwar im Jahre 1898. Vgl. ebd.

[98]Tagebuchaufzeichnung vom 10.6.1898. BTB, S. 126.

[99]V. Reinken 1998, S. 23.

[100]Wohl eine Tagebucheintragung. Vor dem 18.5.1896 entstanden. Siehe BTB, S. 81f.

bei. In Worpswede, wo Fritz Mackensen ihre Arbeiten zunächst korrigierte,[101] sind zahlreiche Kinder- und Frauenbildnisse entstanden, die Modersohn-Beckers Beherrschung einer eigenen Sprache belegen. Als gute Schülerin Rembrandts[102] „verschont" oder verklärt sie ihre Modelle nicht, sondern stellt sie im Zeichen ihrer existentiellen Verquickungen und materiellen Armut dar,[103] die Modersohn-Becker auch in ihren Tagebuchaufzeichnungen dokumentierte.[104] Der Versuch, *alles flächig zu sehen*, machte sie offen für die japanische Kunst[105] und die an die japanischen Farbholzschnitte anknüpfenden Künstler wie Gauguin und die Nabis.[106]

Im Jahre 1901 heiratete sie den Landschaftsmaler Otto Modersohn. Die Analyse seiner Arbeit bringt der Künstlerin Klarheit über die eigenen Absichten. Sie wählt eine andere Arbeitstechnik als Modersohn, indem sie die Grundierung – mehr als in der Malerei zur Wirkung der Farben ohnehin üblich – im vollendeten Bild mitspielen läßt:

Otto ist so riesig angeregt durch dessen Technik, die Farben rein mosaikartig nebeneinander zu setzen und dadurch eine konkrete leuchtende Wirkung zu erzeugen. Er begeistert sich für die Bewegung in der Farbe. Auch ich träume von einer Bewegung in der Farbe, von einem gelinden Schummern, Vibrieren, ein Schummern des einen Gegenstandes durch das andere. Aber die Mittel, die ich anwenden möchte, sind ganz andere. Dieser dicke Farbenauftrag hat für mich etwas Materielles. Ich möchte es auf dem Wege der Lasur, vielleicht über einen dickgemalten Untergrund, erzeugen. Einer andern Lasur, als Otto sie vorhatte. Er kennt eigentlich nur die einmalige Lasur und malt beim zweiten Male gleich deckend. Ich glaube, man kann zehnmal übereinander lasieren, wenn man es bloß richtig macht. Auch ich glaube, daß wenn ich weiter fortgeschritten sein werde, ich meinen Bildern eine größere Lebenskraft geben möchte. Das werde ich aber versuchen, durch die Unterlage zu tun. Später möchte ich auch einmal versuchen, auf Goldgrund zu malen.[107]

---

[101] Bohlmann-Modersohn, Marina: *Paula Modersohn-Becker.* Eine Biographie mit Briefen. 4. Aufl. München 1997, S. 65f. Diese Biographie ist wegen ihrer umfangreichen Dokumentensammlung ein wichtiger Beitrag zur Modersohn-Becker-Forschung.

[102] Auch der Niederländer Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669) war eines der Vorbilder im Kreise der Worpsweder und wird wohl auch deshalb in Rilkes *Worpswede* erwähnt. Vgl. SW, V, S. 17. Modersohn-Becker sieht in Rembrandt Mackensens *Gott.* Tagebucheintrag vom 18.10.1898, BTB, S. 139. Das einflußreiche Buch Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher*, das den Maler zum Symbol des urdeutschen Genies erklärt, wurde in ihrem Kreis zustimmend rezipiert. Vgl. BTB, S. 501 und 513. Am 29.10.1898 besucht die Künstlerin eine große Rembrandt-Ausstellung. Vgl. BTB, S. 513. Siehe auch ebd., Eintrag vom 17.3.1903, S. 339, und Anm. 140 dieses Abschnitts.

[103] *Schon in ihren frühen, ganz noch im akademischen Sinne realistisch erfassten Zeichnungen und Gemälden von Kindern fällt die Vorliebe der Malerin für absonderliche Formen von Körpern und Gesichtern auf, die dem Schönheitsideal der Jahrhundertwende mit ihrer allgemeinen Lebenslust zuwiderliefen. So findet man Kinder mit mongoloiden Gesichtszügen, mit fliehendem Kinn, mit verkrümmtem Rückgrat, mit blinden Augen oder blödem Blick.* Murken 2001, S. 34.

[104] *Wenn diese Leute mal Gedanken haben, so lauscht man ihnen wie gebannt, meist reden sie aber nur Formel, nur leere Worte, um überhaupt zu reden. Das ist furchtbar und läßt die Gattung einem so niedrig erscheinen.* Brief vom 25.11.1898 an die Eltern. BTB, S. 144.

[105] Sie fühlte sich von ihr sehr angesprochen: *Ich sah heute eine Ausstellung altjapanischer Malereien und Skulpturen. Mich packte die große Merkwürdigkeit dieser Dinge.* Vgl. BTB, S. 337. Eintrag vom 15.2.1903.

[106] Vgl. Murken 2001, S. 38f.

[107] BTB, S. 320. Tagebucheintragung vom 3.6.1902.

Otto Modersohn war, wie sie selbst,[108] ein sehr kritischer Mensch[109] und ebenfalls ein leidenschaftlicher *Arbeiter*.[110] Trotz oder gerade wegen der beruflichen Gemeinsamkeit trennte die Künstlerin auch nach der Eheschließung ihr Arbeits- und Privatleben.[111] Ihr Drang nach Unabhängigkeit und ihr Fortbildungshunger machte ihr das Leben in Worpswede schwer.[112] 1906 versuchte sie die Trennung von Otto Modersohn und ging nach Paris, wo sich Rilke und Clara Rilke-Westhoff häufig aufhielten. Rilke erwarb[113] im Dezember 1905 das Bild *Säugling mit der Hand der Mutter*[114] und signalisierte seinen Willen, Modersohn-Becker zu unterstützen sowie seine Sympathie für ihre Zukunftspläne.[115] Die Malerin wollte sich, dem Eheleben fern, nun ganz ihrer Kunst widmen; diese Beharrlichkeit war ganz in Rilkes Sinne, was er im *Requiem* zum Ausdruck bringt. Modersohn reiste seiner Frau nach und konnte sie nicht zuletzt mit der Perspektive eines finanziell abgesicherten Lebens[116] bewegen, in die Ehe und nach Worpswede zurückzukehren, wo sie im November 1907 eine Tochter gebar und einige Tage später plötzlich verstarb.[117] Dieser frühe Tod wird mit der folgenden Tagebuchstelle häufig in Zusammenhang gebracht:

Mir kamen heute beim Malen die Gedanken her und hin und ich will sie aufschreiben für meine Lieben. Ich weiß, ich werde nicht sehr lange leben. Aber ist das denn traurig? Ist ein Fest schöner, weil es länger ist? Und mein Leben ist ein Fest, ein kurzes intensives Fest. Meine Sinneswahrnehmungen werden feiner, als ob ich in den wenigen Jahren, die mir geboten sein werden, alles, alles noch aufnehmen sollte.[118]

---

[108] *Ich glaube nicht, daß unsere Töchter sich verheiraten werden, Paula am wenigsten weil sie für Andere kritischer als für sich selbst ist und von ihnen viel mehr verlangt als sie zu verlangen berechtigt ist*[.] Woldemar Becker an seine Frau am 3.7.1896. Vgl. BTB, S. 83.

[109] Zum Beispiel in seinem bereits zitierten Kommentar über Vogeler nachzulesen, aber auch sonst in Tagebuchaufzeichnungen deutlich.

[110] So stellt ihn Rilke in *Worpswede* dar. Siehe SW, V, S. 81f.

[111] Am Anfang Oktober 1900 schreibt sie: *Ich habe Fräulein Reyländer 's Atelier gemietet*[.] BTB, S. 236.

[112] *Im stillen plane ich wieder einen kleinen Ausflug nach Paris*[.] *Dagegen fühlt Otto sich urgemütlich. Er braucht das Leben nur als ein Ausruhen von seiner Kunst und kommt immer auf seine Rechnung. Ich habe von Zeit zu Zeit den starken Wunsch, noch etwas zu erleben. Daß man, wenn man heiratet, so furchtbar festsitzt, ist etwas schwer.* Ebd., S. 425. Brief vom 26.11.1905 an die Mutter.

[113] Am 11. Februar 1909 schrieb Rilke an Mathilde Vollmoeller: *Es steht bei mir eine Arbeit der Frau Modersohn, ein kleines Bild, das ich Ihnen zu zeigen seit Wochen mich freue.* Vgl. *»Paris tut not«*. Rainer Maria Rilke. Mathilde Vollmoeller. Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2001, S. 52.

[114] Um 1903. WV, II, S. 270. Nähere Angaben des WVs: Kunsthalle Bremen. Provenienz: Rainer Maria Rilke – Clara Rilke-Westhoff, Fischerhude. Nach Erwerb durch die Kunsthalle Bremen nach 1955 wurde das Bild *doubliert und durch Aufklappen der Spannränder unten und seitlich vergrößert*. Vgl. ebd. Siehe auch im WV, I, Farbtafel 52. Das Bild wurde von der Künstlerin selbst beschnitten. Siehe BTB, S. 557. Siehe in diesem Zusammenhang den Brief vom 17.2.1906 an Rilke. BTB, S. 433.

[115] So auch die Meinung L. von Reinkens. Dies. 1998, S. 108f.

[116] *Ich werde in mein frühes Leben zurückkehren mit einigen Änderungen. Auch ich selbst bin anders geworden etwas selbständiger und nicht mehr voll zu viel Illusionen. Ich habe diesen Sommer gemerkt, daß ich nicht die Frau bin alleine zu stehen. Außer den ewigen Geldsorgen würde mich gerade meine Freiheit verlocken von mir abzukommen.* […] *Die Hauptsache ist: Stille für die Arbeit, und die habe ich auf die Dauer an der Seite Otto Modersohns am meisten.* An Clara Rilke-Westhoff am 17.11.1906 aus Paris. Vgl. BTB, S. 463f.

[117] Ihre Tochter Mathilde wurde am 2.11.1907 geboren. Die Malerin starb am 20.11.1907 an Embolie. Siehe v. Reinken 1998, S. 146.

[118] Tagebucheintrag vom 26.7.1900. Vgl. BTB, S. 231.

Vor allem der Bezug auf die Mumienportraits oder auf die Grabkunst[119] mögen manche angesichts ihres frühzeitigen Todes als Vorahnung betrachtet haben. Die Mumienportraits werden erst ab 1903 wichtig,[120] während die „dunkle" Seite ihrer Malerei sich schon zuvor bemerkbar machte. Im Widerspruch zu dieser Reserviertheit steht der lebensbejahende, enthusiastische Ton[121] einiger Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen,[122] die häufig mit einem Erlebnis der „Landschaft",[123] manchmal aber mit ihrem künstlerischen Fortschritt zusammenhängen.[124]

In Worpswede las sie bedeutende Autoren der Jahrhundertwende;[125] Maeterlinck[126] und Nietzsche[127] wurden Teil ihres leider nur lückenhaft überlieferten Tagebuchs.[128] Die Träume der Malerin Marie Bashkirtseff, über die Meier-Graefe 1930 spöttisch schrieb,[129] klangen in ihr nach.[130] Modersohn-Becker wollte über alle Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst gut informiert sein, schloß sich aber anderen Künstlern nicht direkt an. Besonders ihren Worpsweder Kollegen nicht, deren Arbeiten prämiert und

---

[119]Vgl. Anm. 32.

[120]Busch 1973, S. 164.

[121]*Des Nachts, wenn ich aufwache, und morgens, wenn ich aufstehe, ist es mir, als wenn etwas Traumhaft-Schönes auf mir liege. Und dann ist es doch nur das Leben, das mit seinen schönen Armen ausgebreitet vor mir steht, auf das ich hineinfliege.* Tagebuchnotiz am 22.10.1899. BTB, S. 169.

[122]Sie werden seit 1913 allmählich veröffentlicht. Seit 1979 wurden die Ausgaben umfangreicher, aber erst im Jahre 1982 wurden alle überlieferten Dokumente herausgegeben. Ein Teil des Nachlasses – insbesondere Tagebucheintragungen – ist vernichtet worden.

[123]*Ich ging durch das dunkle Dorf. Schwarz lag die Welt um mich her, tiefschwarz. Es war, also ob mich die Dunkelheit berührte, mich küßte und streichelte.* Vgl. Tagebucheintrag vom 4.10.1898. BTB, S. 137.

[124]*Ich komme jetzt, glaube ich, in die rechte Worpsweder Stimmung. Die Versunkene-Glocke-Stimmung, die mich zuerst beherrschte, war süß, sehr süß; aber es war nur ein Traum, der sich tätig auf die Dauer nicht festhalten ließ. Dann kam die Reaktion und danach das Wahre: ernstes Streben und leben für die Kunst, ein Ringen und Kämpfen mit allen Kräften.* Aufzeichnung vom 16.12.1898. Ebd., S. 149.

[125]Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* wird sogar zweimal gelesen. Vgl. Eintrag vom 6.3.1899. Ebd., S. 156. Gerhart Hauptmanns *Versunkene Glocke* wird ebenfalls erwähnt. Siehe ebd., S. 236. Die Lektüre von Rilkes Werken ist seit der Worpsweder Zeit belegt. Sie scheinen bei der Künstlerin nicht immer auf Zustimmung gestoßen zu sein, wenn sie auch manchmal sehr positiv über Rilkes frühe Verse spricht. Vgl. ebd., S. 278. Eintrag vom 3.2.1901. Mitte Februar 1901, einige Tage nach der Lektüre von Rilkes Gedicht *Verkündigung* notiert sie: *Eine Verkündigung möchte ich wohl malen.* Vgl. ebd., S. 288.

[126]Sie exzerpierte aus *Wahrheit und Schicksal.* Siehe April/Mai 1899. BTB, S. 162. Maeterlinck wird in ihrem Briefwechsel wiederholt erwähnt. Vgl. Brief vom 29.1.1900 aus Paris an ihren Vater, ebd., S. 196 sowie den Brief an Modersohn vom 22.5.1905, ebd., S. 413.

[127]*Ich lese jetzt den Zarathustra. Neben viel Verworrenem und Dunklem welche Perlen! Dies Umschaffen und Neuschaffen der Werte! Dies Predigen gegen die falsche Nächstenliebe und Aufopferung seiner selbst. Falsche Nächstenliebe lenkt ab vom großen Ziele.* Tagebuch. Der Eintrag ist nicht datiert. BTB, S. 147. Mit der Nähe von Rilkes und Modersohn-Beckers Kunstauffassung zu den Ideen des Philosophen beschäftigte sich Barbara Smitmans-Vajda. Vgl. dies.: *Der Wille zur Kunst. Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke in ihrer geistigen Beziehung zu Nietzsche.* In: B. S.-V.: *Dionysos Philosophos.* Nietzsche, Narr und Künstler im Umfeld von Th. de Quincey, Ch. Baudelaire, St. Zweig, S. Freud, R. M. Rilke, P. Modersohn-Becker, B. Waldenfels u.a. Würzburg 1997, S. 69-113.

[128]Vgl. BTB, S. 13.

[129]*Kennen Sie die Bashkirtseff? Natürlich nicht. Kein Mensch liest heute noch dergleichen.* […] *Die Bashkirtseff ließ sich, wenn sie schrieb, immer gehen, weil sie Tagebuch führte, ohne damit wirken zu wollen.* […] *Nun also dieselbe Bashkirtseff hat gemalt, Schülerin eines ordentlichen Lehrers. Malen war eigentlich, so glaubte sie, ihr Beruf.* Meier-Graefe, Julius: *Künstlerinnen.* In: Muysers 1999, S. 216-220, hier 217.

[130]*Tagebuch der Marie Bashkirtseff. Ihre Gedanken gehen in mein Blut über und machen mich tief traurig. Ich sage wie sie: wenn ich erst etwas könnte!* Eintrag vom 15.11.1898. BTB, S. 143.

anerkannt wurden.[131] Mit Vogeler verband sie eine große Sympathie.[132] Die Wertschätzung dieses Menschen und seiner Kunst schlug sich in ihren graphischen Arbeiten nieder.[133] Eine der häufig zitierten Äußerungen der Künstlerin ist, daß sie den Impressionismus *besiegen* wolle.[134] Ehe sie sich ihrer Nähe zu Cézanne,[135] Gauguin,[136] Cottet,[137] Millet[138] sowie zu deutschen[139] und niederländischen[140] Malern bewußt wurde, war sie für diverse Richtungen offen.[141] Schließlich waren es neben den Nabis vor allem Munch,[142] Picasso, Cézanne und Van Gogh, deren Bildsprache sie ganz besonders anregte.[143]

Außer Portraits malte die Künstlerin mit Vorliebe Stilleben[144] und Landschaften,[145] wobei sie sich allmählich von den reinen Landschaftsdarstellungen abwandte.[146] Für die klassische Moderne wird das

---

[131]Die Distanzierung von ihnen kam offensichtlich bald und in Übereinstimmung mit ihrem Vater, der schrieb: *Du sollst in ein ganz anderes Milieu kommen, und es ist daher nur vorteilhaft wenn du die Worpsweder Bande möglichst von Dir abwirfst, und Dich ganz den neuen Eindrücken hingiebst.* Brief vom 8.1.1900. Vgl. ebd., S. 186. Siehe auch ebd., S. 100f., 140 und 151.

[132]*Der zweite im Reigen ist der kleine Vogeler, ein reizender Kerl, ein Glückspilz. Das ist mein ganzer Liebling. Er ist nicht so ein Wirklichkeitsmensch wie Mackensen, er lebt in einer Welt für sich.* Worpswede am 24.7.1897. Ebd., S. 101.

[133]Vgl. Kat. Bremen 1968.

[134]*Ich wollte den Impressionismus besiegen, indem ich ihn zu vergessen versuchte. Dadurch wurde ich besiegt. Mit dem verarbeitenden, verdauten Impressionismus müssen wir arbeiten.* Brief nicht näher datierbar; im Sommer 1907 an Bernhard Hoetger. Ebd., S. 473.

[135]Paul Cézanne (1839-1906), dessen Bilder die Malerin mit Clara Rilke-Westhoff zum ersten Mal im Frühjahr 1900 sah (vgl. BTB, S. 207), stellt einen der wichtigsten Bezugspunkte für ihre Malerei dar. Im Briefwechsel mit Rilke wird der Maler um 1906 wiederholt erwähnt, so auch in einem Brief vom 5.4.1907: *Nur habe ich in unsern allerletzten Tagen Cézanne gesehen, Wunderschönes aus seiner Jugend. Der Salon d'Automne wird ja eine Sonderausstellung von ihm machen, da werden Sie sich daran freuen können.* BTB, S. 469. Der Name Cézannes fällt auch in einem Brief vom 10.8.1907: *Und Cézanne, von dem Sie schreiben, Das ist ein Kerl.* Clara Rilke-Westhoff empfieht der Malerin den Besuch bei einem Kunsthändler, der *150 Cézannes* besaß, und erkannte an dem Maler *eine von den drei oder vier Malerkräften*, die sie entscheidend beeinflußten. Brief vom 21.10.1907, ebd., S. 475. Zum Austausch zwischen Mathilde Vollmoeller und Rilke – auch über Cézanne – siehe den Briefwechsel Rilke 2001 sowie den Kommentar der Herausgeberin in ebd., S. 235-257.

[136]Vgl. Anm. 55.

[137] In den ersten Jahren in Paris ist sie nicht von Cézanne, sondern von Charles Cottet begeistert. Vgl. BTB, S. 179. *Das Schönste für mich sind die Franzosen,* schreibt sie am 9.2.1900 an Otto und Helene Modersohn, und erinnert an Cottet. Vgl. ebd., S. 221.

[138]Auch von den Malern aus der Schule von Barbizon war die Rede. Vgl. Brief an O. und H. Modersohn vom 29.2.1900, ebd., S. 203. Einige Jahre später heißt es: *Ich denke an Millet*[.] Brief an O. Modersohn vom 18.2.1903. Ebd., S. 341.

[139]Allerdings nicht die Maler der jüngeren Generation. So schreibt sie an O. und H. Modersohn aus Paris: *Ich fühle jetzt wie wir in Deutschland noch lange nicht genug losgelöst sind, nicht über den Dingen stehen und noch viel zu viel an der Vergangenheit kleben. Ich fühle jetzt die Liebermann, Mackensen und Consorten. Sie alle stecken noch viel zu sehr im Konventionellen. Unsere ganze deutsche Kunst. Ich kann ja nicht endgiltig urteilen, der heutige Eindruck war aber traurig.* Siehe ebd., S. 221. Über Hans Holbein d. J., siehe ebd., S. 19,80,111,185,367,508 und 521; zu Albrecht Dürer siehe ebd., S. 103,111,139, 167, 247, 270, 508, 533 und 538, zu Caspar David Friedrich, vgl. ebd., S. 487.

[140]*Ich bin Rembrandt näher gekommen, viel, überhaupt den Niederländern.* Eintrag vom 17.3.1903. Ebd., S. 339. Schon im ersten Jahr in Paris erwähnte sie Rembrandts Bilder. Brief an O. und H. Modersohn vom 29.2.1900, ebd., S. 203.

[141]*Im Kunstgewerbemuseum* [Berlin] *beeindruckten sie Lithographien, Farbdrucke und Radierungen so bedeutender Moderner wie Max Klinger und Edvard Munch, Odilon Redon, Paul Sérusier und Paul Signac. Mit großem Interesse betrachtete sie die Werke von Edgar Degas, Félix Vallotton und Henri de Toulouse-Lautrec.* Bohlmann-Modersohn 1997, S. 60.

[142]Vgl. Murken-Altrogge 1996, S. 58f., und Busch 1973, S. 161-176, bes. 164f.

[143]Vgl. Murken-Altrogge 1996, S. 45, 63, 66 und 146-152.

[144]Murken-Altrogge 1996, S. 129ff.

[145]Zu einer umfassenden Darstellung ihrer Behandlung dieses Sujets siehe G. Busch: *Paula Modersohn-Becker. Mensch und Landschaft.* In: *Paula Modersohn-Becker. Die Landschaften.* Bearb. von Gerhard Gerkens, Jürgen Schultze und Wolfgang Werner, mit einem Vorw. von G. Busch, S. 2ff.

[146]Murken-Altrogge 1996, S. 125f.

Stilleben seit Cézanne ein experimentelles Thema. Man sieht Modersohn-Becker auf den Tischen wunderbare Tücher ausbreiten und als Hintergrund für ihre Stilleben teure Stoffe verwenden, die sie in Paris unter strapaziösen Bedingungen besorgte.[147] In diesem Genre tritt die Nähe zu Cézanne, Van Gogh wie auch zu Emile Bernard deutlich hervor.[148] Durch Bernhard Hoetgers (1874-1949) Sammlung[149] hatte sie Zugang zur Kunst des neuen Primitiven Henry Rousseau (1844-1910),[150] dessen Schaffen auch Rilke mit großem Interesse verfolgte.[151]

Ihr Studium der Kunstgeschichte reichte wie bei Rilke weit in die Vergangenheit zurück. So bewunderte sie die italienischen[152] Meister und gewann allmählich ein positives Verhältnis zur Kunst Altägyptens.[153] Die griechisch-römische Antike war ihr bei dem ersten Pariser Aufenthalt noch fremd:

Für mein Gefühl steht er [Klinger, d. V.] *jetzt zu sehr unter dem Einfluß der Antike. Es ist mehr das objektive Auge der Antike, mit dem er jetzt die Welt sieht. Und früher war er so subjektiv und noch spezifischer Klinger. Und die Antike läßt mich kühl. Im Louvre vor der Venus von Milo war es anders. Das ist ein wundervolles Weib. Aber ich ging durch die langen Reihen der Statuen, fand eigentlich vieles schön. Als aber mein Auge von ungefähr auf ein holdes Freskengemälde von Botticelli fiel, da sank es wie Zentnerlast von meinem Herzen. Die Antike erdrückt mich in ihrer eisigen Objektivität.*[154]

Wenige Jahre später gehört die in dem Brief zeitlich nicht näher bezeichnete *Antike* zum Fundament ihrer künstlerischen Arbeit:

Ich stand bis jetzt der Antike sehr fremd gegenüber. Ich konnte sie wohl schön finden an und für sich; aber ich konnte kein Band finden von ihr zur modernen Kunst. Und nun habe ich es geschaffen[…]. *Ich fühle eine innere Verwandtschaft von der Antike zur Gotik, hauptsächlich der frühen Antike, und von der Gotik zu meinem Formempfinden.*[155]

---

[147]Ihre amüsanten Erwerbsstrategien beschreibt Vogeler. Vgl. ders. 1989, S. 119. Der Maler verfaßte einen sehr lesenswerten Aufsatz über die Künstlerin. Vgl. ders.: *Paula Modersohn-Becker. Zum Gedächtnis einer Frühverstorbenen.* Das Wort. Literarische Monatsschrift. H. 11. Moskau 1938, S. 115-128.

[148]Vgl. Perry, Gillian: *Paula Modersohn-Becker*. Her Life and Work. London 1979, S. 113f.

[149]Ich danke der Kunsthistorikerin Regina Gramse für diese Auskunft. Im WV wird außerdem ein gemeinsamer Besuch im Atelier des Künstlers erwähnt. Vgl. WV, II, S. 524.

[150]Zur Biographie des Malers siehe Haftmann 1987, S. 193f.

[151]Vgl. den Brief vom 18.5.1917 an Elisabeth Taubmann in: Rilke 1991, I, S. 617-619, hier 617. Zur Textstelle siehe Anm. 620 dieser Arbeit. Vgl. auch Meyer 1963, S. 331.

[152]Im vorigen Kapitel dieser Arbeit wurden ihre Äußerungen zu Fra Angelico zitiert. Anmerkungen zu Veroneses Bildern, die sie im Louvre im Februar 1903 sah (ebd., S. 339), folgen Beobachtungen zu Tizian und Botticelli: *Ich habe einen schönen Arbeitstag hinter mir, der durch einen prachtvollen Botticelli-Genuß in den Kupferstichen unterbrochen wurde. Hier in Berlin sind die Originale zu seinen Dante-Illustrationen.* Am 30.4.1897 aus Berlin, vgl. ebd., S. 97. Botticellis Illustrationen wurden im vorigen Kapitel bereits erwähnt.

[153]So zeichnete sie zwischen 1903 und 1906 zum Beispiel die Bronzestatue der Königin Karomana aus Theben (aus der 22. Dynastie) sowie andere altägyptische Skulpturen nach. Vgl. ebd., Abb. 55, und Röver 1977 für eine genaue Auflistung der Nachzeichnungen.

[154]Brief vom 8.2.1900 an die Eltern. Ebd., S. 198f.

[155]Tagebucheintragung vom 25.2.1903. Ebd., S. 345.

Abgesehen von diesem Tagebucheintrag von 1903 wissen wir wenig über die Beschäftigung der Künstlerin mit der griechisch-römischen Antike. Was die Auseinandersetzung mit Altägypten betrifft, ist die Forschung auf die Nachzeichnungen von altägyptischen Plastiken angewiesen, die ich am Anfang dieser Arbeit erwähnte und die Anne Röver ausführlich beschrieb (siehe Anm. 32). Zur wichtigen Erfahrung wird ihr in diesem Kontext die Begegnung mit „antiken Portraits" im Louvre:

Schließlich sah ich noch äußerst merkwürdige hochkünstlerische Nachbildungen nach Zeichnungen von Ingres und schließlich Reproduktionen wundervoller antiker Portraits, die von merkwürdigem fließendem Farbenauftrag sein müssen. Ein sehr reizvolles Bildnis der Kleopatra.[156]

Seit der letzten Ausgabe der Tagebuchblätter Modersohn-Beckers wird in der kunsthistorischen Literatur ihr Studium der Mumienportraits aus Fayum immer wieder betont.[157] Wie Rilke war auch sie sich der Abhängigkeit des Künstlers von den Kunsttraditionen vergangener Epochen bewußt:

Mir scheint, Böcklin hat viel gelernt von Tizian. Er erwähnt ihn nie oder selten. Steht er ihm geistig zu nahe? Die Hand voll Blumen in der Tizianischen Flora könnte Böcklin gemalt haben. Mit welcher Leichtigkeit brachten jene großen Renaissanceleute ihre großen Bilder auf die Leinwand. Ich besehe das Tizianheft. Mir ist, als ob solch große üppige Bilder, Figuren mit landschaftlichem Hintergrund, alles prachtvoll abgerundet, alles der großen Bildidee untergeordnet, gar nicht Realismus und doch voll von den schönsten koloristischen Reizen der modernen Anschauung, – als ob das die Kunst der Zukunft wäre. Ob es ein Stück von meiner Kunst ist?[158]

---

[156]Brief an O. Modersohn vom 17.3.1903. Ebd., S. 339.

[157]G. Busch war der erste, der auf ihre Rezeption der Mumienportraits einging. Vgl. Kat. Bremen 1976, Kommentar zum Kat.-Nr. 388. Vor allem zwei Kunsthistorikerinnen gehen Buschs Spur nach. Vgl. Berger, Renate: *Verlust und Selbstbehauptung. Paula Modersohn-Becker, Clara Rilke-Westhoff und Rainer Maria Rilke*. In: R.B.: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert.* Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln 1982, Abb. 46, 48 und 50. Die Verfasserin wählte allerdings einige Werkbeispiele, die nicht mit dem Fund aus Fayum zu verbinden sind. Auf einige Anhaltspunkte Göttes sei erst im Bildkommentar zurückgekommen. In einem Essay erklärte Busch, er habe durch eine Schwester der Künstlerin erfahren, sie habe *Reproduktionen nach spätantiken Mumientotenbildnissen in Wachsfarbenmalerei aus* […] *Fayum in ihrem Atelier ständig vor Augen* gehabt. Vgl. Busch 1973, S. 164. Im Kat. Bremen 1976 liest man: *1889 erschien in Berlin der Katalog zu Theodor Grafs Galerie antiker Porträts aus klassischer Zeit. Als Ergänzung publizierte Graf noch eine Tafelmappe (o. O., o. J.) mit einer Auswahl von 36 Porträts in Heliogravüren.* […] *Durch die so verbreiteten Abbildungen erhielt auch Paula Modersohn direkte Vorlagen der Mumienportraits. Die Künstlerin erkannte in den spätantiken Bildnissen charakteristische Formelemente als vorbildlich für ihre eigene Kunst. Dabei erscheint die flächenhafte Vereinfachung der Mumienportraits als eine parallele Möglichkeit zu der Flächenkunst des Cloisonnisme und des Jugendstils* […], *die damals als moderner Aspekt auch den Blick auf die Antike bestimmte.* Noch in den Zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden Reproduktionen von Mumienportraits in Mappen vertrieben. Ob Modersohn-Becker ein Exemplar einer solchen Mappe besaß, konnte nicht ermittelt werden. Weder das Otto-Modersohn-Museum noch das Paula Modersohn-Becker Archiv in Bremen konnte die von Busch erwähnten Reproduktionen nachweisen. Der Bremer Archivar Wolfgang Werner wies mich auf die Abbildungen von Mumienportraits im WV hin. Vgl. WV, I, S. 18. Der Eintrag *aus dem Besitz der Künstlerin*, (ebd.) gibt jedoch über die Provenienz dieser Bilder leider ungenügend Auskunft. Modersohn-Becker erwähnte am 16.2.1907 ein *Werk mit Altägyptischen Porträts* als Geburtstagsgeschenk ihres Mannes. Vgl. BTB, S. 466. Siehe Kommentar, ebd., S. 574.

[158]Am 30.3.1902. Ebd. S. 317.

Was die Vergangenheit ihrer Kunst brachte, wird in ihren Selbstportraits deutlich. Zur selben Zeit, als die Mumienportraits der Grafschen Sammlung in Europa gezeigt wurden,[159] malte sie einige Selbstportraits, welche die Rezeption der koptischen Bildnisse vermuten lassen. Obwohl in den bekannten Dokumenten keine Belege dafür zu finden sind, könnte die Künstlerin bereits während ihres Aufenthalts im Dezember 1897 in Wien,[160] Wohnort Theodor Grafs,[161] – zehn Jahre nach der Entdeckung der Mumienportraits in Er-Rubayat und Hawara[162] Gelegenheit gehabt haben, etwas über diese Sammlungen zu erfahren. Da sie Rilke in der Antikenrezeption voraus war, gilt es, zu überprüfen, inwieweit sich die Freunde möglicherweise über diesen Gegenstand ausgetauscht haben. Dafür sprächen die im Briefwechsel häufig wiederkehrenden Hinweise auf Rodin, Cézanne, Gauguin, Maillol und andere gemeinsame Rezeptionserfahrungen.

Nachweislich wird die Antike zum Thema ihres Briefwechsels erst durch die Reise Clara Westhoff-Rilkes nach Ägypten im 1907.[163] Rilke sandte der Freundin im Februar 1907 Beispiele von *antik*[en] *Malereien*[164] aus Pompeji, die er im Nationalmuseum in Neapel erworben hatte[165] und welche ihm den Arbeiten Modersohn-Beckers verwandt schienen:

Die Abbildungen einiger antiker Malereien, die vielleicht vor diesem Briefe bei Ihnen eingetroffen sind, sollten Ihnen viele Grüße bringen – und nicht allein meine, sondern auch Claras Grüße. Wir haben jene Photographien für Sie ausgewählt, mit besonderer Hinsicht auf Ihre Kunst, von welcher viel zwischen uns die Rede war in den wenigen Tagen, die Clara auf dem Wege nach Ägypten hier verweilte.[166]

Einen Monat später dankte Modersohn-Becker dem Dichter für diese interessante Sendung:

---

[159]Parlasca/Seemann 1999, S. 12.
[160]V. Reinken 1998, S. 26.
[161]Wann diese Arbeiten in Wien ausgestellt wurden, konnte nicht ermittelt werden. In dem *Führer durch die Sammlungen des kunsthistorischen Museums*, Wien und München 1975, erfährt man, daß die Wiener Fürsten seit dem 16. Jahrhundert altägyptische Kunstwerke erwarben. Die altägyptische Sammlung wurde 1891 nach der Öffnung des Kunsthistorischen Museums dort untergebracht. Ebd., S. 15.
[162]Borg 1998, S. 11-15, hier 15.
[163]Diesen Brief zitiert auch Grimm 1997, S. 261f.
[164]Die antike Malerei ist – *sofern auf Holztafeln oder vergänglichen Stoffen gemalt wurde – fast ausnahmslos verloren.* Auch in der Plastik sind gerade die berühmtesten Werke *kaum je vor der Zerstörung bewahrt geblieben.* […] *Fast alle großen griechischen Bildhauer klassischer und hellenistischer Zeit haben vornehmlich in Bronze gearbeitet: Die Originale sind verloren. In vielen Fällen sind aber Kopien erhalten geblieben*[.] Vgl. Giuliani, Luca: *Individuum und Ideal. Antike Bildkunst.* In: *Bilder von Menschen in der Kunst des Abendlandes.* (Kat.) Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980. Berlin 1980, S. 43. Zu den Bildnissen siehe ebd., S. 81 und 85f.
[165]In der Anmerkung zu diesem Brief ein knapper Eintrag, ohne Kommentar: *aus Pompeji.* Siehe Rilke 1930, Anm. zum Brief 81, S. 420. Am 2. Dezember 1906 bekommt auch Clara Rilke eine Ansichtskarte aus Neapel mit einem Werk aus der untergegangenen Stadt. Vgl. ebd., S. 107. Im BTB lesen wir: *Es dürfte sich um Photographien nach Malereien aus Pompeji und Herculaneum im Nationalmuseum Neapel handeln.* BTB, S. 575. Verbleib der Sendung war nicht zu ermitteln.
[166]Brief vom 5.2.1907 aus Capri. In: Rilke 1930, S. 180-182, hier 180.

Die antiken Photographien laden sehr nach dem Süden ein. Sie sind sehr schön. Ich sehe sie mir oft an. Haben Sie von einem jungen Maler Carl Hofer[167] *gehört oder gesehen der in Rom weilt. Der hat sich in schöner Weise von ihnen anregen lassen.*[168]

Weder im Familienbesitz in Fischerhude noch im Paula Modersohn-Becker-Archiv in Bremen konnten die von Rilke an seine Freundin gesandten *Photographien* ausfindig gemacht werden.[169] Das Nationalmuseum in Neapel birgt eine der bedeutendsten Altertumssammlungen der Welt.[170] Darin finden sich keine Mumienportraits,[171] so daß es deutlich wird, daß auch für Rilke die Berührung der Malerin mit der Antike nicht auf die Kunst aus Altägypten beschränkt blieb (*mit besonderer Hinsicht auf Ihre Kunst* hieß es im Brief). Konzentriert man sich aber auf die Hinweise auf ihre Beschäftigung mit diesem Gegenstand, stellt man mit von Reinken fest, daß Modersohn-Becker *vor allem die ägyptische Plastik mit ihrer grandiosen Vereinfachung*[172] angezogen hat.

Die Malerin kopierte mehrere plastische Werke Altägyptens[173] sowie griechische Relieffriese und mittelalterliche Grab- und Rundplastik.[174] Schon in Berlin waren die Museumsbesuche für sie mit dem damals üblichen Nachzeichnen antiker Kunstwerke verbunden.[175] Sie hinterließ *neben ihren privaten Skizzen und Studien eine stattliche Anzahl von Nachzeichnungen klassischer Werke aus den Museen von Paris und aus einigen deutschen, wie etwa dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum.*[176] Diese Arbeiten geben Auskunft über ihre Lernziele[177] und verraten ihre Vorliebe für symbolische Handlungen und

[167]Carl Hofer (1878-1955) ließ sich von der klassischen Antike anregen, ohne sich, wie es scheint, mit Altägypten intensiv beschäftigt zu haben. Vgl. Hartleb, Renate: *Karl Hofer*. Leipzig 1987, S. 11 und 19f. Zwischen 1903 und 1908 lebte Hofer in Rom. Auch Paris gehörte bis 1913 zu einem seiner Aufenthaltsorte. Der Maler reiste zweimal nach Indien und wurde bei Kriegsbeginn 1914 in Frankreich interniert. Unter den Nationalsozialisten werden seine Werke zur entarteten Kunst erklärt. Siehe Beeskow 1996, S. 269f. sowie Haftmann 1987, S. 276ff. Rilke hatte Hofers Bilder anscheinend nur flüchtig wahrgenommen. Siehe Rilke 1930, S. 227 – Antwortbrief an Modersohn-Becker vom 17.3.1907 – und Schnack 1990, S. 175.

[168]Brief vom 10. März 1907. BTB, S. 468.

[169]Auch nicht bei Schnack näher bezeichnet. Vgl. dies. 1990, S. 260.

[170]*Das archäologische Nationalmuseum von Neapel enthält vielleicht, unter den anderen seiner Art, die Sammlung welche in sich die größte und vollständigste Anzahl von Kunstschätzen vereinigt, die uns über die Kultur und Kunst des klassischen Altertums unterrichten.* Vgl. Franciscis, Alfonso de (Hrsg.): *Führer durch das archäologische Nationalmuseum von Neapel.* Kat. Übersetzung von A. Rigotti. Salerno 1965, S. 7. Siehe auch Nalewski 2000, S. 156.

[171]Vgl. Kat. Cantilena, Renata (Hrsg.): *La collezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.* Milano 1989. Entstehungsgeschichte der Sammlung (seit 1821) ebd., S. 1-8.

[172]Von Reinken 1998, S. 82.

[173]Zum Beispiel eine Ganzkörperzeichnung oder die Gestalt eines Schreibers. Röver 1977, S. 208.

[174]Ebd., S. 205. Die Verfasserin weist auf Abbildungen im Kat. Bremen 1976 hin. Siehe ebd., Kat. Nr. 275, Abb. 64 und Kat. Nr. 280, Abb. 63.

[175]Am ausführlichsten stellte dies Günter Busch dar. Vgl. Einleitung in: Busch 1949.

[176] Murken-Altrogge 1996, S. 140. Siehe auch ebd., S. 171, Anm. 75.

[177]Röver 1977, S. 201f.

religiöse Motive.[178] In den späten Aktbildern tritt ihre Tendenz zur Symbolik, wie Doris Krininger anhand des Motivs der Nacktheit feststellte,[179] deutlich hervor.

Ein Reflex der Mumienportraits zeigt sich in Modersohn-Beckers Malerei erst 1903. Die kunsthistorische Forschung befaßt sich schon seit einigen Jahren mit diesem Gegenstand.[180] Man kann dennoch nicht genau sagen,[181] welche Portraits die Künstlerin 1903 in Paris bewunderte.[182] Jedenfalls brachten sie ihr eine mit Begeisterung aufgenommene Herausforderung:

Jetzt fühle ich tief, wie ich an den Köpfen der Antike lernen kann. Wie sind sie groß und einfach gesehen! Stirn, Augen, Mund, Nase, Wangen, Kinn, das ist alles. Es klingt so einfach und ist doch sehr, sehr viel.[183]

Die Vereinfachung der Form, die sie bei den „Köpfen der Antike" hervorhebt, hatte sie schon vorher in ihrer Kunst erreichen wollen:

Die große Einfachheit der Form, das ist etwas Wunderbares. Von jeher habe ich mich bemüht, den Köpfen, die ich malte oder zeichnete, die Einfachheit der Natur zu verleihen.[184]

Dieses Streben nach Einfachheit verbindet sie sowohl mit dem Bildhauer und Graphiker Maillol[185] als auch beispielsweise mit Gauguin.[186] Eine weitere Parallele zu Gauguins Schaffen ergibt sich im Hinblick auf das Anknüpfen an die Kunst der sogenannten „Primitiven",[187] zu denen auch die von ihm geschätzten Altägypter zählen.[188] Weil mein Hauptthema der Bezug Modersohn-Beckers zu Werken aus Altägypten ist, wollte ich, angesichts ihrer Auseinandersetzung mit Gauguin, sein Interesse an dieser Kultur

---

[178]Vgl. *Nach einer ägyptischen Opferpriesterin*, abgebildet im Kat. Bremen 1976, Abb. 57 und 58.

[179]Siehe Krininger, Doris: *Modell – Malerin – Akt.* Über Susanne Valadon und Paula Modersohn-Becker. Darmstadt und Neuwied 1986, S. 129f. Doris Hansmann hat eine ebenfalls interessante Studie zu Modersohn-Beckers Selbstbildnissen vorgelegt. Siehe dies.: *Akt und Nackt.* Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker. Weimar 2000.

[180]Siehe Anm. 157 und Gisela Göttes Bildkommentar in: *Paula Modersohn-Becker. Die Selbstbildnisse.* Hrsg. von der Landesbildstelle Bremen. Bremen 1993, S. 31.

[181]Im Kommentar der Herausgeber ihrer Lebenszeugnisse werden die von der Künstlerin erwähnten antiken Portraits als Teil der Sammlung Theodor Grafs – allerdings ohne Quellennachweis – identifiziert. Siehe BTB, S. 536. Der Hinweis auf die *Gazette des Beaux-Arts* von 1903 (2), S. 205ff. erklärt durchaus nicht, woher man über die Provenienz der von Modersohn-Becker gesehenen Portraits unterrichtet wurde. Es ist jedoch naheliegend, daß es sich um diese Werke handelt, da sie, wie eben erläutert, um 1900 in den großen europäischen Zentren ausgestellt wurden – in Berlin sogar schon 1889 mit einer Ansprache des Sammlers. Vgl. Parlasca 1966, S. 23, Anm. 45.

[182]Nachzeichnungen von altägyptischen Portraits sind vermutlich nie entstanden oder verschollen. Vgl. Röver 1977, S. 207f.

[183]Tagebucheintragung am 25.2.1903. BTB, S. 345.

[184]Ebd.

[185]Lebensdaten: 1861-1944. G. Busch geht auf Modersohn-Beckers Berührung mit den Werken Maillols kurz ein. Vgl. Busch 1981, S. 34.

[186]Mit der Wirkung Maillols und Gauguins auf ihr Werk beschäftigt sich am ausführlichsten Murken-Altrogge. Vgl. dies. 1996, S. 41,63,141 und 149f. Anne Röver hebt den gemeinsamen Bezug zur Vergangenheit hervor. Siehe Röver 1977, S. 208.

[187]Im Sinne von Ursprünglichem: *Das Primitive, das Dämonische, das Archaische: darunter ahnt der moderne Geist die alte magische Einheit von Mensch und Umwelt.* Haftmann 1987, S. 190-192.

zumindest erwähnen.[189] In ihrer Beschäftigung mit der Kunst Ägyptens war die Malerin dem Franzosen näher als anderen Künstlern, mit denen sich ihr Schaffen ebenfalls berührte. Zum Beispiel im *Selbstbildnis mit blauem, weiß gestreiftem Kleid* (1906),[190] wo sie eine an Gauguin erinnernde Farbigkeit mit ihren Anregungen aus den Mumienportraits verband[191] – einen *höchst kultivierten Farbensinn*[192] zeigend.

In der frühen Worpsweder Zeit nahmen zuerst Carl Vinnen[193] und dann Otto Modersohn[194] ihre Arbeiten positiv auf. Gustav Pauli, Hoetger[195] und ihr Mann setzten sich schon vor ihrem Tod für die Anerkennung ihres Werkes ein.[196] Es ist eingangs schon gesagt worden, daß Modersohn-Beckers Kunst mit großer Verspätung öffentlich zur Kenntnis genommen wurde. Vor ihrem Tod waren selbst ihrem Mann zahlreiche Werke unbekannt; sie gelangten erst nach dem Zweiten Weltkrieg ins Bewußtsein der Kunstkenner.[197] Schon 1917 anläßlich der ersten Modersohn-Becker Ausstellung in Hannover notierte Rilke:

---

[188]Vgl. Anm. 56.

[189]Morenz (siehe ders. 1969, S. 152) beobachtete Gauguins altägyptische Anleihen im Gemälde *Ta Matete* von 1892. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Vgl. Abb. 9 der vorliegenden Arbeit.

[190]Vgl. Abb. 8.

[191]Gisela Götte hat die Orientierung an Mumienportraits in ihren Kommentaren zu diesem und anderen Selbstbildnissen hervorgehoben. Vgl. Götte 1993, S. 15, 29, 31, 33, 35. Zur Berührung zwischen Gauguins und Modersohn-Beckers Kunstwerken siehe Berger S. 1982, S. 283.

[192]Pauli, Gustav: *Die Ausstellung in der Kunsthalle.* Bremer Nachrichten vom 11.11.1906, 2. Blatt, Nr. 311.

[193]*Daß solch ein Künstler mich ernst nimmt, das ist mir eine Riesenfreude. Er lobte das Malerische, Tonige und war mit vielem zufrieden.* Tagebucheintragung vom 30.3.1899; BTB, S. 160.

[194]Dies zeigt folgender Tagebucheintrag des Malers: *Mag Paula mir widerstrebende Eigenschaften und Ansichten haben, zweierlei hat sie, was so keiner hat, zweierlei, was das Beste gerade ist und betrifft. Das ist ihre echt künstlerische Anschauung, das wirkliche Verständnis, der Ernst gegenüber der Kunst*[.] Am 20.12.1900. BTB, S. 250.

[195]Die Malerin bedankt sich bei dem Bildhauer für sein Interesse: *Lieber Herr Hoetger, Daß Sie an mich glauben, ist der schönste Glauben von der ganzen Welt*[.] Brief aus Paris vom 5.5.1906. Ebd., S. 443. Zum Kontakt zwischen ihr und dem Bildhauer siehe Grape-Albers, Heide (Hrsg.): *Bernhard Hoetger.* Bildwerke 1902-1936. Texte von Frauke Engel und Thomas Hirthe. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1994, S. 16. Zum Künstler siehe Uphoff, C. E.: *Bernhard Hoetger*. Junge Kunst. Bd. 3, 1919, S. 3-12. Der Beitrag beinhaltet eine Kurzbiographie des Bildhauers – von ihm selbst verfaßt. Ebd., S. 13-16. Modersohn-Beckers Namen erwähnt Hoetger hier nur beiläufig. Siehe ebd., S. 16. In einem Aufsatz ging der Bildhauer ausführlicher auf ihr Werk ein. Vgl. Hoetger, Bernhard: *Erinnerungen an Paula Modersohn*. In: C. E. Uphoff: *Paula Modersohn-Becker*. Junge Kunst, Bd. 2. Leipzig 1919, S. 12-15.

[196]*Ihre beiden weiteren zu Lebzeiten noch erfolgten Ausstellungsbeteiligungen im Jahre 1906, einmal in der Kunsthalle Bremen und einmal zusammen mit Otto Modersohn in der Galerie Gurlitt in Berlin, blieben gleichfalls ohne Bedeutung, da man ihre eingereichten Bilder ganz im Schatten der Kunst ihres Mannes sah.* Murken-Altrogge 1996, S. 8. Zu den Stimmen der Kritiker im frühen zwanzigsten Jahrhundert siehe ebd., S. 9f.

[197]*Bei einem Blick in die Hinterlassenschaft entdeckten einige der Worpsweder betroffen, wer da, von ihnen unbeachtet, vorübergegangen war. Heinrich Vogeler versuchte gutzumachen; seinem Bemühen vor allem sind die Ausstellungen der nächsten Jahre zu danken. Es fanden sich Liebhaber und Kenner, die Bilder* […] *erwarben: Herbert von Garvens in Hannover, August von der Heydt in Elberfeld, der 28 Bilder Paula Modersohn-Beckers erwarb, später Ludwig Roselius in Bremen. Aber der Kreis derer, die ihre Kunst liebten, blieb klein.* […] *1919 gab Gustav Pauli mit einem ersten Werkkatalog einen Überblick über das von ihr Geschaffene. Er führte 259 Nummern auf, die er in späteren Auflagen bis 1927 um rund siebzig vermehren konnte; heute weiß man von etwa 700 Gemälden. Zum zehnten Todestag 1917 hatte die Kestner-Gesellschaft in Hannover eine große Ausstellung* […] *veranstaltet* [.] *Erst die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg brachten ihr breitere Wirkung.* Von Reinken 1983, S. 139f.

Abseits von dem Lärm der Schulen hat diese Künstlerin, nein, dieser großer Künstler im steilsten Aufstieg den Weg durchgesetzt, den doch irgendwie alle ehrlichen und entschlossenen gleichzeitigen Maler meinen[.] *Ich bin durchaus einig mit Ihnen, wenn Sie meinen, es müsse jetzt festzustellen sein, daß niemand unter den deutschen Künstlern gerade diese Wendung zeitiger, unbeirrter und in einem größeren Opfer vollzogen hat, als diese, in der Überzeugung ihrer Freunde seit 10 Jahren berühmte Frau.*[198]

Modersohn-Beckers Wertschätzung im Freundeskreis drückte sich in dem umstrittenen[199] Grabmal aus, das Hoetger für sie schuf. Seine Skulptur ist ein Werk seiner ägyptisierenden Phase[200] und daher für meine Suche nach den mit Modersohn-Becker verbundenen Hinweisen auf Altägypten interessant. Hoetgers Plastik belegt wie lebendig Altägypten in der Kunst der vorletzten Jahrhundertwende gewesen war.

Tafel 1. Bernhard Hoetger. *Sterbende Mutter mit Kind* (1910). Worpsweder Friedhof.

Die sterbende Mutter erhebt ihren Oberkörper, wie in einem letzten Aufbegehren gegen den Tod. Möglicherweise in Anspielung auf die Sonne, die sich jeden Tag von neuem aus der Dunkelheit erhebt, trägt das Kind eine Kugel in der Hand. Der Mythos von der Geburt des Königs als Horus – das vom toten Osiris gezeugte Kind[201] – wäre als Inspirationsquelle möglich. Gleichzeitig erinnert die Komposition an eine berühmte Radierung Max Klingers.[202] Für die im Denkmal eigenartig verkrampfte, jedenfalls unnatürliche Haltung des Oberkörpers beziehungsweise des Kopfes und die Plazierung des Kindes sind auch gotische Vorbilder denkbar wie *Maria im Wochenbett* (zweite Hälfte des 14. Jh.).[203]

Ehe das Grabmal in Worpswede aufgestellt werden konnte, stand es mit anderen Werken des Künstlers im Darmstädter Platanenhain.[204] *Die Sprüche, die in die Sockel der Portalpfeiler und der*

---

[198] Aus einem Brief Rilkes an die Kestner-Gesellschaft. Zit. n. Kat. Berlin 1960, S. 3.

[199] *Hoetger hat sich später künstlerisch und menschlich sehr weit von Paula Modersohn und dem Geist ihrer Kunst entfernt – das erweist nicht allein das durchaus unangemessene Grabmal, das er ihr in Worpswede errichtet hat. Doch ändert dies nichts an der großen Bedeutung, die er und seine Frau 1906 in Paris für die Malerin gewonnen haben.* Die Herausgeber der BTB, S. 24.

[200] Sie wird bis zum Jahre 1919 datiert. Vgl. Grape-Albers 1994, S. 22. Weitere Arbeiten des Künstlers haben einen eindeutigen Bezug zu Altägypten. Siehe ebd., S. 134-138. Es soll hier jedoch nicht der Eindruck entstehen, Hoetger habe sich in dieser Zeit ausschließlich auf die Kunstwerke dieses Volkes bezogen. Einen guten Überblick über die verschiedenen Einflüsse auf sein Werk vermittelt der Kat. Lilienthal 1984, S. 50ff.

[201] Siehe dazu Erman, Adolf: *Die ägyptische Religion*. Handbücher der königlichen Museen zu Berlin. 2. Aufl. Berlin 1909, S. 40f.

[202] *Mutter und Kind*. Teil der Folge *Vom Tode II,* 1898, Blatt 9. Kat. Nr. 285. Abb. 268 in: von Zabern, Philipp: *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*. Katalog. Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Mainz am Rhein 1984, S. 225.

[203] Abb. in Cicerone, 11. Jg., H. 22, 1919, S. 727. Teil des Beitrages: *Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen in Danzig 1918* von Hans F. Secker.

[204] *Es ist sehr wahrscheinlich, daß Hoetger diese Figurengruppe, die so sehr auf den frühen Tod der Malerin Bezug nimmt, erst einmal für das Grabmal in Worpswede geschaffen hatte. Als aber sich das Projekt verzögerte, nahm er den Entwurf für seine Planung zum Platanenhain auf. Als später dann doch noch das Grabmal von Hoetger gestaltet werden konnte, ließ er die Darmstädter Gruppe für Worpswede im Steinguß nachgießen. Diese Mutter-Kind-Gruppe ist Mittelpunkt des Platanenhaines*

Hauptgruppen eingebracht sind, wurden von Hoetger nach eifervollem Suchen indischen Dichtungen, einem ägyptischen Grabmal und einem Liede Goethes entnommen.[205] Der unübersehbare Eklektizismus in Hoetgers Werk ist um 1900 nichts Außergewöhnliches, wenn man zum Beispiel an den Römerkult im George-Kreis denkt. Die Tänzerin Sent M'Ahesa, die Hoetger 1917 porträtierte, trat mit sogenannten „altägyptischen" Ausdruckstänzen auf, die sehr gefeiert wurden.[206] Leider kann man nicht überprüfen, ob Hoetger mit dem Grabmal für Modersohn-Becker von seiner Vorliebe für altägyptische Motive in dieser Schaffensperiode[207] oder von den Werken der Malerin ausging.

4.2.1 Zwei Selbstbildnisse

Ich lernte […] *das äußerste Elend kennen. Das ist nichts, oder fast nichts… Man gewöhnt sich daran, und wenn man einen starken Willen hat, lacht man am Ende darüber.* Paul Gauguin.[208]

Rilkes Erwerb eines ihrer Bilder[209] im Dezember 1905 weist auf seine stärkere Beachtung der Kunst Modersohn-Beckers hin. Da sich die Malerin damals längst von den reinen Landschaftsdarstellungen ihrer ersten Jahre in Worpswede verabschiedet hatte, wird er vor allem ihre Frauenbilder, Stilleben und Selbstbildnisse gekannt haben. Besonders in den letzten zeigt sich Modersohn-Beckers Anlehnung an die Mumienportraits. Götte betont die Übernahme der starken Frontalität[210] und bestimmte Attribute.[211] Murken-Altrogge weist zudem auf Beziehungen zur vorklassischen Antike hin:

Die gemalten Selbstbildnisse der Spätzeit erscheinen ausgesprochen konstruktiv erfaßt und wirken manchmal fast maskenhaft. Sie erinnern wie kein anderes Motiv in ihrer Malerei an frühe Kulturstufen, wie sie etwa in der Hochkultur Ägyptens oder in der griechischen Vorklassik zu finden sind. Diese Bezüge äußern sich besonders in dem Selbstbildnis mit Kamelienzweig […] *und dem Selbstbildnis mit Zitrone*[.][212]

---

in Darmstadt. Kat. Lilienthal 1984, S. 90. Im dortigen Kommentar zum Grabrelief für Paula Modersohn-Becker wurde allerdings kein Hinweis auf Altägypten vermutet. Abb. ebd., S. 90.

[205]Kat. Lilienthal 1984, S. 90 und 92. Aus Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* die erste Strophe: *Des Menschen Seele / Gleicht dem Wasser: / Vom Himmel kommt es, / Zum Himmel steigt es, / Und wieder nieder / Zur Erde muß es, / Ewig wechselnd.* In: Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. I. Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. 16., durchgesehene Aufl. München 1998, S. 143. Siehe auch Grape-Albers 1994, S. 86.

[206]Ägyptischer Künstlername. Eigentlich Elsa von Carlberg (1893-1970). Sie trat mit ihren Opfer-, Ernte-, Freuden und Totenfesttänzen zum ersten Mal 1909 in München auf. Abb. im Kat. Lilienthal 1984, S. 99. Zur Künstlerin siehe ebd., S. 239 und Ettlinger, Karl: *Sent M'Ahesa.* Das Theater, H. 16, 1910, S. 372-373.

[207]Siehe Anm. 200.

[208]Bericht nach Victor Segalen: *Paul Gauguin in seiner letzten Umgebung. Die zwei Gesichter des Arthur Rimbaud.* Frankfurt am Main 1991, S. 80.

[209]Vgl. Anm. 113 und 114.

[210]*Die Künstlerin übernimmt das bretthafte, langgestreckte Format der Vorbilder ebenso wie die weitgehende Frontalität der abgebildeten Person und den durch Attribute (Kränze, Zweige, Früchte) motivierten Gestus.* Götte 1993, S. 31.

[211]Siehe ebd.

[212]Murken-Altrogge 1996, S. 73. *Selbstbildnis mit Kamelienzweig* ebd., Abb. 11; *Selbstbildnis mit Zitrone*, Abb. in Götte 1993, S. 30.

Die Hand, die einen Zweig oder eine Frucht und noch häufiger eine Blume hält,[213] läßt an Bildelemente der altägyptischen Sepulkralkunst sowie an klassische Grabstätten und Monumente[214] denken. Mit solchen seit der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jhs. mit dem Vanitas-Gedanken[215] verbundenen Attributen spielt auch Modersohn-Beckers Malerei auf die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins an.

In dem Maskenhaften ihrer Gesichter, das in den Werken des letzten Pariser Aufenthaltes hervortritt, nähert sie sich dem belgischen Maler James Ensor[216] und, wie im Textkommentar hervorzuheben ist, auch Rilke und Nietzsche, der schrieb: *Alles, was tief ist, liebt die Maske*[.] *Jeder tiefe Geist braucht eine Maske.*[217] Im Zusammenhang mit dem *Rilke-Porträt* soll das Masken-Motiv ausführlicher thematisiert werden. Es seien daher nur einige Aspekte erwähnt: Das Maskenhafte beinhaltet den bewußten Verzicht auf eine detaillierte Wiedergabe der Gesichtszüge.[218] Sie werden reduziert, um jene Ausdrucksstärke zu erzielen, die Modersohn-Becker an den „Köpfen der Antike“[219] bewundert hatte.

Die Suche nach einer expressiven Kunst kündigt sich schon vor der Jahrhundertwende an. Gauguin, dessen Schaffen Modersohn-Becker verfolgte,[220] schlägt vor, das Gesehene nicht naturalistisch zu verdoppeln, sondern mit dem inneren Auge zu malen.[221] Rodin, dessen Atelier sie besuchte und dessen Werke sie schon durch Rilke und seine Frau gut gekannt haben muss,[222] gab zahlreiche Anregungen zur Gestaltung des menschlichen Gesichts. Seine in der Oberflächenbehandlung impressionistischen und inhaltlich literarisch-symbolistischen Gestalten haben außerordentliche Ausdrucksqualitäten:

---

[213]Es seien einige Beispiele erinnert: *Hände mit Kamillenblume* (um 1903), Paula Modersohn-Becker-Stiftung. Abb. in Kat. 1996, S. 104; *Kind auf rotgewürfelten Kissen* (um 1904), Kunstsammlungen Böttcherstraße, Abb. ebd., S. 107; *Kleiner Mädchenakt* (1906), Kunstsammlungen Böttcherstraße, Abb. ebd., S. 134, und das *Selbstbildnis frontal mit Blume in der rechten Hand* (1906/07), Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Abb. ebd., S. 145.

[214]Vgl. Giuliani 1980, S. 54, Kommentar zu den Abb. 4 und 5: *Mädchenkopf*, Fragment einer Grabstelle. Attisch, um 540 v. Chr., und *Jünglingskopf*, Fragment einer Grabstelle. Attisch, um 530 v. Chr. Über die Verwendung von Blätter- und Blumenkränzen unter den Altägyptern beziehungsweise bei den altgriechischen und -römischen Kunstwerken siehe Borg 1998, S. 124.

[215]Grimm, Claus*: Stilleben*. Die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister. Stuttgart 2001, bes. S. 84f.

[216]Vgl. de Bluë, Vera: *Mensch und Maske*. Betrachtungen über Jahrhunderte. Aarau 1993, S. 108 für einige Beispiele aus dem Werk dieses und anderer Künstler der klassischen Moderne. Detailliert geht die Verfasserin auf die Präsenz von Masken in den *Aufzeichnungen* ein. Ebd., S. 94f.

[217]In: *Jenseits von Gut und Böse*. KSA, V, S. 9-243, hier 57.

[218]Vgl. etwa Karl Schmidt-Rottluffs Holzschnitte *Apostel* (1918), Brücke Museum, Berlin, oder *Die drei Könige* (1917), The Museum of Modern Art, New York.

[219]Siehe Anm. 183 für die Textstelle.

[220]Siehe Brief vom 21.4.1905 an Herma Becker. BTB, S. 416-419, bes. 418f.

[221]*Il est bon pour les jeunes gens d'avoir un modèle, mais qu'ils tirent le rideau sur lui pendant qu'ils peignent. Mieux est de peindre de mémoire, ainsi votre œuvre sera vôtre; votre sensation, votre intelligence et votre âme survivront alors à l'oeil de l'amateur.* Morice, Charles: *Paul Gauguin*. Mercure de France, Octobre-Décembre– Tome XLVIII, Paris 1903, S. 100-135, hier 113. Es besteht die Möglichkeit, daß Modersohn-Becker diesen Aufsatz gelesen hat. Siehe BTB, S. 418f., und 563.

La ressemblance qu'il [l'artiste] *doit obtenir est celle de l'âme; c'est celle-là seule qui importe: c'est celle-là que le sculpteur ou le peintre doit aller chercher à travers celle du masque. En un mot, il faut que tous les traits soient* expressifs*, c'est-à-dire utiles à la révélation d'une conscience.*[223]

Für Rodin ist das Gesicht häufig eine Maske und die wichtigste Aufgabe des Portraitisten besteht darin, hinter diese Fassade zu schauen.[224] Das Streben nach Einfachheit im Ausdruck verbindet die Modersohn-Becker-Forschung jedoch nicht in erster Linie mit der Rezeption Rodins oder Gauguins, sondern mit den Mumienportraits, von denen sie den Gesichtsausdruck[225] und die Accessoires[226] übernimmt. Götte geht im Kommentar zum *Selbstbildnis mit Kette* (1902/1903)[227] auf die besonderen Ausdruckswerte ein:

Durch die Technik der Wachsfarben auf Holz bzw. Leinwand zeigen jene [die Mumienportraits, d.V.] *eine vergleichbare bewegte, lebendige Farbhaut. Die von Paula Modersohn-Becker vorgenommene Verknüpfung von Leben und Vergänglichkeit* […] *ist in den Mumienbildnissen präfiguriert: das für sie typische Spannungsverhältnis zwischen physischer Entrücktheit (Tod) und naturgetreuer Gegenwart im Abbild.*[228]

Nach eigenem Bekunden war es auch der Farbenauftrag der Mumienportraits, den die Künstlerin besonders bewunderte.[229] Tagebucheintragungen zeigen schon vor 1903 ihr Bemühen um das Material.[230] Neben den Farben spielte für Modersohn-Becker der den Mumienportraits *eingeschriebene* Zusammenhang mit dem Tod eine wichtige Rolle.[231] Der eigenartig visionäre Charakter des hier abgebildeten Selbstportraits aus dem Frühwerk[232] könnte seinen Ursprung in dem typischen Ausdruck der Mumienportraits haben. Das Bild ist monochrom und scheint marmoriert. Von den hochgesteckten Haaren sieht man bloß lose Strähnen. Das in den Umrissen mit wenigen Strichen skizzierte Gesicht erscheint jung und immateriell.

Tafel 2. PMB. *Selbstbildnis mit Rötel und Kohle* (um 1897). Privatbesitz

---

[222] Zu ihrem Besuch in Rodins Atelier siehe Anm. 58. Sie scheint auch einige Kunstwerke des Künstlers erworben zu haben. Siehe Anm. 55.
[223]Rodin, Auguste: *L'Art.* Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris 1951, S. 99.
[224]*A vrai dire, il n'y a pas de travail artistique qui réclame tant de perspicacité que le buste et le portrait.* Ebd, S. 100.
[225]Vgl. stellvertretend Parlasca/Seemann 1999, S. 18,31,32,34,38,46.
[226]Auch in den Bildern aus Ägypten sind die Halsketten und Ohrringe zu sehen. Vgl. ebd. Mit den Attributen der Mumienportraits haben sich unter anderen Borg 1998, S. 7f., 121f., und Parlasca 1966, S. 59f.,71-90, beschäftigt. Frauen trugen fast immer eine Halskette, weniger häufig Ohrringe. Vgl. Borg 1998, Abb. 109,111-115,117,121 und 122.
[227]Siehe Tafel 3 dieses Kapitels.
[228]Götte 1993, S. 15.
[229]Vgl. Anm. 156.
[230]So schreibt sie: *Ich muß einmal ganz merkwürdige Farben malen.* Am 3.6.1902, BTB, S. 320. Auch ihr Mann vermerkt in seinem Tagebuch: *Sie hat einen prächtigen Farbsinn*[.] BTB, S. 323, Eintrag vom 15.6.1902.
[231]Dies vermutet Busch. Vgl. ders. 1973, S. 164.
[232]Zum Entstehungszusammenhang schreibt von Reinken: *Ihren ersten Erfolg hatte sie mit einem Männerkopf bei Martin Korte, der in Pastell- und Rötelzeichnen unterrichtete. Einige Arbeiten in diesen Techniken gehören zu den besten ihrer Anfangsjahre; darunter sind zwei Selbstporträts, die beide auf das Frühjahr 1897 angesetzt werden.* Dies. 1998, S. 23.

Zwischen 1902/03 entsteht das erste Selbstportrait, das man, ohne zu zögern, mit den ägyptischen Kunstwerken verbindet: das unten stehende *Selbstbildnis mit Kette*.[233]

Tafel 3. PMB. *Selbstbildnis mit Kette* (1902/03).
Kunsthalle Bremen.

Die Kette – wohl aus Holz – könnte mit den Mumienportraits zusammenhängen, denn dort sind Perlenketten übliche Attribute der weiblichen Gestalten.[234] Auch hier – wie bei den koptischen Vorbildern – scheint die Dargestellte dem Leben nicht mehr zugehörig. Der dunkle Erdton und der nach innen gerichtete Blick suggerieren Lebensferne und Distanzierung – ein Aspekt, den auch Götte unterstreicht:

Der Bildausschnitt ist so eng gefaßt, daß eine personale Nähe der Dargestellten suggeriert wird, die sich aber zugleich in den das Antlitz umgebenden Schattenraum entzieht.[235]

Mit einer ähnlichen Unnahbarkeit umgab Modersohn-Becker Rilke, als sie ihn im Frühling 1906 malte. Die Verwandtschaft im Ausdruck beider Portraits rechtfertigt, daß man sie einander gegenüberstellt, obwohl im Zusammenhang mit dem Bildnis des Dichters nicht die Mumienportraits, sondern – wie ich meine – plastische Werke entscheidende Impulse gaben. Ich komme darauf im Kommentar zu diesem Werk zurück; der bisher angewandten Kapitelstruktur folgend, betrachte ich zuvor die wichtigsten Fakten der Begegnung zwischen Rilke und Modersohn-Becker.

4.3 Ein Künstler als Freund: Rilke und die Malerin

Es sind bereits einige sehr lesenswerte Beiträge über die Beziehung zwischen Rilke und der Künstlerin entstanden,[236] doch in vielen Kommentaren wird der Schwerpunkt leider auf seine vermeintliche Verliebtheit[237] und Rücksichtslosigkeit[238] gegenüber der Malerin gesetzt. Man bedient sich

[233]Kunsthalle Bremen. Abb. in Götte 1993, S. 14.
[234]Vgl. Anm. 226.
[235]Götte 1993, S. 15.
[236]Als besonders einleuchtend seien zwei Beiträge genannt: Holthusen, Agnes: *Über Beziehungen Rilkes zur bildenden Kunst.* Der Kreis. 10. Jg., H. 4. Hamburg 1933, S. 217ff. Hier wird vor allem die gemeinsame Nähe zu Cézanne hervorgehoben; Freedman, Ralph: *Krisis und schöpferische Gestaltung*. Zwei entscheidende Begegnungen Rilkes. In: *Rilke-Rezeption. Rilke Reconsidered.* Hrsg. v. Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Tübingen und Basel 1995, S. 49-62. Rodin und die Malerin werden als wichtige Mentoren des Dichters erkannt. Der Verfasser berücksichtigt dabei einige Spuren von Rilkes Austausch mit der Künstlerin und verfaßt einen lesenswerten Beitrag. Siehe ebd., S. 57ff.
[237]Zum Beispiel bei Eric Torgersen. Vgl. ders.: *Dear Friend. Rainer Maria Rilke and Paula Modersohn-Becker.* Evanston, Illinois 1998, S. 197f.

Äußerungen Modersohn-Beckers[239] oder Vogelers,[240] welche belegen sollen, daß die Malerin zeitlebens eine schlechte Meinung von Rilkes Charakter gehabt hätte. Es wird dem Schriftsteller, ohne Rücksicht auf die besonderen Umstände der Worpswede-Monographie, vorgeworfen, die Malerin nicht einmal erwähnt zu haben.[241] Kaum bedacht wird dabei, daß die weibliche Kunst um 1900 keineswegs mit der Unterstützung der gebildeten Kreise rechnen durfte – die vernichtende Kritik an Modersohn-Beckers erster Ausstellung[242] oder die fruchtlosen Versuche Clara Rilke-Westhoffs, ein Stipendium zu erhalten,[243] sind unzweideutig. Selten haben sich allerdings andere Schriftsteller der Epoche[244] mit derselben Offenheit wie Rilke für die weibliche Kunst eingesetzt und schon in den ersten Jahren ihres Schaffens den Dialog mit Künstlerinnen gesucht.[245]

Tagebuchaufzeichnungen belegen, daß sich der Schriftsteller auf alle in Worpswede arbeitenden Künstler auf die eine oder andere Weise einließ – besonders auf Otto Modersohn, Vogeler, Clara Westhoff und die Malerin, die durch ihr Wesen, ihr *Lilienatelier* und ihre Garderobe[246] für ihn Erinnerungen an den noch nicht lange zurückliegenden Florentiner Aufenthalt geweckt haben mag. So wie er sie beschreibt, könnten die *Mädchen*, wie Rilke Clara Westhoff und Paula Becker im *Worpsweder Tagebuch* häufig bezeichnete, jenen seraphischen Mädchen in *Intérieurs* verwandt sein, von denen im vorigen Kapitel die Rede war.

Die frühen Verse Rilkes über das Beisammensein mit Modersohn-Becker sind zugleich von den ersten gemeinsamen Tagen mit seiner künftigen Ehefrau geprägt, doch werden sie nur der Malerin gewidmet.[247] Sie werden in der Anlage I der vorliegenden Arbeit zitiert. Da sie keine Beziehung zur schöpferischen Arbeit der Malerin aufweisen, sondern ein Spiegel der Musikabende in Worpswede (Abschnitt I) oder von Rilkes Stilisierung des Mädchendaseins (Abschnitt II) oder seiner selbst sind,

---

[238]Rilkes Ratschlag, von der Veröffentlichung der ihm zur Einsicht und Beurteilung anvertrauten Tagebuchaufzeichnungen der Künstlerin abzusehen, wird als Zeichen seiner Distanz zu ihr gedeutet. Die Rilke eingereichten Lebenszeugnisse stimmen allerdings nicht mit den schließlich herausgegebenen Briefen und Tagebuchblättern überein. Vgl. Brief an Kurt Becker vom 24.3.1913. In: Rilke 1933, S. 284-286, hier 285. Zur Ergänzung siehe Petzet 1976, S. 89f.

[239]Siehe Kommentar zu dem Gemälde *Rilke-Porträt*.

[240]*Als Clara Westhoff und Rainer Maria Rilke sich zusammenfanden, wuchs in Paula ein mächtiger Widerwille gegen den Dichter.* […] Vogeler 1989, S. 81.

[241]Murken-Altrogge 1996, S. 82f. Rilke hatte ausdrücklich den Auftrag, eine Monographie über die berühmten (seit 1895, Jahr einer goldenen Medaille für Mackensen in München) alten Worpsweder zu schreiben. Paula Becker gehörte schon der folgenden Generation an.

[242]Vgl. Anm. 78.

[243]Sauer 1986, S. 36ff., bes. 39f.

[244]Als Ausnahme ist Thomas Mann zu erwähnen, der in seiner Besprechung eines Romans von Toni Schwabe folgendes äußerte: *Uns muß es wahrscheinlich sein, daß von der Frau als Künstlerin das Merkwürdigste und Interessanteste zu erwarten ist, ja, daß sie irgendwann einmal zur Führer- und Meisterschaft unter uns gelangen kann.* Freistatt, März 1903. Zit. n. Schnack 1990, I, S. 24.

[245]Vgl. das Gedicht *Asrael* zu einem Gemälde Hermione von Preuschens. SW, III, S. 544f.

[246]TBF, S. 214.

erweisen sie sich im Rahmen einer Untersuchung, die gerade den intermedialen Bezug verfolgt, als irrelevant.[248] Dasselbe gilt für das Werk *Der Sänger singt vor einem Fürstenkind* (1900),[249] in dem Rilke, wie der Engel in den zuvor behandelten Verkündigungsgedichten, in der Rolle des Sängers erscheint. Das Mädchen, das Fürstenkind und die Blonde stellen in Rilkes früher Lyrik, wie bereits ausführlich dargestellt, verklärte weibliche Gestalten dar; in diesem Sinne ist Modersohn-Becker eine 'Fürstin' und nicht etwa aufgrund ihrer schöpferischen Arbeit.

Die Frage, ob Rilke die Malerin in der Worpsweder Zeit angesichts der großen Sympathie, die aus seinen Versen spricht,[250] im selben Maße als Künstlerin wahrnahm wie etwa Hofmann oder Vogeler, ist eindeutig mit nein zu beantworten. Es gab ab 1900 eine briefliche Korrespondenz mit Modersohn-Becker[251] und auch im *Worpsweder Tagebuch* ist häufig von gemeinsamen Erfahrungen die Rede.[252] Erst im Januar 1906 gegenüber Karl von der Heydt (1858-1922), dessen Vetter August von der Heydt (1851-1929) einer der ersten Sammler ihrer Kunst werden sollte,[253] pries Rilke die Originalität und Kraft von Modersohn-Beckers Malerei: *Worpswede war immer noch der weitentlegene Ort.* […] *Das merkwürdigste war, Modersohns Frau an einer ganz eigenen Entwicklung ihrer Malerei zu finden, rücksichtslos und geradeaus malend, Dinge, die sehr worpswedisch sind und die doch nie einer sehen und malen konnte. Und auf diesem ganz eigenen Wege sich mit van Gogh und seiner Richtung seltsam berührend.* [254] Einige Monate später ließ er sich von ihr porträtieren.

Die Künstlerin las und kritisierte Rilkes Schriften.[255] Und doch, weder sie noch er bemühte sich je um eine Zusammenarbeit. Selbst Modersohn-Beckers Absicht, eine Verkündigung zu malen,[256] muß nicht zwingend mit Rilke zusammenhängen. Ihr Kontakt war später wohl nie so eng wie in den

---

[247]Vgl. SW, III, S. 703-707. Entstanden als Briefgedichte am 21. und 28.10.1900 in Berlin. Zunächst ins Tagebuch eingetragen – siehe TBF, S. 299f. und SW, III, S. 847 für den Entstehungsrahmen.

[248]Es sei außerdem an das Gedicht *Brautsegen* erinnert, das Rilke der Freundin sendete, als er von ihrer Verlobung erfuhr. Siehe Brief vom 14.11.1900 aus Berlin und SW, III, S. 849. Für den Text siehe ebd., S. 716-718.

[249]Am 3.10.1900 in Worpswede entstanden. Vgl. SW, I, S. 857 für die Datierung. Siehe Anlage II für den Text.

[250]*Du blasses Kind, du machst den Sänger reich / mit deinem Schicksal, das sich singen läßt: / so spiegelt sich ein großes Gartenfest / mit vielen Lichtern im erstaunten Teich. / Im dunklen Dichter wiederholt sich still / ein jedes Ding; ein Stern, ein Haus, ein Wald. / Und viele Dinge, die er feiern will, / umstehen deine rührende Gestalt.* Siehe Anlage II, V. 81-88.

[251]Zwischen 1906 und 1907 werden fünfundzwanzig Briefe oder kleine Nachrichten gewechselt, etwa ein Drittel der gesamten Korrespondenz. Vgl. Paula Modersohn-Becker. Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker. Hrsg. von Rainer Stamm. Frankfurt am Main und Leipzig 2003. Hier PMB-RMR.

[252]Siehe TBF, S. 93, 210-211, 214 und 218.

[253]A. von der Heydt erwarb etliche Gemälde, von denen eine große Zahl später als Schenkung seines Sohnes ins „Von der Heydt-Museum" gelangte. Siehe Anm. 197 der vorliegenden Arbeit.

[254]Am 16.1.1906 aus Meudon an Karl von der Heydt. In: KEH, S. 46-48, hier 46.

[255]Siehe BTB, S. 530, Anm. zum 3.9.1900; ebd., S. 531, Anm. zum 15.10.1900; ebd., S. 534, Kommentar zum 25.12.1900; Anmerkung zum Tagebucheintrag vom 3.6.1902 ebd., S. 547; Kommentar zum Brief vom 21.4.1905, ebd., S. 562; Kommentar zum Brief vom 17.10.1907, ebd. S. 576.

[256]Vgl. ebd., S. 288.

allerersten Jahren, als Rilke ihr sein berühmtes Skizzenbuch und sie ihm ihre Tagebücher anvertraute.[257] Diese Lektüre machte auf den Dichter einen tiefen Eindruck, wie er der Freundin in der im folgenden zitierten Briefstelle bereits v o r der Entstehung der Monographie *Worpswede* versicherte:

Und zu Ihnen, der Künstlerin, bin ich auch gekommen. Da kommt mir ein Bedauern; ich war in Worpswede immer am Abend bei Ihnen und dann sah ich wohl da und dort im Gespräch eine Skizze (ein Kanal mit Brücke und Himmel steht noch deutlich in meiner Erinnerung), bis Worte von Ihnen kamen, die ich gleich sehen *wollte, so daß ich meinen Blicken die Wände verbot und Ihren Worten nachging und die Schwingungen Ihres Schweigens sah, das um Dantes Stirne über der Lilie, in ihrem dichten Duft, sich zu versammeln schien, wenn es dämmerte. So sah ich fast nichts von Ihnen, denn Sie selbst haben mir niemals etwas gezeigt, und ich wollte Sie nicht darum bitten, weil solche Dinge mit einer inneren Notwendigkeit kommen müssen, unabhängig von Bitten und Gebetensein.* [258]

Vielleicht durch Paula Beckers Unsicherheit oder aufgrund seiner eigenen Selbstbezogenheit – wie man es auch sehen möchte – nahm er ihre Kunst nur nebenbei wahr. Er zeigte in demselben Brief dennoch, daß er durchaus das eine oder andere Werk bemerkt hatte. Außer der Skizze mit Kanal, Brücke und Himmel, die er erwähnte und die sich als Gemälde in seinem Nachlaß befand,[259] nannte Rilke eine weitere:

Jetzt fehlt mir aufeinmal Vieles, und wer weiß, ob ich nicht künftig im Leben, bitten werde um Manches, in Angst, es könnte mir vorübergehen ohne zu mir gesprochen zu haben? Zum Glück erinnere ich mich ganz genau des Mädchenreigens um den großen Baum. Vor der Farbe noch. Aber schon vollkommen fertig in der Bewegung. Mir ist fast jede Gestalt (als Bewegung) erinnerlich in diesem Mädchenkranz, der, leicht gewunden, aus den Händen der Freude in die des Windes kam und nun um den großen ruhigen Stamm flimmernde Kreise zieht. Und ich komme mir bei dieser einen einzigen Erinnerung nicht arm vor; es ist wundersam und gut zu denken, daß meine Augen, unbewußt fast, dieses Bild aufgetrunken haben, während Sie den Thee bereiteten einmal[.][260]

Die ersten Begegnungen mit den Arbeiten der Malerin geschahen also beiläufig. Das *Reigen tanzende Mädchen* (1900), das Rilke in der obigen Briefstelle beschreibt, wurde in der neuen Ausgabe ihres Briefwechsels abgebildet.[261] Erst im *Requiem* wird die Malerin, wie im Textkommentar noch näher ausgeführt wird, auf eine Stufe mit Cézanne und Rodin gestellt. Möglicherweise sah Rilke in den ersten Jahren ihrer Freundschaft die Malerin wie auch ihre Worpsweder Kollegen als „Werdende".[262]

---

[257]Siehe ebd., S. 539f.
[258]Am 24.1.1901. Vgl. Rilke 1931, S. 95-99, hier 97f. oder PMB-RMR, S. 39-42, hier 41.
[259]Vgl. PMB-RMR, S. 93.
[260]Am 24.1.1901. Siehe Rilke 1931, S. 95-99, hier S. 98f. und PMB-RMR, S. 41.
[261] Vgl. PMB-RMR, gegenüber S. 32.
[262]SW, V, S. 34.

Wie nach dem Worpsweder Aufenthalt über alle anderen Maler schwieg Rilke auch über das Werk oder über Dinge, die mit dem Schaffen Modersohn-Beckers zusammenhängen. Überraschend ist, daß er erst mehrere Jahre nach ihrem Ableben nach der Bedeutung der Zitronen[263] als Attribut in der Malerei fragt.[264] Wäre er mit den Kunstwerken Modersohn-Beckers sehr vertraut gewesen, müßte ihm diese Frage schon früher eingefallen sein – im *Selbstbildnis mit Zitrone* (1906/07)[265] steht diese Frucht im Vordergrund.[266] Allerdings ist die Datierung nicht sicher; falls es erst 1907 entstanden ist, kann Rilke es nicht gekannt haben.[267]

Wenn auch nicht zu übersehen ist, daß Rilke Modersohn-Beckers Bilder nicht mit derselben Begeisterung aufgenommen hatte wie wenig später die Bilder Cézannes, wünschte sich der Dichter im März 1907, sie möge ihm die Landschaft Capris malen, die er nicht zu beschreiben vermochte:

Mehr denn je wünsche ich jemanden her, der malen könnte; ernstlich malen. Neulich erst noch. Stell Dir vor: eine grüne rechteckige Wiese, flach gegen das geneigte, schwerblaue Meer[.] *Ob das P*[aula] *B*[ecker] *Freude machen würde? Es ist eine wahre Sünde, das mit Tinte hinzuschreiben. Warum kommt denn kein Maler und treibt die Händler aus dem Tempel* [?][268]

1917, zehn Jahre nach dem Tod der Künstlerin, erwähnte Rilke den Besuch einer der ersten bedeutenden Ausstellungen ihrer Werke.[269] Obwohl er ihre Kunst bei dieser Gelegenheit lobte,[270] stellte er Jahre später seine Kenntnisse ihrer Kunst in Frage: *Paula Modersohn sah ich zuletzt 1906 in Paris und*

---

[263]Die Zitrone war *seit Jahrhunderten Bestandteil von Trauer- und Begräbnisriten*. Götte 1993, S. 31. Siehe auch van Reinken 1983, S. 121. Verweis auf das *Handbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 1938/41. Stichwort Zitrone.

[264]*In diesem Zusammenhange* [eines Besuches im Schloß Bothmar bei Malans] *gedachte ich* […] *Ihre Auskunft in Anspruch zu nehmen: unter den stattlichsten Frauen-Porträts des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts fielen mehrere uns dadurch auf, daß die Dargestellte in ihren gelassen zur Schau gestellten Händen, unaufdringlich und doch mit einer gewissen, dem Symbol zuzuschreibenden Betonung, immer wieder den gleichen Gegenstand hielt: eine Citrone. Salis war der Meinung, es sei mit diesem stereotypen* […] *Attribut ausgesprochen, daß seine Trägerin zur Zeit, als man sie so, mit dem Anschein ihres blühenden oder beträchtlichen Lebens wiedergab, schon verstorben gewesen sei; er war indessen dieser Auslegung nicht ganz sicher*[.] *Ist das wirklich die Bedeutung der mitgegebenen Citrone, so bleibt es ja immer noch unerklärt, wie diese Frucht zu dieser bildlichen Anwendung kam. Ich wüßte nicht, daß sie in irgendwelchen Toten-Kulten eine Rolle gespielt haben sollte; es ist diese Verbindung von letzter Bitterkeit und Reife, die sie zum Zeichen des Verstorbenseins machen konnte – das käme mir schon fast zu abgeleitet und ausgeklügelt vor.* Brief an Gräfin Margot Sizzo-Noris Crouy vom 16.12.1923. Vgl. Rilke, Rainer Maria: Briefe. Bd. I-III. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt am Main 1987. Hier Bd. III, S. 846-850, hier S. 847f. Dieser Brief erscheint nicht in Rilke 1937.

[265]Im WV wird das Bild auf 1906/07 datiert. Vgl. WV, II, S. 518. Götte datiert das Portrait auf das Jahr 1907. Siehe Götte 1993, S. 31. Van Reinken hingegen auf die Zeit zwischen 1906/07. Siehe v. Reinken 1998, S. 120.

[266]Privatbesitz. Abb. in Götte 1993, S. 30.

[267]Ich fand keinen Hinweis auf einen Besuch Rilkes in Worpswede in diesem Jahr. Vgl. Schnack 1990, S. 258-297. Für eine Auseinandersetzung mit ihren Bildern um 1917 spricht übrigens eine hier zitierte Briefstelle. Vgl. Anm. 269.

[268]An Clara Rilke am 8.3.1907. In: Rilke 1930, S. 213-216, hier 214f.

[269]*Nach Hannover zunächst, – um der Paula Modersohn-Ausstellung willen, der ersten großen, in der ihr Werk zu einem annähernd Ganzen zusammengekommen ist.* Brief vom 9.10.1917 an Katharina Kippenberg. Vgl. KK, S. 250-251, hier 250f. Es wurden bei diesem Anlaß ca. 150 Gemälde in der Kestner-Gesellschaft ausgestellt. Siehe WV, I, S. 253.

[270]Siehe Anm. 198.

wußte wenig von ihren damaligen und spätesten Arbeiten, die ich auch jetzt noch nicht kenne.[271] Ungeachtet dieser Tatsache wird Rilke neben Modersohn,[272] Vogeler[273] und Hoetger[274] in der Forschungsliteratur als einer der *eigentlichen Entdecker*[275] ihrer Kunst betrachtet; sein *Requiem* ist trotz der wenig konkreten Bezüge auf ihre Gemälde eine der wichtigsten Stellungnahmen zu ihrem Schaffen.[276]

Das frühere Gedicht *Der Sänger singt vor einem Fürstenkind* ist, wie bereits vermerkt, eindeutig von Rilkes Idealisierung des Mädchendaseins geprägt[277] und für die Betrachtung seiner Herangehensweise an die Bilder dieser Künstlerin unergiebig. In seiner Rilke-Biographie betont Ralph Freedman, daß der Dichter auch in den späteren Jahren vor ihren Werken ziemlich wortlos blieb.[278] Der Verfasser unterstreicht jedoch, daß die Verbindung zur Malerin eine sehr anregende Wirkung auf Rilkes Arbeit hatte:

> *The two months in Paris following Rilke's dismissal by Rodin – despite and also because of his association with Paula Becker – had been his most productive months in memory.*[279]

Freedman denkt an die *Neuen Gedichte* und an den Band *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Sie repräsentieren, wenn man die Fortschritte dank der Bekanntschaft mit Lou Andreas-Salomé berücksichtigt, die zweite qualitative Wende in Rilkes Leben als Dichter. Er widmete sich in diesen Bänden nicht nur antiken (vorklassischen und klassisch-griechischen) oder altägyptischen Motiven, sondern auch biblischen Stoffen; ferner verarbeitete er Anregungen, die aus der Auseinandersetzung mit Cézanne und Rodin resultierten sowie Rezeptionserfahrungen in Pariser und italienischen Museen.[280] Wir wissen, daß Modersohn-Becker seine Auseinandersetzung mit Cézanne ganz eindeutig förderte, so

---

[271]An Professor Hermann Pongs. 21.10.1924. In: Rilke, Rainer Maria: Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926. Leipzig 1937, S. 320-334, hier 323.

[272]Otto Modersohns Äußerungen zur Kunst seiner Frau werden häufig zitiert. Vgl. BTB.

[273]Vogeler bestritt vehement, sich Modersohn-Beckers Bedeutung als Künstlerin nicht bewußt gewesen zu sein: *Doch der gute Kurt Becker hat auf der Roseliusfeier öffentlich so dummes Geschwätz gemacht, dass ich zu Lebzeiten Paulas keine Beziehungen zu ihrer Kunst gehabt hätte – nun geht wohl aus den Briefen hervor dass ich ausser Hoetger wohl der einzige war der Beziehungen zu ihrer Arbeit gehabt hatte. So etwas könnte auch ruhig im Vorwort* [zu der Ausgabe von den Briefen und Tagebuchaufzeichnungen der Künstlerin] *erwähnt werden falls es in den Rahmen der Veröffentlichung passt.* Vogeler. Brief an Martha Vogeler v. 28.6.1927. Worpsweder Archiv.

[274]Der Bildhauer hat über sie einen Essay verfasst. Sie lernten sich 1906 in Paris kennen. Vgl. Anm. 195.

[275]Vgl. stellvertretend Pettit 1983, S. 207. Auch in der Fachliteratur über die Künstlerin werden Rilkes Äußerungen über sie stets erwähnt. Siehe von Reinken 1983, S. 148, und Murken-Altrogge 1996, S. 83.

[276]Zum Überblick der Arbeiten über die Künstlerin siehe Katalog *Die alten Worpsweder Meister*. Mit Werken der Sammlung Bernhard Kaufmanns-Stade, Worpswede o. J., S. 60. Die bisher vollständigste Nennung der Publikationen über die Künstlerin in: WV, I, S. 275-298.

[277]Siehe Anlage II.

[278]Siehe Freedman, Ralph: *Life of a Poet*. Rainer Maria Rilke. Evanston, Illinois 1996, S. 256. In der Übersetzung Curdin Ebneters erschien der erste Teil der Biographie unter dem Titel *Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875 bis 1906*. Frankfurt am Main und Leipzig 2001.

[279]Ebd.

[280]Die Bezüge sind deutlich genug, so daß es erlaubt sei, auf die Werke selbst hinzuweisen.

daß Rilkes "Dingästhetik"[281] ohne Zweifel auch mit ihr zusammenhängt. Sie hatte schon früher als der Dichter Zugang zu Cézannes Kunstsprache und sie für die eigenen Werke fruchtbar gemacht.[282] Gleich dem Franzosen ging es ihr um Kunstdinge, nicht um „Offenbarungen" – um ein von dem jungen Rilke bevorzugtes Wort zu gebrauchen. Demnach war sie einer „Dingästhetik" näher als Rilke: Das Häßliche, Abstoßende hatte in ihren Bildern einen ebenso „natürlichen" Platz wie bei dem Dichter erst in den *Aufzeichnungen.* Er sollte viel langsamer als die Malerin lernen, jenseits von Gut und Böse das *Seiende*[283] zu erkennen.

Der Gedanke an den Tod hat Modersohn-Beckers Schaffen und somit auch ihr Leben begleitet,[284] worin sie wiederum mit Rilke etwas gemeinsam hatte.[285] Wie er[286] greift sie in einigen ihrer Arbeiten auf Symbole oder Bildelemente der Grabkunst zurück: die bereits hervorgehobene Zitrone, ferner die Nacktheit als Symbol des Seelischen,[287] und mit Hilfe von Zweigen oder Blumen angedeutete Vergänglichkeit.[288] Natürlich erfüllen diese Bildelemente auch rein malerische Aufgaben: so ist die Zitrone ein hervorragender Vorwand für ein intensives Gelb. Durch Blumen und Früchte können Farbkontraste erzielt werden. Im Bildkommentar wird auf ihre Behandlung der Farben eingegangen.

Weil die Skulptur aus dem Land am Nil sowohl für Rilke als auch für die Künstlerin eine wichtige Inspirationsquelle gewesen ist, fasse ich jetzt die Hinweise auf seine Auseinandersetzung mit dieser

---

[281]Wie Kohlschmidt richtig darstellt, sind Rilkes Ding-Gedichte *durch das handwerkliche Ethos der Vorbilder Rodins, Cézannes und Van Goghs* hervorgerufen und *durch die Berührung mit Kunst und Natur in Paris* gefördert. Keineswegs sind sie nur mit Cézanne zu verbinden. Vgl. Kohlschmidt 1948, S. 47.

[282]Ihre erste Begegnung mit den Bildern Cézannes datiert vom Frühjahr 1900. Siehe BTB, S. 577. Rilke hingegen wird erst durch sie und die Malerin Mathilde Vollmoeller (1878-1948) einen Weg zu Cézanne finden, obwohl auch er dessen Bilder schon 1900 sah. Der Briefwechsel liefert auch hier einige Anhaltspunkte. Zum Austausch mit Modersohn-Becker siehe BTB, Briefe vom 5.4.1907, S. 469; Brief vom 10.8.1907, S. 472; Brief vom 17.10.1907, S. 475 und Kommentar auf S. 576.

[283]*Erinnerst Du Dich an Baudelaires unglaubliches Gedicht »Une Charogne«? Es kann sein, daß ich es jetzt verstehe. Abgesehen von der letzten Strophe war er im Recht. Was sollte er tun, da ihm das widerfuhr? Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung gibt es nicht.* SW, VI, S. 775.

[284]Schon eine Kindheitserinnerung habe ihr den Tod immer wieder vergegenwärtigt: *Paula war zehn Jahre alt, als sie zusammen mit den Cousinen Cora und Maidli Parizot beim Spielen in einer Sandgrube verschüttet wurde. Sie und Maidli konnten gerettet werden, die elfjährige Cora erstickte.* Van Reinken 1983, S. 13. Am 25.10.1900 schrieb sie an Rilke: *Mit ihr* [Cora] *kam der erste Schimmer von Bewußtsein in meinem Leben.* BTB, S. 240. Hinzu kam die Vorahnung ihres frühen Todes. Eintrag vom 26.7.1900. BTB, S. 231. Siehe auch Anm. 118.

[285]Als eine interessante Arbeit über das Todesmotiv in Rilkes Œuvre ist die Dissertation Marlene Hecks zu erwähnen: *Das „Offen-Geheime".* Zur Todesdarstellung im lyrischen Werk Rainer Maria Rilkes. Diss. Bonn 1969. Der Schwerpunkt liegt auf den *Neuen Gedichten* sowie auf Werken der Spätzeit des Dichters. Das *Requiem* spielt keine außerordentliche Rolle, sondern dient als Beispiel eines Textes, der *direkt über den Tod oder die Toten Auskunft* gibt. Ebd., S. 16. Die Verfasserin erwähnt einige Stellen daraus, um ihre Argumentation zu stützen oder auch, um die Wiederholungen in der Rilkeschen Motivauswahl – zum Beispiel den Spiegel oder die Früchte – ausreichend zu dokumentieren. Vgl. ebd., S. 33f., 114, 128,148,166,173.

[286]Siehe Einleitung dieses Kapitels und Textkommentar.

[287]Daß die Künstlerin in dieser Hinsicht eine „Zeichensprache" gebrauchte, behauptet v. Reinken 1983, S. 121f.

[288]Als Beispiele seien folgende Bilder genannt: *Sitzender Mädchenakt mit Blumenvasen*, um 1907. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Abb. in van Reinken 1983, S. 130; *Selbstbildnis*, Halbakt mit Bernsteinkette, um 1906, Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Abb. ebd., S. 115; *Selbstbildnis mit Kamelienzweig*, 1907, Essen, Museum Folkwang. Abb. ebd., S. 140.

Kunst zusammen: Mit August von der Heydt[289] tauschte sich Rilke bereits 1907 über Ägypten aus – ein Land, das der Baron und seine Gattin, Selma von der Heydt, *von mehreren Reisen*[290] kannten. Der Kontakt mit den Vettern Karl und August von der Heydt stellte vor der Ägypten-Reise von 1911 vermutlich eine der bedeutendsten Informationsquellen für den Schriftsteller dar, denn Karl von der Heydt schrieb sogar einen kleinen Bericht über seine Reise nach Ägypten, den Rilke gelesen haben könnte.[291] Grimm und Hermann erwähnen nur den Briefwechsel mit dem Gelehrten. Während Rilkes späteren Kairo-Aufenthaltes gehen an den Freund, Mäzen und Kunstsammler einige Berichte von Museumsbesuchen. Am 24.3.1911 fällt dabei eine gewichtige Bemerkung:

> *Das liegt mir nah, können Sie verstehen, nach guter Plastik hin alles auszurichten, dieses Museum ist doch so eigentlich erst die Einweihung in Skulptur*[.][292]

Angesichts der Tatsache, daß Rilke über Rodin, den einflußreichsten Bildhauer seiner Zeit,[293] vorher geschrieben hatte, überrascht das obige Zitat ein wenig. Wie bei Rilke-Westhoff, deren Auseinandersetzung mit Ägypten durch den französischen Meister initiiert und vorbereitet wurde,[294] verdankt Rilke dem Bildhauer wichtige Einsichten in die Welt der Plastik,[295] wobei sowohl die ägyptische als auch die griechisch-römische Antike eine wichtige Rolle spielten.

Die Begegnung mit einer Sandsteinbüste 1908 im Louvre ist der aktuelle Anlaß dafür gewesen, daß die Kunst Altägyptens in Rilkes Bewußtsein vor seiner Ägyptenreise, ein Jahr nach dem Ägypten-Aufenthalt seiner Frau und kurz vor der Niederschrift des *Requiems*, lebendiger wurde.[296] Dieses Interesse[297] an Altägypten sollte sich auch nach den wichtigen Ausgrabungen in Tel-el-Amarna[298] verstärken. Ich beschränke mich auf die frühen Rezeptionserfahrungen Modersohn-Beckers und Rilkes mit der Welt der Skulptur und, soweit rekonstruierbar, mit der Antike, weil sie, wie zu zeigen ist, für

---

[289]Vgl. Brief an Karl von der Heydt vom 16.3.1907, in: KEH, S. 128-129, hier 129.
[290]Siehe Brief vom 25.3.1907 an Clara Rilke, in: Rilke 1930, S. 232-234, hier 233.
[291]von der Heydt, Karl: *Unsere Reise nach Ägypten*. Februar und März. Elberfeld 1891. Neben den Einzelheiten über die Reise an sich scheint der Bericht vor allem wegen der dort leicht ablesbaren Vertrautheit von der Heydts mit der altägyptischen Kultur lesenswert. Nach der Besichtigung der Orte faßte er die interessantesten Eindrücke zusammen. Er besucht unter anderem Tel-el-Amarna, die Stadt Echnatons, dessen Sonnenkult zustimmend hervorgehoben wird. Am Ende der Reise erwirbt von der Heydt einige Kunstwerke Altägyptens. Ebd., S. 38 und 34f. Zum Kontakt zwischen Rilke und von der Heydt siehe den Marbacher Kat. Rilke, S. 122ff.
[292]In: KEH, S. 176-178, hier 177.
[293]Güse, Ernst-Gerhard: *Auguste Rodin und Deutschland*. In: *Auguste Rodin. Zeichnungen, Aquarelle*. (Kat.) Landesverband Westfalen-Lippe. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster und Stuttgart 1984, S. 13-39, bes. 32ff.
[294]Siehe stellvertretend Brief an Elisabeth von der Heydt vom 10.2.1907 in: KEH, S. 109-111, hier 111.
[295]*In Rilkes dichterischen Transponierungen altägyptischer Rundplastik wird seine fundamentale Auseinandersetzung mit der Kunst Auguste Rodins nicht nur poetisch weiter-, sondern zugleich an deren Ursprung zurückgeführt.* Grimm 1997, S. 12.
[296]Siehe Anm. 6.
[297]Eine allgemeine Schilderung dieser Entwicklung seit Napoleon bringt Nalewski 2000, S. 154. Morenz erwähnt zwei Beiträge des J.-M. Carré über den Besuch französischer Schriftsteller in Ägypten zwischen 1792 und 1849. Siehe ders. 1969, S. 235, Anm. 106.
[298]Siehe Anm. 446.

die Annäherung an beider dichterische und malerische Arbeiten ausschlaggebend sind. Das zweite Leitmotiv dieses Arbeitsabschnitts, das Portrait-Genre, eröffnet den Textkommentar; dann konzentriere ich mich auf die Werke, die Rilkes Auseinandersetzung mit Altägypten und zugleich wesentliche Aspekte seiner Konzeption von Poesie spiegeln.

Wie in den vorangehenden Kapiteln dieser Studie geht der Bildkommentar der Textanalyse voraus, obwohl wir hier eine grundsätzlich andere Ausgangssituation haben. Auch wenn man Rilkes Auseinandersetzung mit der Kunst des Portraits um 1906 in erster Linie auf den regen geistigen Austausch mit der Malerin zurückführt, ist dieser nicht seine einzig denkbare Inspirationsquelle. Deshalb erfolgt der Kommentar zu seinem *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* nicht direkt im Anschluß an ihr *Rilke-Porträt*.

Die Beziehung zwischen den hier hervorgehobenen Portrait-Gedichten verlangt geradezu, daß man sie gemeinsam betrachtet. *Der Tod des Dichters* spricht von einem Wunschbild, während *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* zeigt, auf welcher Entwicklungsstufe Rilke sich tatsächlich sah. So wird die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit in den Pariser Jahren mit Hilfe dieser Werke leicht ersichtlich. Neben dem Thema der Selbstreflexion gibt *Der Tod des Dichters* Einblick in die Art und Weise, in der Rilke die Skulptur und die Kunsttradition für sein Spiegelbild fruchtbar zu machen wußte.

4.3.1 *Rilke-Porträt*

In einer Zeit, in der der Mensch als „unrettbares" Individuum gesehen und in der Philosophie die Diskrepanz zwischen seinem Erscheinungsbild und seiner Innenwelt thematisiert wurde,[299] malte Modersohn-Becker ihr ausdrucksstarkes Portrait des Schriftstellers. Der seither reflektierten Verunsicherung des entfremdeten Ichs entspricht die Verfremdung des Dargestellten, aus der dennoch beziehungsweise gerade das Charakteristische so deutlich hervortritt, daß kein Zweifel über seine Identität je aufkommen konnte.

Tafel 4. PMB. *Rilke-Porträt* (1906). Kunstsammlungen Böttcherstraße.

Die Künstlerin malte Rilke vor einem grauen Hintergrund und in einem violetten Anzug mit hohem Kragen. Die rote Grundierung scheint, wie im vorigen *Selbstbildnis mit Kette*, immer wieder durch (um die Schulter, um den Kopf herum, um den Schnurrbart). Die Haare wie der Bart oder der Schnurrbart wurden in einem Erdton gemalt; der Farbton der Iris korrespondiert mit der Farbe des Anzugs. Die Stirn ist heller als der Rest des Gesichts, der Blick wendet sich vom Betrachter ab. Die Lippen sind füllig, die Nase rötlich. Aus dem Versuch, die Formen des Gesichts so vereinfacht wie möglich abzubilden, entsteht fast eine Maske. Dieser Eindruck wird durch den leicht geöffneten Mund sowie durch die wimpernlosen Augen verstärkt. Der halb geöffnete Mund stellt eine Konvention bei den Dichterbildnissen seit der klassischen Antike dar; er dient der Verlebendigung und Steigerung des Ausdrucks und weist auf den Beruf des Dargestellten hin.[300]

Der hohe weiße Kragen läßt an Priester denken, der breite und lange Bart an altägyptische Bildwerke, wo er Teil des königlichen Ornats[301] ist. Sehr bemerkenswert ist die Tatsache, daß Modersohn-Becker in dreien ihrer Selbstbildnisse aus derselben Periode[302] die Hand an das Kinn legt. Diese Geste mag durch altägyptische Figuren angeregt sein.[303] Die zum Gesicht weisende Handgebärde kann auch in Verbindung mit der Rezeption der Tanagra-Figuren[304] gesehen werden, die Modersohn-

[299] In: *Unzeitgemäße Betrachtungen.* KSA, I, S. 157-510, hier 272.
[300]Vgl. Abb. 10.
[301]Lurker, Manfred: *Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter*. Handbuch der mystischen und magischen Welt Ägyptens. Bern; München; Wien 1998, S. 51.
[302]Siehe Abb. 8 im Anhang dieses Kapitels sowie das *Selbstbildnis* (1906/07). Abb. in Murken-Altrogge 1996, Abb. 16 und *Selbstbildnis mit Hand am Kinn* (um 1906), ebd., Abb. 24.
[303]Vgl. Morenz 1984, Abb. 6,8,14,18,22 und 34.
[304]Harpokrates, das Kind Seraphis', wird häufig mit der Hand am Kinn oder in der Nähe der Lippen dargestellt. Siehe Ewigleben/Grumbkow 1991, S. 43, Abb. 7-9,10, 12,14,15,16, 17,18,19,26 und 27. *Der Name Serapis ist die gräzisierte Form von Osiris-Apis, dem zum Osiris erhobenen Stiergott Apis*. Lurker 1998, S. 183.

Becker zwischen 1903 und 1906 nachzeichnete.[305] Rilke griff in seinem Gedicht *Tanagra* (Juli 1906) diese Geste auf und interpretierte sie als ein Symbol für das Ruhen in sich selbst:

[…]
Als wäre die Gebärde
einer Mädchenhand
auf einmal nicht mehr vergangen;
ohne nach etwas zu langen,
zu keinem Dinge hin
aus ihrem Gefühle führend,
nur an sich selber rührend,
wie eine Hand ans Kinn. [306]

Schon Annette Schwarz-Laun ist dieser Parallele nachgegangen.[307] Die Malerin teilte ihr Interesse an den Tanagras auch mit Clara Rilke-Westhoff, die im Louvre *insbesondere die Tanagra-Figuren* studierte.[308] Damit wird die Aktualität der Grabkunst im Bewußtsein dieser Menschen noch einmal deutlich. Inwieweit Modersohn-Becker beim *Rilke-Porträt* an diese oder andere Kunstwerke der altägyptischen oder der klassisch-griechischen Antike anknüpft, kann hier nicht entschieden werden. Ähnlich verhält es sich mit der Verwendung bestimmter Farben. Die Wiederholung der Farbe Grün, die sowohl in den Haaren als auch an dem Bart des Dichters sowie im Hintergrund anklingt, könnte andere als nur malerische Gründe[309] haben. Ich versuche, einige davon zu nennen, auch wenn meine Interpretation nicht durch Äußerungen aus den Schriften der Künstlerin gestützt werden kann.

Grün ist eine Sekundärfarbe und setzt sich aus Blau und Gelb zusammen. Als Farbe der Vegetation ist sie weitgehend positiv besetzt[310] auch im altägyptischen Kontext.[311] Die Hautfarbe des Gottes Osiris ist *symbolisch: entweder weiß wie die Mumienbinden* […], *schwarz als Hinweis auf die*

[305]Vgl. Kat. Bremen 1976, Kommentar zum *Bunzlauer Skizzenbuch*, Abbildungen 275-289.
[306]SW, I, S. 515-516, hier 515.
[307]Vgl. dies.: *Hand am Kinn. Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke.* Inspiration und Motivaustausch. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 20, 1993, S. 117-123.
[308]Vgl. Sauer 1986, S. 31.
[309]Grün hat schon immer eine Rolle für Inkarnattöne gespielt; in der alten Malerei wurde die oliv-grüne Untermalung als Basis für die Farbe des Gesichts angewendet. Die Anwendung der Farbe war freilich kein symbolischer Vorgang, sondern geschah aus rein technischen Überlegungen.
[310]*Seine Wurzel ghro, wachsen, gedeihen, ist im englischen to grow noch sichtbar. Kurzum: Grün ist Leben, das in jedem Frühling einen neuen Anfang setzt und einen Pfeil in die Zukunft schickt.* […] *Auch die ägyptische Himmelsgöttin Hathor, zuständig für Liebe und für ein Leben, das den Tod übergreift, wurde als Herrin der Sykomore oder der Dattelpalme mitunter in Gestalt eines grünen Baumes dargestellt.* Bruns, Margarete: *Das Rätsel Farbe.* Materie und Mythos. 2. Aufl. Stuttgart 1998, S. 110,113,114.
[311]*Grüne Dinge tun bedeutet Gutes hervorbringen, im Gegensatz zu roten Dingen, die auf Böses weisen. Grün gilt als Farbe der Vegetation, des sprießenden Lebens. Osiris hat als Vegetationsgott (und als Wiederauferstandener) schon in den Pyramidentexten (628) den Beinamen Der Große Grüne.* Lurker 1998, S. 87.

Totenwelt oder grün zum Zeichen der Auferstehung.[312] Im *Selbstbildnis mit Hand am Kinn* (um 1906) wählt die Künstlerin die grüne Farbe für mehrere Körperpartien.[313] Als Zeichen der Transzendenz materieller Gebundenheit (Auferstehung) und somit auch der eigenen Körperlichkeit, scheint diese Farbe im *Rilke-Porträt* bedeutsam; sie unterstützt den Eindruck der mönchischen Introspektion – ein Wesenszug Rilkes, von dem nicht nur Vogeler berichtete:

Er hatte schon mit einer anderen, inneren Welt zu tun, denn nur an ihm erlebte ich die Möglichkeit, bei vollem körperlichen Dasein durch den Willen des Geistes unsichtbar zu werden, wenn die anwesenden Menschen nicht zu ihm gehörten. Sein Gesicht wurde dann grau und farblos, und er war von einer eigenen Stille so stark umgeben, daß niemand einen Laut an ihn zu richten gewagt hätte. Er war eigentlich selbst dieser Franziskanermönch, von dem er mir eines Tages erzählte, der auf einer Insel bei Venedig mitten im Gespräch den Finger hob und Stille gebot, weil der Gesang eines Vogels ertönte.[314]

„Unsichtbar" ist Rilke auch im Portrait Modersohn-Beckers, wie weiter unten auszuführen ist. Man fragt sich, warum er, der nicht gern Modell saß,[315] für die Malerin eine Ausnahme machte. Der Beginn der Sitzungen ist nicht genau zu bestimmen; deren Unterbrechung durch die unerwartete Ankunft Otto Modersohns im Juni 1906 in Paris ist hingegen sicher.[316] Rilke berichtet der Malerin wenig später von einer arbeitsintensiven Phase, die ihn daran hinderte, zu ihr zu gehen.[317] Dieser Brief ließ Raum für die Vermutung, das Portrait sei unvollendet geblieben, was aus mehreren Gründen nicht plausibel ist:

Wiederholt wurde behauptet, das Porträt sei unvollendet, weil Rilke, wie er in einem Brief an die Malerin vom 17. Juni 1906 schrieb, nach der unvermuteten Ankunft Otto Modersohns im Pariser Atelier die Sitzungen abgebrochen habe. Doch sind die hart aneinanderstoßenden Farbenflächen, die rohe Farbhaut sowie die summarische Auffassung des Porträts, mit dem Ziel, das Wesentliche zu zeigen, nicht Merkmale des Unvollendet-Seins, sondern absichtsvoller Bildgestaltung. [318]

Rilke verschwieg bis zu seinem Tod seine Meinung zu dem Werk, was einige Forscher als Zeichen seines Mißfallens verstehen:

---

[312]Lurker 1998, S. 150.

[313]Man sieht diese Farbe am Haar, an der linken Seite der Stirn, an den Augenbrauen, am Kinn, am Hals und in den Zwischenräumen der Finger. Abb. in Murken-Altrogge 1996, Abb. 24. In weiteren Selbstbildnissen der Zeit spielt die Farbe, anders als hier, keine übergeordnete Rolle.

[314]Nostitz 1978, S. 111f.

[315]*Das Entsetzen, irgendwie malerisch oder photographisch abgenommen zu sein, hegte er auch anderen Medien gegenüber. So existiert keine akustische Aufzeichnung seiner Dichterlesungen, von einer filmischen Wiedergabe ganz zu schweigen.* Wilkens, Manja: *»Mir bist Du es nicht«. Rilke im Porträt.* In: Götte/Danzker 1996, S. 155-161, hier S. 155. Siehe auch ebd., S. 161, Anm. 1 und 2.

[316]Ebd., S. 155.

[317]*Zugleich um Ihrer Anfrage zuvorzukommen, ein Eingeständnis von Untreue. Ich bin während dieser vierzehn Tage in allerhand Arbeit hineingeraten, die mich sehr braucht, so daß ich jetzt nicht sitzen kann. Ich gehe früh oft nach der National-Bibliothek gerade für die Zeit, die ich Ihnen zu geben versuchte. Ist das sehr schlimm?* Am 17.6.1906. Vgl. Rilke 1930, S. 36.

There are several signs beyond his unwillingness to continue the sittings that this one [das *Rilke-Porträt*] *struck him hard. The first is the same sort of silence on the subject that he later kept about Paula's death: he simply did not mention the portrait anywhere. Even in 1916, when Loulu* [sic] *Albert-Lasard completed her portrait of him, he referred to it as the first to be done since Zwintscher's, ignoring this one's existence.*[319]

Die ersten Argumente für seine vermutliche Ablehnung des Gemäldes stammen aus der "Familie"[320] selbst, denn nichts hat die Rezeption dieses Werkes mehr beeinflußt als die Worte, die fast vierzig Jahre nach der „Entdeckung" des *Rilke-Porträts* in Vogelers *Erinnerungen* geäußert worden sind. Eindeutig aber prägt Vogelers eigene Meinung von Rilke seine Bildbeschreibung:

Dagegen [gegen das Bild Clara Rilke-Westhoffs] *steht das Bildnis Rainer Maria Rilkes, auf ein rötliches Violett und Seidengrau gestimmt: mönchische Weltabgeschiedenheit und scheinbare Weichheit, hinter der sich eine fanatische und zielbewußte geistige Kraft verbirgt. Der eigentümlich sprechende Mund über dem schütteren Bart, der beobachtende glanzlose, wie nach innen gekehrte Blick der Augen, das alles wirkte traumhaft faszinierend.*[321]

Wie einst in Florenz erscheint Rilke Vogeler mönchhaft.[322] Seine Erinnerung an dessen *fanatische und zielbewußte geistige Kraft* kann verschiedene Gründe haben, zum Beispiel ein gewisses Ressentiment, das eine Tagebuchaufzeichnung aus der Zeit des ersten Weltkriegs belegt. Ich habe diese Stelle im vorigen Kapitel zitiert. Schon hier konzentriert sich die Bildbeschreibung auf den Mund und die Augen des Dichters. Gottfried Boehm hebt auch die Stirn hervor, die heller ist als der Rest des Gesichts und wie von Wellen geformt:

Die Stirn, die Augen, der Mund: alle Sinne sind weit geöffnet. Es ist das Bild eines geheimnisvollen Sprechens. Spricht die Stimme aus ihm, spricht sie aus den Dingen, die er imaginiert, sieht, vernimmt? Ist der Dichter überhaupt Vernehmender oder Sprechender? Das Porträt formuliert diese spannungsvolle, für Rilkes Arbeit entscheidende Frage als eine anschauliche Metapher. Paula Modersohn-Becker kommt das Verdienst zu, das entsprechendste und deshalb bedeutendste Porträt Rilkes gemalt zu haben.[323]

Auch Petzet bezieht das Gemälde Modersohn-Beckers unmittelbar auf Rilkes Dichtungen:

---

[318] Wilkens 1996, S. 156. Petzet hebt die Verwandtschaft zwischen dem *Rilke-Porträt* und *viele*[m] aus Modersohn-Beckers letzter Schaffenszeit hervor, ohne näher darauf einzugehen. Vgl. ders. 1976, S. 114.

[319]Torgersen 1998, S. 202. Der Verfasser stützt sich auf folgende Briefstelle: *Den nächsten Tag fuhr ich nach Rodaun und bin noch hier, theils* […] *weil ich nun hier sitze für ein lange versprochen gewesenes, sich nun langsam verwirklichendes Porträt, das erste seit dem verfehlten alten von Zwintscher und nun für lange lange hinaus das einzige, das es von mir geben soll.* Brief vom 7.6.1916 an Helene von Nostitz. In: Rainer Maria Rilke, Helene von Nostitz. Briefwechsel. Hrsg. v. Oswalt von Nostitz. Frankfurt am Main 1976, S. 96-97, hier 96.

[320]Der Künstlerkreis in Worpswede sah sich als eine Familie. Rilke bezeichnete ihre Gemeinschaft sogar als *Heiligtum*. Vgl. TBF, S. 292.

[321]Vogeler 1989, S. 116.

[322]Siehe Abschnitt 3.3 der vorliegenden Arbeit.

[323]Boehm, Gottfried: *Zur Einführung*. In: *Rilke und die bildende Kunst*. Hrsg. von G. B. Insel-Almanach auf das Jahr 1986. Frankfurt am Main 1985, S. 7-24, hier 22.

Es ist der Dichter der Duineser Elegien und der Orpheussonette, den uns das Bildnis gegenwärtig zeigt – ein halbes Menschenalter, ehe er diese Gedichte auf Muzot vollendete. So hat ihn die Freundin Paula vorausgewußt und gemalt[.][324]

Die weise Vorahnung der Malerin, sie habe einen „werdenden" Orpheus vor sich, soll hier nicht weiter interessieren, sondern allein ihre Darstellungsweise. Der Bildhintergrund wirkt durch den Farbauftrag wie ein Windwirbel und läßt an eine Tagebuchstelle der Künstlerin denken:

Das sanfte Vibrieren der Dinge muß ich ausdrücken lernen. Das Krause in sich. […] *Um noch einmal auf das Krause an sich zu kommen: das macht mir alte Marmor- und Sandstein-Plastiken, die der Witterung ausgesetzt gewesen sind, so angenehm, daß sie diese bewegte Oberfläche haben.*[325]

Eine *kriselige Oberflächenstruktur* entdeckte Götte im hier gewählten Pendant zum *Rilke-Porträt*, im *Selbstbildnis mit Kette;*[326] sie ist dort stärker als im Hintergrund des *Rilke-Porträts*, dessen Pinsel-Duktus bei den Reproduktionen kaum zu bemerken ist. Nicht nur die „alten Marmor- und Sandstein-Plastiken" haben diese „bewegte Oberfläche", sondern – was hier auch wichtig ist – die Plastiken Rodins:

Tout en parlant, il avait allumé une lampe. Il la prit et me conduisit vers un torse de marbre qui s'érigeait sur un socle dans un angle de l'atelier. […] *Que remarquez-vous? interrogea-t-il. Du premier coup d'oeil, j'étais extraordinairement frappé de ce qui soudain se révélait à moi. La lumière ainsi dirigée me faisait en effet apercevoir sur la surface du marbre des quantités de saillies et de dépressions légères que jamais je n'y eusse soupçonnées.* […] *En même temps, il fit virer très doucement le plateau mobile qui portait la Vénus.* […] *– N'est-ce pas merveilleux? répétait-il. Convenez que vous ne vous attendiez pas à décrouvrir tant de détails. Tenez!… voyez donc les ondulations infinies du vallonnement qui relie le ventre à la cuisse… Savourez toutes les incurvations voluptueuses de la hanche… Et maintenant, là… sur les reins, toutes ces fossettes adorables.*[327]

Indem es Modersohn-Becker darum geht, im Portrait das seelische Leben anschaulich zu machen, von dem Rodin im obigen Zitat spricht, entfernt sie sich ganz bewußt von einer naturalistischen Wiedergabe. Um die Darstellungsweise dieser Künstlerin besser herauszuarbeiten, seien hier zwei „klassische" Bildnisse des Dichters zum Vergleich herangezogen.[328]

Tafel 5. Leonid Pasternak. *Rainer Maria Rilke* (um 1930). Privatbesitz.

[324]Petzet 1976, S. 116-121, hier 118.
[325]Tagebucheintrag vom 20.2.1903, BTB, S. 344.
[326]*Auffallende Merkmale dieses Selbstportraits sind die kriselige aufgerauhte Maloberfläche und die mit dem Pinselstiel in die noch nicht getrocknete Farbhaut gedrückten Kritzelspuren. Mit dieser rhythmischen Schrift des Pinselstiels bewirkt die Malerin eine bewegte, vibrierende Oberflächenerscheinung.* […] *Sowohl in der Bildform als auch in der kriseligen Oberflächenstruktur besteht eine Verwandtschaft mit den ägyptischen Mumienportraits.* Götte 1993, S. 15.
[327]Rodin 1951, S. 42f.

Leonid Pasternaks Gemälde *Rainer Maria Rilke* entstand erst nach Rilkes Tod.[329] Der Dichter der *Duineser Elegien* sitzt hier im Dreiviertelprofil vor einem schloßähnlichen Bau.[330] Er trägt einen Anzug und ist von einem schweren Mantel umhüllt. Einen Hut in den Händen haltend, blickt er in die Ferne.[331]

Das folgende Portrait stammt von Rilkes Schwager Helmut Westhoff (1891-1977) und ist ebenfalls postum datiert:

Tafel 6. Helmut Westhoff. *Rainer Maria Rilke* (1930). Privatbesitz.

Westhoff distanziert Rilke vom Betrachter, indem er den Dichter zur Seite blicken läßt. Mit dem linken Arm über der Brust, erscheint er in einer offensichtlich zuhörenden und beobachtenden Haltung. Der Schriftsteller ist in einen modernen Anzug gekleidet und wird von einem Lichtstrahl erfaßt, der von links nach rechts auf seinen Kopf fällt. Das Gesicht ist verjüngt, was darauf hindeutet, daß der Maler wahrscheinlich nach einer älteren Photographie gearbeitet hat. Eine gewisse Weichheit tritt hervor; die Vermeidung des Blickkontaktes ließe sich als Befangenheit deuten, wäre der Gesichtsausdruck nicht so eindeutig ironisch-überheblich.

Beide Gemälde drücken auf unterschiedliche Weise eine *Weltabgeschiedenheit* aus, wie Vogeler sie in dem *Rilke-Porträt* Modersohn-Beckers fand. Pasternak, den Rilke als jungen Künstler und Lehrer[332] im April 1899 in Moskau kennenlernte,[333] reagierte ganz anders als Vogeler auf das *Rilke-Porträt*. Zuerst lobte er Lou Albert-Lasards Gemälde *Rainer Maria Rilke* (1916),[334] dann teilte er dem Schriftsteller sein Befremden mit:

Das eine Porträt sah ich diese Tage in der Zeitschrift „Querschnitt," an den Maler erinnere ich mich nicht mehr. Da gibt es, wie mir scheint, bestimmte Ähnlichkeiten mit Ihnen; auf dem anderen hingegen – von der Hand der recht bekannten (und wohl talentierten) Künstlerin Paula Modersohn – vermochte ich gar nichts zu entdecken, was an Sie, selbst im entferntesten

---

[328]Weitere Rilke-Bildnisse zeigen Wilkens (in: Götte/Danzker 1996, S. 155-161) und Ingeborg Schnack. Dies.: *Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild.* Frankfurt am Main 1974, S. 30-31,123,166,196 und 217.

[329]Auch eine Bleistiftskizze ist bekannt, die vermutlich als eine Vorlage zum Portrait diente. Siehe Schnack 1974, S. 83.

[330]Pasternak ging es darum, Rilkes Moskauer Tage zu evozieren. Darum zeigte er die Mauer des Kreml im Hintergrund. Vgl. Kommentar in: Rannit 1951, S. 19.

[331]Postum. Öl auf Leinwand, Privatbesitz. Datierung folgt Wilkens 1996, S. 156. Abb. ebd.

[332]Schnack 1974, S. 84.

[333]*Mit Leonid Pasternak trafen sich Rilke und Lou Andreas-Salomé – den Notizen nach zu urteilen* [Quelle wird nicht angegeben] – *seltener als im Jahre zuvor. Dank Pasternaks Vermittlung konnte Rilke* […] *Kontakte zu dem Kunstwissenschaftler Pawelk D. Ettinger anknüpfen, der bis zum Jahre 1902 neben Alexander Benois sein bester Informant über das Kunstleben Rußlands war.* Asadowski, Konstantin: *Rilke und Rußland.* Briefe, Erinnerungen, Gedichte. Berlin und Weimar 1986, S. 39. Der erste Brief an Pasternak datiert vom 2.5.1899. Vgl. ebd., S. 88. Rannit geht auf den Kontakt zu Pasternak ausführlich ein. Vgl. ders. 1951, S. 19.

[334]Asadowski hat die veröffentlichten Porträts identifiziert. Vgl. ders. 1986, S. 376. Abb. in Götte 1996, S. 158.

hätte erinnern können! Ist denn so eine Veränderung möglich? – Natürlich ist das ein Mißverständnis oder ein Irrtum in der Bildbezeichnung, das kann sein…[335]

Bei Pasternak erscheint Rilke, wie der Dichter sich selbst gern sah: als Aristokrat;[336] die Festung im Hintergrund ist das entsprechende Attribut. Ganz anders aber tritt Rilke dem Bildbetrachter auf Modersohn-Beckers Portrait entgegen. Die Distanz zum Betrachter, die Pasternak durch den romantisierenden Blick in die Ferne herstellt, übersetzt die Malerin in differenzierende, nicht naturalistische Farbtöne, die keinen Bezug zum Dargestellten gewinnen lassen. Diese spröde Verschlossenheit kennzeichnet allerdings auch andere Menschenbildnisse[337] der Künstlerin und braucht im Zusammenhang mit Rilke nicht überbewertet zu werden.

Nicht nur andere Menschen befreit die Künstlerin durch die maskenhafte Behandlung des Gesichts von der „Enge" des Individuellen,[338] sondern auch die eigene Person.[339] Somit findet Modersohn-Becker einen adäquaten Ausdruck für den unaufhebbaren Hiatus zwischen Außen und Innen, von dem am Anfang dieses Abschnitts die Rede war. Im selben Jahr wie das *Rilke-Porträt* malte sie das Bildnis des Soziologen Werner Sombart. Auch hier entsteht durch das *fast architektonisch*[340] gemalte Gesicht der Eindruck einer Maske. Diese Portraits werden als Ausdruck *eines neuen Bildnisstils*[341] gesehen.

Die maskenhafte, abstrahierende Form gehört in folgenden kunsthistorischen Kontext: Ursula Merkels Beobachtungen über die neue Entwicklung in diesem Genre bestätigen den Abschied von einer naturalistischen Reproduktion des Gesichts um 1900. In den Aufbruchsjahren der Moderne *entfernte sich das künstlerische Porträt zusehends von einer passiven Spiegelhaftigkeit, war doch die Aufgabe der authentischen Dokumentation inzwischen von einer der neuesten technischen Errungenschaften, der Fotografie, übernommen worden.*[342] Das neue Ziel in der Portrait-Kunst veranschaulicht die Verfasserin mit Hilfe Van Goghs, der, wie Rilke erkannte,[343] eine wichtige Referenz für Modersohn-Beckers Malerei war:

---

[335]Ebd.
[336]Vgl. Textkommentar zum *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906.*
[337]Vgl. etwa *Bauernmädchen auf einem Stuhl sitzend* (um 1905). Kunsthalle Bremen. Abb. in van Reinken 1998, S. 101.
[338]Betrachtet man den Menschen als Teil eines übergeordneten Zusammenhangs, bedeutet das Beharren auf der Individualität nichts als die Unfähigkeit, sich einzufügen. Auch im *Requiem* wird diese Form der „Selbsttäuschung" thematisiert. Vgl. V. 176ff.
[339]Vgl. *Selbstbildnis im Ganzakt* von 1906, Privatbesitz. Ausführlich kommentiert und abgebildet in: Kriniger 1986, S. 131-132, Abb. auf S. 41.
[340]Murken-Altrogge 1996, S. 84.
[341]V. Reinken 1983, S. 126. Über das Portrait des Soziologen: *Die obere Gesichtshälfte wirkt wie eine eckige Halbmaske.* Ebd.
[342]Merkel, Ursula: *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert.* Ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und in Deutschland. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie. Berlin 1995, S. 109f.
[343] Siehe Anm. 254.

Ce qui me passionne le plus, beaucoup, beaucoup d'avantage que tout le reste dans mon métier –c'est le portrait, le portrait moderne. Je le cherche par la couleur et ne suis certes pas seul à le chercher dans cette voie. Je voudrais, *tu vois*, […] *je* voudrais *faire des portraits qui un siècle plus tard aux gens d'alors apparussent comme des apparitions. Donc je ne cherche pas à faire cela par la ressemblance photographique mais par nos expressions passionnées, employant comme moyen d'expression e d'exaltation du caractère notre science et goût moderne de la couleur.*[344]

Emotional aufgeladene Farbe ist das Gebot der Stunde. Einige interpretieren die Farben des *Rilke-Porträts* als Ausdruck einer Antipathie gegen Rilke. Murken-Altrogge sah in diesem Gemälde ein Abbild von Rilkes unsteter Natur.[345] Obwohl sie Petzets gewagte Vermutungen über Rilkes Gefühle für die Malerin in Frage stellte,[346] folgte sie seiner Annahme, Rilke habe angesichts des Portraits an Modersohn-Beckers Zuneigung gezweifelt und sich betroffen zurückgezogen.[347] Es sei kurz nach den Gründen für die angeblich "kritische" Haltung der Malerin ihrem Modell gegenüber gefragt sowie nach deren hypothetischen Spuren im *Rilke-Porträt*.

Man vermutet Modersohn-Beckers Abneigung gegen Rilke wegen einiger negativer Bemerkungen des Jahres 1903, die daraus resultierten, daß die Malerin die ungeheure Arbeitsbesessenheit Rilkes und seiner Frau damals ablehnte:

Da Rodin zu Rilkes gesagt hat: Travailler, toujours travailler nehmen sie das wörtlich, wollen Sonntags nicht mehr aufs Land gehen, sich scheinbar nicht mehr ihres Lebens freuen. […] *Nur wird sie* [Clara Rilke, d. V.] *für mein Gefühl ein wenig zu überzogen, spricht nur von sich und ihrer Arbeit. Wie sie bei alledem vermeiden will, ein kleiner Rodin zu werden*[,] *wird sich zeigen.*[348]

Als sie 1906 nach Paris ging, hatte auch sie jedoch das *Travailler, toujours travailler* verinnerlicht:

Ich fange jetzt ein neues Leben an. Stört mich nicht, laßt mich gewähren. […] *Die letzte Woche habe ich gelebt wie im Rausche.*[349]

---

[344] Juni 1890 aus Auvers-sur-Oise an die Schwester Willemen. In: Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh. Verzorgd Door Ir. v. W. van Gogh, Vierde Deel. Amsterdam Wareldbibliotheek Antwerpen 1954, Brief W 22, S. 183.

[345] *Es liegt wohl näher anzunehmen, daß sie Rilkes Charakterzüge aus ihrer Sicht bewußt ungeformt und blutleer belassen hat. Ihr waren jener eigentümlich sich in der Ferne verlierende Blick und der rezeptive, Worte zu formen gewohnte Mund wahrscheinlich besonders charakteristisch erschienen. Gerade bei diesem ruhelosen Dichter, der von Knospe zu Knospe, von Schloß zu Schloß eilte und sich Bindungen entzog, vermißte sie eine gewisse Geradlinigkeit und Festigkeit. Der feinnervige, eitle Rilke hat dies wohl intuitiv erkannt und sich betroffen zurückgezogen.* Murken-Altrogge 1996, S. 82.

[346] *Der Schriftsteller Heinrich Wiegand Petzet, der in seinem* Buch Das Bildnis des Dichters […] *zwischen der Malerin und dem Dichter ein engeres Verhältnis vermutet, als es wohl tatsächlich existierte, sieht darin* [an Rilkes Rückzug] *eher eine gestörte Liebesbeziehung.* Ebd.

[347] Ebd.

[348] Brief an Otto Modersohn vom 17.3.1903. BTB, S. 338.

[349] An die Mutter am 10.5.1906. Ebd., S. 447.

Einen weiteren Grund für die Entfremdung zwischen ihnen kann man Modersohn-Beckers Kritik an Rilkes Monographie *Worpswede* entnehmen, die sie in einem Brief an ihren Mann formuliert:

Diese Vorsichtigkeiten und diese Angst es mit irgendeinem zu verderben, der Einem im späteren Leben einmal nützlich sein könnte. Merkt man zum Beispiel dem Aufsatz am Endes an, daß er dessen Kunst nicht hoch schätzt. Da sind viele Frasen und schöne Sätze, aber die eigentliche Nuß ist hohl. Undeutsch.[350]

Abgesehen davon, daß sie mit ihrer Kritik an der Monographie recht hatte, muß sie doch auch darüber enttäuscht gewesen sein, daß Rilke ihre Malerei nicht erwähnt hatte; dies obwohl er, wie die Künstlerin selber schreibt, sonst *mit jedem*[351] um ein gutes Verhältnis bemüht war. Möglich ist, daß der Künstlerin erst allmählich deutlich wurde, wie lebensnotwendig der Kontakt zu *jedem* sei. Auch sie besuchte Rodins[352] und Hoetgers[353] Atelier und versuchte, wie Rilke und manchmal an seiner Seite, einen möglichst großen Kreis von Künstlern um sich zu haben.[354] Während sie *Worpswede* zurecht kritisierte, lobte sie 1907 die Rodin-Monographie.[355] Erwähnenswert ist zudem, daß Rilke zum Zeitpunkt der Sitzungen bereits zu einigen Arbeiten der Freundin Stellung genommen[356] und eines ihrer Gemälde erworben hatte.[357] Daher sah die Malerin ihn jetzt, wie van Reinken behauptet, mit anderen Augen:

Paula Modersohn war hungrig nach Verstehen und Anerkennung, und daß Rilke dem schöpferischen Menschen das Recht auf den ihm nötigen Freiraum zusprach, machte ihn ihr auf neue Weise zum Freund. [358]

Der persönliche Kontakt zwischen Rilke und der Malerin mag das *Rilke-Porträt* auf die eine oder andere Weise – wenn auch nicht zu definieren ist, welche – geprägt haben. Statt auf die Querelen

---

[350] Brief an Otto Modersohn vom 3.3.1903. Ebd., S. 350.

[351] *Rilke hat seit einer Woche Influenza, zum dritten Mal in diesem Winter. Er kann Paris nicht vertragen und sollte lieber abreisen, denn das wäre vielleicht seiner Frau viel besser. Du merkst wohl, daß ich auf ihn nicht sehr gut zu sprechen bin, obgleich wir sehr liebenswürdig zueinander sind, so daß ich ihm ganz wunderbare Tulpen in sein Krankenzimmer gebracht habe. Aber ich mag ihn auf einmal nicht mehr leiden. Ich schätze ihn nicht mehr hoch ein. Er hält es mit jedem. Über sie kann ich gar nicht urteilen. Sie ist in einem Zustande, der nicht anhalten kann.* Brief an Modersohn vom 7.3.1903. Vgl. ebd., S. 353.

[352] Brief an Modersohn vom 2.3.1903. Ebd., S. 347.

[353] Vgl. Anmerkung der Herausgeber. Ebd., S. 390.

[354] *Dieser* [Rilke, d.V.] *hatte sich ihrer mit Zuspruch und Aufmerksamkeit angenommen: er lud sie öfter zu gemeinsamen Essen und Ausflügen ein, so mit Bojers und Ellen Key nach Chantilly. In seiner Begleitung nahm sie, zusammen mit dem Bildhauer Aristide Maillol und der Frau Bernard Shaws am 22. April 1906 an den Enthüllungsfeierlichkeiten von Rodins Denker vor dem Panthéon teil*; *spätestens hier hat Paula Modersohn Maillol persönlich kennengelernt*[.] Anmerkung der Herausgeber. Ebd., S. 391.

[355] *Lieber Rilke, Ich habe eben in Kunst und Künstler Ihren Aufsatz über Rodin gelesen und mich darüber gefreut. Ich glaube die Arbeit ist gereifter einfacher. Mir scheint der Jüngling mit seiner zarten Überschwenglichkeit zu verschwinden und es fängt an, sich der Mann zu bilden mit weniger Worten, die mehr sagen.* Brief aus Worpswede am 17.10.1907. Vgl. ebd., S. 475.

[356] Siehe die Anm. 113, 254, 260 und 268.

[357] Siehe Anm. 113f.

[358] V. Reinken 1983, S. 109.

zwischen ihnen zu achten, konzentriere ich mich noch einmal auf die Struktur des Bildes: Es spiegelt einerseits ihre Auseinandersetzung mit der antiken Bildtradition, andererseits mit der Formsprache der Skulptur und den neuen Entwicklungen in der Kunst (expressive Tendenzen, Hinwendung zu den „Primitiven"). Die Entrückung des Dargestellten verdankt sich den Mumienportraits, während die Betonung des Mundes auf die klassisch-griechische Skulptur verweist. In Rilkes Bart kommen Anregungen zur Geltung, die Modersohn-Becker vom Studium altägyptischer Herrschergestalten und der Tanagra-Figuren erhielt. Mit den Skulpturen Rodins hat ihr Gemälde die „bewegte Oberfläche" und die symbolistisch-expressive Ausdrucksweise gemeinsam. Das Maskenhafte wird ab etwa 1900, unter anderem im Kontext der Auseinandersetzung mit der afrikanischen Kunst, ein Element „primitivischer" Ausdrucksweise.

Die Gedichte, auf die im folgenden Abschnitt eingegangen werden soll, müssen nicht in direkter Verbindung zu dem *Rilke-Porträt* gesehen werden. Sie besitzen auch jenseits dieser Freundschaft ihre eigene Logik und Gültigkeit, die mehr mit Rilkes Selbstreflexion und mit der Portrait-Malerei zusammenhängen als mit einer möglichen Antwort auf die Kunstwerke der Malerin. Mit ihrer Person sind sie durch den gemeinsamen Erfahrungshorizont und ihren freundschaftlichen Austausch auf jeden Fall verbunden. Doch auch dazu äußerte sich Rilke nie.

4.3.2 Das Bildnis und das Selbst: dichterische Portraits

Die Portrait-Kunst begleitete Rilkes Dichtung und seinen Alltag seit Paris. Mit Modersohn-Becker und Ellen Key betrachtete der Dichter im Juni 1906 [e]*ine Reihe von Bildern; kleine Frauen- und Männerporträts, schwarz-weiß-gelb auf jadegrünem Grund.*[359] Mit großer Anteilnahme verfolgte er im April desselben Jahres die Entstehung von Rodins Portrait Bernard Shaws, von dem er seiner Frau und seinen Freunden erzählte.[360] In den *Aufzeichnungen* werden Gesicht und Maske an mehreren Stellen thematisiert[361] und Gedichte der Pariser Zeit knüpfen ganz offenkundig an die Portrait-Kunst an.[362] Die hier im Zentrum stehenden Gedichte zählen dazu. Sie stammen aus den Jahren, die allgemein als Übergangszeit zu seiner künstlerischen Meisterschaft beschrieben werden. Es wäre kaum vorstellbar,

[359]An Clara Rilke am 1.6.1906. In: Rilke 1930, S. 23-27, hier 25.
[360]Vgl. Rilke 1929, Brief an Samuel Fischer vom 19.4.1906, S. 312; Brief an Clara Rilke vom 19.4.1906, S. 313-316, hier 316f.; Brief an Elisabeth von der Heydt vom 26.4.1900, S. 317-318.
[361] SW, VI, S. 711-712, 778, 805, 807-808, 882 und 884.
[362]Vgl. Anm. 588.

daß sich Rilke dieser neuen Entwicklung nicht bewußt gewesen wäre, denn schon in *Moderne Lyrik* (1898) geht es ihm darum,[363] neue Tendenzen in der deutschen Dichtung zu registrieren.

Wie Hofmannsthal zwei Jahre vor ihm[364] möchte Rilke in *Moderne Lyrik* definieren, was Wesen und Aufgabe des Dichters sei in einer Zeit, die, wie es Hofmannsthal formuliert, *voll von Dingen* [ist]*, die lebendig scheinen und tot sind, und voll von solchen, die für tot gelten und höchst lebendig sind.*[365] Eines der nur zum Schein toten Dinge ist für Rilke, wie auch für den Wiener[366] oder für Rodin, die klassische Antike. Von ihr geht Rilke aus, als er in den zwei einleitenden Sonetten der *Neuen Gedichte* über den neuen Charakter seiner eigenen Dichtung reflektierte.[367] In *Früher Apollo*, dem ersten seiner 'neuen Gedichte', wird der Mund, Organ des Sängers oder Dichters, deutlich betont.[368] Einen ähnlichen Gestus wird man, wie noch zu sehen ist, in dem *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* beobachten können. Im folgenden Gedicht erscheint der Dichter hingegen beinahe körperlos:

Der Tod des Dichters

ER lag. Sein aufgestelltes Antlitz war 1
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr. 5

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser waren *sein Gesicht.*

---

[363]Vortrag gehalten am 5.3.1898 in Prag. Vgl. SW, V, S. 360-394. Auch Hofmannsthal und George werden genannt. Vgl. ebd., S. 387f. und 377f.

[364]Hofmannsthal, Hugo von: *Poesie und Leben* (1896). Aus einem Vortrag. In: Ders. Reden und Aufsätze I, 1891-1913. Frankfurt am Main 1979, S. 13-19.

[365]Ders. in: *Der Dichter und diese Zeit* (1906). Ebd., S. 54-87, hier 57.

[366]Von Hofmannsthals Dramen abgesehen, ist dies ist an folgendem Passus ersichtlich: *Die Toten stehen in ihm* [im Dichter] *auf, nicht wann er will, sondern wann sie wollen*[.] *Jeder Stand wünscht sich seinen Pindar, aber er hat ihn auch.* Ebd., S. 69.

[367]Peter Horst Neumann hat sich mit dem Sinn des Fragmentarischen in der Darstellung des Gottes im einleitenden Sonett des zweiten Teils, *Archaischer Torso Apollos*, befaßt. Der Germanist hebt die literarischen Wurzeln des Fragmentgedankens hervor (Friedrich Schlegel) und erläutert Winckelmanns und Rilkes Umgang mit Kunstwerken der klassischen Antike, die bei Rilke gleichzeitig Werke der Zukunft werden, indem er sie mit der modernen Fragment-Thematik (Rodin und andere) in Verbindung bringt. Vgl. ders. 1984, bes. 268ff. Zu Rodin siehe Michael Kuhlemanns Katalogbeitrag: *Tradition und Modernität. Von der Figurenerzählung zur Fragmentassemblage*. In*: Rodin und die Skulptur im Paris der Jahrhundertwende*. Paula Modersohn-Becker Museum Bremen, Städtische Museen Heilbronn 2000, S. 36-49.

[368] *WIE manches Mal durch das noch unbelaubte / Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz / im Frühling ist: so ist in seinem Haupte / nichts was verhindern könnte, daß der Glanz // aller Gedichte uns fast tödlich träfe; / denn noch kein Schatten ist in seinem Schaun, / zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe / und später erst wird aus den Augenbraun // hochstämmig sich der Rosengarten heben, / aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst / hintreiben werden auf des Mundes*

O sein Gesicht war diese ganze Weite, 10
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt. [369]

Vom toten Körper ausgehend, konzentrierte sich Rilke auf das geheime Leben (V. 6) des Dargestellten, das er im Gedicht *Abisag* ähnlich schilderte.[370] Dem Tod der Sinne (V. 4: *von seinen Sinnen aufgerissen*) folgt eine noch größere Nähe zu den Dingen, die durch die Symbiose zwischen dem Gesicht und der Landschaft (V. 8-9: *Tiefen, Wiesen, Wasser*) ausgedrückt wird. Gleichzeitig aber wird das Gesicht aufgelöst und mischt sich mit dem, was dem Dichter durch die Augen mitgeteilt wurde.

Wie in beiden Gedichten über Apollo[371] steht hier das Schauen im Mittelpunkt, das wieder einmal eine besondere Konnotation hat: *Der Doppelsinn von Gesicht (auch das Gesehene) verweist auf Rilkes ästhetisches Ethos, wonach der Mensch als Ich hinter den Künstler und seine Arbeit zurückzutreten hat.*[372] Dafür spricht die klangliche Verbindung zwischen *Weite* (V. 10) und *Innenseite* (V. 13), die eine Bereitschaft zur Verinnerlichung symbolisiert, wie Rilke sie auch in den *Duineser Elegien* thematisiert.[373] Bevor noch einmal auf diesen Aspekt eingegangen wird, sind zunächst einige Anmerkungen zu den bildlichen und literarischen Quellen des Dichters notwendig.

Das Gedicht *Der Tod des Dichters* soll, wie in der Einleitung dieses Kapitels bereits erwähnt,[374] die Totenmaske[375] des ukrainischen Volksdichters Taras Schewtschenko zur „Vorlage" gehabt haben. Der Schaffende, um den es im Gedicht geht, ist bereits von Rilkes hohen Ansprüchen an den Dichter gekennzeichnet, denen wohl kaum ein lebender Schriftsteller entsprechen könnte. Schon 1904 drängte sich Rilke der Gedanke an den mythischen Orpheus auf, wenn er an die hohen Aufgaben des Dichters

---

Beben, // der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinked / und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend / als würde ihm sein Singen eingeflößt. SW, I, S. 481.

[369]Mai/Juni 1906. SW, I, S. 495. Zur Datierung siehe ebd., S. 860.

[370]*SIE lag. Und ihre Kinderarme waren / von Dienern um den Welkenden gebunden, / auf dem sie lag die süßen langen Stunden, / ein wenig bang vor seinen vielen Jahren.* […] // *Die Sterne zitterten wie ihresgleichen, / ein Duft ging suchend durch das Schlafgemach, / der Vorhang rührte sich und gab ein Zeichen, / und leise ging ihr Blick dem Zeichen nach –. // Aber sie hielt sich an dem dunkeln Alten / und, von der Nacht der Nächte nicht erreicht, / lag sie auf seinem fürstlichen Erkalten / jungfräulich und wie eine Seele leicht.* SW, I, S. 486-87.

[371]Vgl. Kommentar in: Schadewaldt 1968, S. 25.

[372]Stahl 1978, S. 205.

[373]*Erde, ist es nicht dies, was du willst:* unsichtbar / *in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht, / einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar! / Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?* SW, I, S. 720. Aus der neunten Elegie.

[374]Siehe Anm. 72.

[375]Es sei erlaubt, weitere Hinweise auf Rilkes Interesse für diese Gegenstände zu geben: In den *Aufzeichnungen* beschreibt Rilke eine Maske Beethovens. Siehe Nalewskis Anmerkung zu einem Brief an Clara Rilke vom 3.9.1908 in: Rilke 1991, II, S. 511. In Worpswede fiel dem Dichter eine *Dantemaske* auf, die sich im Atelier Paula Beckers befand. TBF, S. 230. Eintrag vom 15.9.1900.

dachte. Gründe für die Beschäftigung mit dem mythologischen Sänger ergaben sich wahrscheinlich schon im Zusammenhang mit der Monographie *Auguste Rodin*. Der Bildhauer hatte in seiner Skulptur *La Mort du Poète*[376] (1888) seinen toten Dichter (Orpheus) nicht in Teilen zerlegt wie es der Mythos will, sondern einfach als liegende Figur dargestellt. In den berühmtesten antiken Berichten von Orpheus' Tod – bei Vergil,[377] Ovid[378] oder Aischylos[379] – ist es bekanntlich anders: Wie Dionysos[380] und Osiris[381] wird Orpheus in Stücke gerissen;[382] seine Leiche könnte also nicht irgendwo „liegen".

Rodin nimmt in dieser leider zerstörten Skulptur nicht eindeutig auf Orpheus Bezug. Doch auch der zweite Titel der Arbeit, *Le Poète dans les Fleurs*,[383] zeigt, daß es dem Bildhauer um die Nähe des Dichters zur Natur ging. Diese liegt der Erzählung von Orpheus' Tod insofern zugrunde, als der Hebrus-Strom den toten Sänger beziehungsweise sein Haupt zum Flüstern bringt.[384] Die Natur belebt und beklagt den Toten; Mensch und Natur sind im Mythos ungeteilt. Darauf spielt der genannte Titel an. Abgesehen von dem Zitat aus der Rodin-Monographie, wo Orpheus ausdrücklich genannt wird,[385] gibt es andere Gründe anzunehmen, daß sowohl Rodin als auch Rilke an Orpheus' Tod dachten, als sie einen toten Dichter thematisierten.

---

[376]Als Kommentar zu Rilkes Satz: *Derselbe, der endlich stirbt* (in der Rodin-Monographie) wird auf das Werk *La Mort du Poète* von 1888 hingewiesen. Vgl. SW, V, S. 215 und SW, VI, S. 1306. Die Herausgeber beziehen sich auf die Abbildung *Kat. Nr. 172* im *maßgebenden Katalog* Georges Grappes (*Catalogue du Musée Rodin*. Bd. I. Hôtel Biron. Essai de classement chronologique des Œuvres d'Auguste Rodin, Paris 1938, 1. Aufl. 1927). Vgl. SW, VI, S. 1296. In der Auflage von 1938 von Grappes Katalog liest man: *Ce groupe ne fait pas partie de la Porte de l'Enfer. Il appartient à un autre sujet qui a dû être détruit mais dont le souvenir est resté fixé par des photographies: il devait s'appeler la Mort du Poète. On remarquera que le groupe penché, au-dessus du poète étendu, est celui des Sirènes ou du moins qu'il en est fortement inspiré. En 1900, l'oeuvre fut exposée sous le nom de: Le Poète et les Muses. Mais une observation plus attentive fait reconnaître que le corps du poète, jusqu'au ventre disparaît sous les fleurs: cette remarque a permis d'identifier une oeuvre exposée en 1899 à Bruxelles sous le titre Le Poète dans les Fleurs*[.] A.a.O., S. 70. Das Archiv des Musée Rodin sandte mir freundlicherweise aus der Ausgabe des Katalogs vom Jahre 1927 eine Abbildung des Werkes (dort *Kat. Nr. 117*, S. 53) sowie die Photographie Nr. 7435 aus ihrem Bestand, die das Werk aus einem anderen Blickwinkel zeigt. Siehe Abb. 4.

[377]Vgl. Vergil: *Lied vom Landbau* (*Georgica*). In: Vergil. Werke in einem Band. Aus d. Lat. übers. von Dietrich Ebener. Berlin und Weimar 1987, Vierter Gesang, Zeilen 520-527, S. 57-136, hier 135.

[378]Ovid: *Metamorphosen*. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Nach der ersten deutschen Prosaübersetzung durch August von Rode neu übers. und hrsg. von Gerhard Fink. Anfang des 11. Buches. Frankfurt am Main 1992, S. 260-262.

[379]525/4 v. Chr.– 456/55. In der Tragödie *Bassarai*, dem zweiten Teil seiner Lykurgie. *Erhalten sind Fragmente und ein kurzer Bericht des Eratosthenes*. Vgl. Storch, Wolfgang: *Mythos Orpheus*. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann. Leipzig 1997, S. 24 und 212. K. Deichgräber hat sich mit der Bedeutung dieser Episode innerhalb der *Lykurgie* beschäftigt. Siehe ders.: Die *Lykurgie des Aischylos*. Versuch einer Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie. Nachrichten aus der Altertumswissenschaft. Bd. III, 1939, S. 231-309, bes. 265f., 268f., 285-87 und 302f.

[380]Tripp 1975, S. 156.

[381]Von seinem Bruder Seth ermordet. Vgl. Budge, Wallis E. A.: *Osiris.* The Egyptian Religion of Resurrection. New York 1961, S. 87f. Andere Versionen dieses Todes ebd., S. 4f.

[382]Storch 1997, S. 22,24. Zur Präsens des Motivs in der Literatur siehe ebd., 212-239.

[383]Siehe Anm. 376.

[384]*Deine Glieder liegen da und dort zerstreut; das Haupt und die Leier nimmst du, Hebrosstrom, auf, und – o Wunder – während sie mitten im Fluß dahintreibt, klagt unsagbar leidvoll die Leier, leidvoll flüstert die leblose Zunge, es antworten leidvoll die Ufer.* Ovid 1992, S. 261.

[385]Siehe Anm. 402.

Für Rilkes Gleichsetzung des Dichters mit dem Sänger sind außer der Erfahrung mit den Verkündigunsbildern Vogelers auch das griechische Vorbild ausschlaggebend: [D]*ie literarische Dichtung der Griechen ist ihrem Ursprung und Wesen nach nicht Schreib-Werk. Sie ist gesungenes oder gesprochenes Wort und damit Sprech-Werk. Wer sie schafft, heißt "Sänger"* […] *oder "Macher"* […]*, keinesfalls aber "Schreiber"*[.][386] Für die bildenden Künstler war der Tod des Sängers (oder Dichters) Orpheus ein beliebtes Bildmotiv.[387] Orpheus' Tod schildern *zahlreiche attische Vasen vom 2. Jahrzehnt des 5. Jh. v. Chr.* und seit dem Mittelalter Illustrationen sowie andere künstlerische Arbeiten[388] – etwa die Federzeichnung Albrecht Dürers *Der Tod des Orpheus*,[389] die Rilke schon in Worpswede hätte kennenlernen können angesichts des dort herrschenden Interesses für den Maler.[390]

Mit dem Orpheusrelief in der Villa Albani in Rom,[391] das Rilke in einer besseren Ausführung in Neapel gesehen hatte,[392] wird das Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* (Anfang 1904) verbunden.[393] Im 19. Jahrhundert sind es vor allem die Symbolisten, die sich des Todes von Orpheus annehmen. Gustave Moreaus und Odilon Redons Arbeiten werden in der akribischen Studie von Hans-K. und Susanne Lücke zitiert.[394] Andere Künstler, die Rilke sicherlich kannte, sind hier ebenfalls zu nennen, weil auch sie den mythischen Sänger thematisierten und zur Lebendigkeit des Mythos unter anderem für Rilke beitrugen: Melchior Lechters *Orpheus* (1896) besitzt, wie schon in den Darstellungen aus den Händen römischer Künstler,[395] eine magische Kraft. Lechter war Georges Mitarbeiter bei den *Blättern für die*

---

[386]Ecker, Ute: *Grabmal und Epigramm*. Stuttgart 1990, S. 9.
[387]Lücke 1999, S. 579.
[388]Ebd., S. 584f.
[389]Von 1494. Hamburger Kunsthalle. Abgebildet und kommentiert im Kat. Dürer, S. 267. Als weitere Quellen werden genannt: Horaz Carmina 1,12; Hygin Astronomica 2,7. Erinnert wird außerdem an einen gleichnamiges Kupferstich Dürers. Ebd.
[390]Vgl. BTB, S. 103,111,139,167,247 und 270 sowie die Kommentare auf S. 508,533 und 538.
[391]Vgl. Abb. 149 in: Herbert Beck und Peter C. Bol (Hrsg.): *Forschungen der Villa Albani*. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10. Berlin 1982.
[392]Rilke war in Rom, als die erste Fassung des Gedichts entstand. Stahl erinnert an einen Brief vom 2.12.1906 an Clara Rilke. Siehe ders. 1978, S. 196. Schnack bringt es mit Rilkes Museumsbesuchen in Paris und Neapel in Zusammenhang. Dies. 1974, S. 112.
[393]*So zeigt das Relief das Paar: Orpheus hat sich nach der Geliebten umgewendet; er sieht sie, und der Beiden Blicke versenken sich ineinander; sie haben sich wiedergefunden. Sie legt dem Gatten, seines Besitzes sich zu vergewissern, die Hand auf die Schulter*. Furtwängler, A. und H. L. Urlichs: *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur.* München 1898, S. 40. Zu diesem Gedicht kehre ich im Kommentar zum *Requiem* zurück.
[394]Und zwar Gustave Moreaus Gemälde *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (Paris, 1866) und ein Pastell Odilon Redons (Titel nicht angegeben, um 1905; Cleveland/Ohio, Museum of Art, J. H. Wade Collection). Lücke 1999, S. 585. Redon hat den Orpheus-Mythos in vielen Zeichnungen und Lithographien dargestellt. Siehe: Kat. *Odilon Redon.* La Collection Woodner. Lausanne 1992, S. 174. Kommentar zur Abb. 80. Es gibt keine Hinweise darauf, daß Rilke für die eben genannten Maler eine besondere Vorliebe gehabt hätte. In einem Brief an Clara distanziert er sich sogar ausdrücklich von Moreaus Kunst: [W]*ährend eine Ausstellung Gustave Moreaus mir nur das Gefühl gab, daß ich nicht hineingehörte.* An Clara Rilke am 19.5.1906. In: Rilke 1930, S. 18-23, hier 22f. Zur Beschäftigung mit dem Orpheus-Mythos um 1900 siehe auch Sello, Gottfried: *Orpheus, sein Gesang geht nie zu Ende*. Art 9 (Sept. 1990), S. 98-104.
[395]*Orpheus umgeben von den Tieren und Pflanzen, dies Bild war zur römischen Kaiserzeit weit verbreitet – als Wandgemälde, als Mosaik. Es wurde übernommen in die christliche Kunst, findet sich in den Kirchen. Zu Beginn Orpheus selbst, Christus ihm gegenüber als der wahre Orpheus.* Storch 1997, S. 13.

Kunst und Buchillustrator des Dichters[396] und daher Rilke sicherlich ein Begriff. Auf seinem Gemälde steht der Sänger mit einem Heiligenschein und einer Kithara[397] inmitten eines Blumenfeldes. Man hat den Eindruck, daß sich die Blumen recken, um ihm besser zuzuhören.[398] Franz von Stuck, ein um 1900 ebenfalls beliebter und anerkannter Künstler, läßt seinen *Orpheus* (1891) vor gefährlichen Tieren spielen – Löwe und Krokodil hören gebannt zu.[399]

Seinem gewaltsamen Tod durch die Mänaden[400] zum Trotz singt Orpheus dank der großen Macht seiner Musik über den Tod hinaus,[401] wie Rilke in seiner Beschreibung von Rodins *La Mort du Poète* betonte:

> *Und ich fühle schon, wie mir der Name im Munde zerfließt, wie das alles nurmehr der Dichter ist, derselbe Dichter, der* Orpheus *heißt, wenn sein Arm auf einem ungeheuren Umweg über alle Dinge zu den Saiten geht, derselbe, der krampfhaft schmerzvoll die Füße der fliehenden Muse faßt, die sich entzieht; derselbe, der endlich stirbt, das still aufgestellte Gesicht im Schatten seiner in der Welt weitersingenden Stimmen, und* so *stirbt, daß dieselbe kleine Gruppe manchmal auch Auferstehung heißt –.*[402]

Rodins toter Dichter wird von Rilke also als Orpheus identifiziert. Außer der Stelle bei Ovid[403] waren für Rilkes Kenntnis des Mythos keine anderen Quellen zu ermitteln.[404] Dies ist hier jedoch nicht entscheidend, denn Rilke beabsichtigte nicht die genaue Befolgung eines literarischen Vorbildes aus der klassischen Antike, sondern eine neue Interpretation ihrer Gestalten.[405]

---

[396]Kat. SeelenReich, S. 310.

[397]Das Instrument hat sieben oder zwölf Saiten und ist dem Apollon gewidmet. Vgl. Michels, Ulrich: *Dtv-Atlas zur Musik.* Tafeln und Texte, Bd. 1, Kassel, Basel [u.a.] 1977, S. 173. Das Musikinstrument auf Lechters Gemälde hat elf Saiten.

[398]Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Vgl. Abb. 2.

[399]Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Dauerleihgabe. Vgl. Abb. 3.

[400]Ausführlich geschildert in: Lücke 1999, S. 573.

[401]Zu Ovid siehe Anm. 384. Bei Vergil heisst es: *Aber auch jetzt, da der Hebros, der Freund des Oiagros, auf seinen / Wellen den vom schimmernden Nacken gerissenen Schädel / forttrug, stöhnte die Stimme: „Eurydike", stöhnte die Zunge, / fast schon erstarrt, mit stockendem Atem: „Eurydike, Ärmste!" / stöhnten die Ufer: „Eurydike" über die Länge des Stromes.* In: *Georgica* IV, V. 523-527, zit. n. Vergil 1987, S. 135.

[402]SW, V, S. 215. Zur beschriebenen Plastik siehe Abb. 4. Weiterer Hinweis auf eine Rodinsche Plastik des Jahres 1892, *Orpheus* betitelt, in SW, VI, S. 1306.

[403]*Immerhin deuten eine ganze Reihe von Anzeichen darauf, daß Rilke Ovids Metamorphosen, mindestens partienweise, aufmerksam gelesen hat*[.] *Um 1904 herum möchte man ein erneutes Lesen Ovids vermuten – ob im Grundtext, ob in deutscher oder auch in französischer Übersetzung, läßt sich vorläufig nicht sagen; jedenfalls scheint die Anregung auch hierzu von Rodin gekommen zu sein.* Zinn 1948, S. 219.

[404]Rehm entdeckt die unterschwellige Rolle des Orpheus als Chiffre für den Dichter schon lange vor der Niederschrift der *Sonette an Orpheus*. Vgl. Rehm 1950, S. 400f. Rilkes Lektüre der antiken literarischen Quellen wird bei dem Verfasser nicht hinterfragt. In seinem für unsere Thematik relevanten Abschnitt *Grab-Mal* beschränkt sich der Verfasser auf die Suche nach Bezügen zu jüngeren Autoren – besonders Maeterlinck, C. Hauptmann und Jacobsen. Orpheus schwebt ihm immer wieder als Anhaltspunkt vor. Siehe Rehm 1950, S. 582f. Zu Rehms Beobachtungen hinsichtlich des *Requiems* siehe ebd., S. 597-601 und 590f.

[405]Siehe 3.4.

Rilke sieht die Dichter wie Seraphen zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre verkehren, ohne sich an die irdischen Dinge zu binden.[406] Ihre Individualität löst sich auf, ihre Gesichter werden daher „Landschaft". Schon in *Worpswede* steht das Verhältnis des Künstlers zur Natur im Mittelpunkt.[407] Wenn Modersohn-Becker in ihren ersten Worpsweder Jahren Gott, Natur und sich selbst verschmelzen läßt,[408] ist der Aspekt der Sehnsucht nach Harmonie des Menschen mit der Natur im perfekten Einklang mit Rilke, der seinen toten Dichter in Landschaft verwandelt: *O sein Gesicht war diese ganze Weite.*[409] Die Vorstellungen, daß die menschliche Seele mit dem Göttlichen verbunden[410] und daß die Natur das Medium der göttlichen Offenbarung sei, stehen im Hintergrund dieses Vergleichs. Orpheus, als einer der, wie der Engel, zwischen Toten und Lebenden nicht „streng unterscheidet", ist kraft seiner überirdischen Natur fähig, die Beschränkung der eigenen materiellen Existenz zu überwinden und auch nach dem Tod durch die 'Dinge' weiter zu singen.

Des Toten *aufgestelltes Antlitz*, welches *bleich und verweigernd* erscheint, wird in den letzten Zeilen zur *Maske* (V. 12). Die Distanz zu sich selbst ist die Voraussetzung für eine Verschmelzung mit allem. Seine Anknüpfung an die Maske als Metapher der Entpersonalisierung hat Rilke mit mehreren bildenden Künstlern seiner Zeit gemeinsam[411] und, wie im Bildkommentar betont wurde, auch mit Modersohn-Becker. Das Erscheinungsbild verliert, wie wir sehen werden, auch im *Requiem* seine Dominanz. Es wird nur noch zu einem Ding, das vom Künstler wie alles andere wahrgenommen wird. In dem obigen Passus äußert sich dieser Wandel in einem uneingeschränkten Zugang zur Welt beziehungsweise zur Kunst: *über alle Dinge zu den Saiten.* Der an Baudelaire,[412] Rodin,[413] Cézanne[414] und auch an Modersohn-Becker geschulte Blick des Dichters will also *alles* in sich aufnehmen. Seine

---

[406] *Charakteristisch für Rilkes Konzeption beider Bereiche* [Leben und Tod] *ist, daß die Zugehörigkeit zu beiden weder den Lebenden noch den Toten ausdrücklich zugesprochen wird, sondern nur den Engeln und Orpheus.* Heck 1969, S. 116.

[407] SW, V, S. 25f.

[408] *Gott sage ich und meine den Geist, der die Natur durchströmt, dessen auch ich ein winzig Teilchen bin*[.] Tagebucheintrag vom 24.1.1899. BTB, S. 152.

[409] Zeile 10.

[410] Stellvertretend siehe Storch 1997, S. 17f.

[411] *Für viele ernstzunehmende Maler unseres Jahrhunderts wird der Mensch selbst zur Maske, hinter der sich die existentielle Erfahrung der Wirklichkeit verbirgt. Indem Künstler wie Marc Chagall (* […] *„Ich und das Dorf". New York: Museum of Modern Art), Karl Hofer („Lunares". Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle) und Heinz Trökes („Barbaropa". Berlin: Galerie Springer) die Maskenhaftigkeit unseres Seins bloßlegen, versuchen sie gleichzeitig, aus der Welt des Subjektiven in die Welt des Objektiven zu transzendieren. Die späten Werke von Paul Klee sind Spiegelbilder des modernen Menschen in seiner existentiellen Ungewißheit, sind Durchbruch des Irrationalen und Dämonischen*[.] Es folgen die Bildbeispiele: *Doppelgesicht* und *Zerbrochene Maske*, (beide in Bern, Sammlung Felix Klee); *Frauenmaske* (New York, F. G. Schanz Collection) und *Maske* (Bern, Klee-Stiftung). Vgl. Lurker 2000, S. 214.

[412] Stellvertretend siehe Stierle, Karlheinz: *Rilkes Pariser Bilder*. In: Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft. Festschrift für Jürgen von Stackelberg. Hrsg. von Wilhelm Graeber und Wilfried Floeck. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York [u. a.] 1996, S. 387-411,393,411.

[413] Siehe stellvertretend Anm. 48f.

[414] Die häufig zitierten Briefstellen sowie die Zeilen aus den *Aufzeichnungen* dürfen als bekannt vorausgesetzt werden. Siehe Rilke 1930, Briefe ab dem 6.10.1907 an Clara Rilke.

überindividuelle Existenz wird in *Der Tod des Dichters* durch die Negation des Gesichts symbolisiert: das Gesicht des Toten ist bloß eine *Maske*, verderblich wie eine Frucht.

Dieser Schluß mutet an wie ein Stilleben,[415] was überaus passend ist: Nirgends als in einem Stilleben wird der Gedanke an die Vergänglichkeit eindrucksvoller darzustellen sein.[416] Vergänglich ist die Maske, die jeder trägt, nur sein Geist ist ewig. Gesichter, die als Maske bezeichnet werden, haben keinen Bestand; sie können, wie Früchte, an der Luft verderben oder jemandem in die Hände fallen, wie an einer berühmten Stelle in den *Aufzeichnungen*.[417] Auch Modersohn-Beckers Malerei ist von derselben Faszination für diese Art Wesensforschung und –befragung von Gesichtern geprägt, was nicht zuletzt ihre Selbstbildnisse belegen. Dem Gedicht *Der Tod des Dichters* gegenübergestellt, gewinnt ihr *Rilke-Porträt* eine neue Dimension. Die Künstlerin bildet die Maske ab, aber in dem Bild als einem ästhetischen, geistigen Werk zeigt sich – wie im Gedicht – auch das hinter der Maske Stehende. Durch den Hintergrund und durch die Entrückung des Modells stellt Modersohn-Beckers *Rilke-Porträt* die *Weite* dar, von der Rilke in *Der Tod des Dichters* spricht. Das Bild selbst ist eine beredte Entsprechung zum poetischen Selbstverständnis des Dargestellten, was Spekulationen über biographische Einzelheiten nebensächlich macht.

Rilke war bis vor der Niederschrift der *Duineser Elegien* nicht sicher, in der Lage zu sein, seine „Eingebungen" sprachlich gestalten zu können. Das ebenfalls Anfang 1906 entstandene *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* handelt von diesen Zweifeln.

Selbstbildnis aus dem Jahre 1906

DES alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes
doch eines Dienenden und einer Frau.

[415]In ihrem Band über die Geschichte dieser Kunstgattung bieten Eberhard König und Christiane Schön mehrere Definitionen für den Begriff Stilleben. Als die bündigste gilt ihnen die folgende: *Stilleben ist die Darstellung von Gegenständen, Pflanzen und reglosen Lebewesen mit Ausnahme des Menschen in einem abgetrennten Bildfeld oder auf einem eigenen Bildträger.* […] *Das Wort Stilleben leitet sich ab von dem holländischen Ausdruck stilleven. Still heißt unbeweglich, leven bedeutet soviel wie lebendes Modell. Die der Verknüpfung beider Wörter still und leven immanente Widersprüchlichkeit findet sich auch in der – gleichermaßen vagen – nature morte bzw. natura mortu des romanischen Sprachraums.* Die Verfasser berufen sich auf Barbara John: *Stilleben in Italien*: Die Anfänge der Bildgattung im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1991, S. 16-17. Vgl. König, Eberhard und Christiane Schön: *Stilleben*. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Bd. 5. Eine Buchreihe, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Berlin 1996, S. 19. Zu dem Begriff des Stillebens in verschiedenen Zeiten und Sprachgemeinden siehe ebd., S. 20-53.

[416]So schließt E. H. Gombrich kategorisch: *Jedes gemalte Stilleben ist* ipso facto *auch eine* Vanitas. Vgl. ders.: *Das Stilleben in der europäischen Kunst*. Zur Ästhetik und Geschichte einer Kunstgattung. In: E. H. G.: *Meditationen über ein Steckenpferd*. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Frankfurt am Main 1978, S. 171-188, hier 187.

Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.

Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt; 10
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.[418]

Gleich zu Anfang seines Portraits besinnt sich Rilke auf die lebenslange Überzeugung, daß er aus einem adligen Geschlecht stamme.[419] Das könnte auch metaphorisch gemeint sein: als Dichter ist er ein „Kind" Apollos. Die Kindheit, die ihn sowohl in der Monographie *Worpswede* als auch im Zusammenhang mit den *Aufzeichnungen* sehr häufig beschäftigte,[420] sowie die (asketische) Demut eines Menschen, der sich der Kunst widmet, sind die ersten Akkorde seines Selbstportraits. Die Metapher des Dienens (V. 5) bedeutet nicht Unterdrückung, sondern die bedingungslose Hingabe an eine große Sache. Ähnliches ist gemeint mit dem Rekurs auf die Frauen (V. 5) diejenigen, „die in der Liebe die ganze Arbeit leisten"[421] sind gleich den Dichtern zu idealisieren.

Rilkes Selbstbild suggeriert ein Gesicht, statt es zu beschreiben. Die 'Leerstellen' zwischen den Andeutungen muß die Phantasie des Lesers füllen. Die Art, wie der Mund dargestellt wird, läßt an die Plastik denken (*gemacht*, V. 6). Erhabenheit scheint aus diesem Gesicht zu sprechen; man hat ohne Zweifel einen Würdenträger vor sich, der Gerechtes aussagt und gütig ist (V. 7f.). Ahnungen von einem fernen Gelingen zeichnen sich in dem Gesicht des Dichters ab, dessen Entwicklung offen bleibt: Er ist vorerst ein „Werdender":

Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt; 10
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.

[417]SW, VI, S. 711f.
[418]SW, I, S. 522f.
[419]KA, I, S. 945.
[420]Gemeint sind die zahlreichen Kindheitserinnerungen der Hauptperson. Vgl. stellvertretend SW, VI, S. 787f., 819f.
[421]SW, VI, S. 832.

Denkt man an die ersten Selbstdarstellungen in *Mir zur Feier,*[422] wird Rilkes Fortschritt als Dichter leicht ersichtlich. Und doch fühlt er sich sowohl in den *Aufzeichnungen* als auch in seiner Lyrik der Pariser Zeit, wie man aus dem *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* erfährt, ganz und gar unfertig. Dies wird auch in seiner Bitte an Ellen Key deutlich, sie möge ihre Arbeit über ihn zurückhalten:

> *ich bitte Dich (darauf bauend, daß Du mich nicht mißverstehst), eine Buchausgabe des Aufsatzes zunächst nicht zu veranlassen, vielleicht sie zurückzustellen, bis irgendeine meiner künftigen Arbeiten vorliegt, die dann vielleicht es rechtfertigen könnte, daß eine solche Broschüre erscheint, wozu jetzt gar kein Anlaß vorliegt.*[423]

Einen Monat nach der Niederschrift dieser Briefstelle wird das Gesicht als gesammelter Ausdruck eines sich ewig wandelnden Menschen negiert. Noch einmal wird die Natur ins Bild gerufen. Sie steht mit ihrer erhabenen Gesichtslosigkeit da, die nachzuvollziehen dem Künstler vielleicht nur durch die Maske gelingen könnte:

Gesicht, mein Gesicht:
wessen bist du; für wasfür Dinge
bist du Gesicht?
Wie kannst du Gesicht sein für so ein Innen
darin sich immerfort das Beginnen
mit dem Zerfließen zu etwas ballt?
Hat der Wald ein Gesicht?
Steht der Berge Basalt
gesichtlos nicht da?
Hebt sich das Meer
nicht ohne Gesicht
aus dem Meergrund her?
Spiegelt sich nicht der Himmel drin
ohne Stirn ohne Mund ohne Kinn?

Kommen einem die Tiere nicht
manchmal als bäten sie: nimm mein Gesicht.
[…]
Und wir
Tiere der Seele, verstört
von allem in uns, noch nicht
fertig zu nichts; wir weidenden
Seelen
flehen wir zu dem Bescheidenden
nächstens nicht um das Nicht-Gesicht,
das zu unserem Dunkel gehört?[424]

Da sich Rilke, wie die Gedichte in diesem Abschnitt zeigen, mit der Kunst des Portraits um diese Zeit ganz intensiv beschäftigte, kann man diesen Text ebenso als Zeichen seiner poetischen

[422]Ein Beispiel: *MEINE frühlingverliehnen / Lieder oft in der Ruh / rosenumrankter Ruinen / sang ich dem Abend sie zu. // Hätte sie gerne in Ronden / rings aneinandergereiht / einer einsamen Blonden / als Geschenk und Geschmeid. // Aber damals von allen / war ich noch arm und allein. / Und so ließ ich sie fallen: / sie rollten wie rote Korallen / weit in den Abend hinein.* SW, III, S. 206.
[423]Brief vom 6.11.1906. In: Rilke 1930, S. 92-95, hier 95.

Auseinandersetzung mit dieser Gattung interpretieren. Diese wird in den hier einbezogenen Texten von der Reflexion über die eigene Arbeit begleitet. Im *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* scheint die Zuversicht verstärkt, ein wahrer Dichter werden zu können. Daß Rilke der Kontakt zu Modersohn-Becker dabei geholfen hat, ist früher schon vermutet worden.[425] Als wahrer „Sänger" wird er sich allerdings erst im Spätwerk betrachten, und es dann wagen, sich in Orpheus zu spiegeln.[426]

Es würde zu weit führen, weitere Selbstdeutungsversuche des Dichters in Erinnerung zu rufen, wie sie schon in *Ewald Tragy* (1898) zu finden sind,[427] oder seine Gemütsschwankungen, von denen viele Briefstellen aus der Pariser Zeit berichten.[428] Aus der dichterischen Produktion der mittleren Zeit seines Schaffens ist, wie eben erläutert, an mehreren Stellen das Streben erkennbar, mit Rückgriff auf Rezeptionserfahrungen oder in Anlehnung an die Arbeitsmittel des bildenden Künstlers (wie zum Beispiel Modersohn-Becker) die eigene Kunst zu erschaffen. In *Der Tod des Dichters* öffnet Orpheus das Tor zu einer schon in *Mir zur Feier* beschworenen Könnerschaft der Synthese und Überwindung,[429] die im *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* näher gerückt sein mag.

Zwei Jahre nach der Niederschrift dieses 'Selbstbildnisses' entsteht das *Requiem*, das kaum daran zweifeln läßt, daß der Dichter, den Modersohn-Becker mit Anregungen aus der antiken Bildwelt darstellte, dort nicht schon längst zu Hause war. Sein Gestus ist im *Requiem* ähnlich wie im *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*. Es geht ihm darum, der Freundin eine Art Gerechtigkeit zukommen zu lassen, die auch im 'Selbstbildnis' zur Sprache kam (V. 6f.). Im Hinblick auf die Aufnahme ihrer Arbeiten aber erfüllt das *Requiem* dieses Ziel nur zum Teil, denn ihre Werke treten zurück hinter seine Reflexionen über Altägypten, über das Künstlertum und den Tod.

---

[424]Capri, Ende Dezember 1906. SW, II, S. 334f.
[425]Vgl. Freedman 1996, S. 256.
[426]Siehe Rehm 1950. Von den jüngeren Arbeiten gelang es m. E. am besten Annette Gerok-Reiter, Rilkes Orpheusbezug in seinen mannigfaltigen Beziehungen darzustellen Vgl. dies.: *Wink und Wandlung*. Komposition und Poetik in Rilkes *Sonette an Orpheus*. Studien zur deutschen Literatur. Bd. 140. Hrsg. von Wilfried Barner, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann. Tübingen 1996, bes. 263ff.
[427]SW, IV, S. 512-567, stellvertretend S. 563f.
[428] *War ich müde? Ja. Aber worin bestand diese Müdigkeit? Darin, daß ich es zuließ, daß mir alles mögliche einfiel; darin, daß alles mögliche durch mich durchging wie Wasser durch ein Spiegelbild, meine Umrisse in Fließendes auflösend. Und ich sagte mir: ich will nicht mehr das Spiegelbild sein, sondern das, was oben ist.* An Clara Rilke. Brief vom 6.7.1906. In: Rilke 1930, S. 44-46, hier 45. Fast ein Jahr später heißt es zuversichtlich an Modersohn-Becker: *Und die Langsamkeit eines Weges könnte niemanden weniger beirren als mich, dessen tägliche Erfahrung die großen Maßeinheiten sind, in denen künstlerisches Wachstum zunimmt.* Am 17.3.1907 aus Capri. Ebd., S. 224-228, hier 226.

4.4 Das *Requiem. Für eine Freundin.* Zum Umfeld

Als er einer Freundin das *Requiem* übersandte, bezeichnete Rilke den Tod der Malerin als *unpersönlich* und *nicht selbst vorbereitet.*[430] Diese Briefstelle beinhaltet die erste direkte Stellungnahme zum *Requiem*, die um so kostbarer ist, als Rilke in diesem Jahr selbst die sonst üblichen Briefe kaum schrieb.[431] Sein Schweigen ist wohl nicht nur durch die Leere zu erklären, die der Tod Modersohn-Beckers hinterließ,[432] sondern vermutlich auch durch die stillschweigende Furcht, auch ihm, der sich noch unfertig fühlte,[433] könne dasselbe Los widerfahren. Er verwandelte die Angst in Arbeit. Das lange Gedicht, geschrieben an einem katholischen Feiertag, den Rilke, wie er der jungen Malerin einst mitteilte,[434] dem Gedenken des Schriftstellers Heinrich von Kleist widmete, wird von der Rilke-Forschung als ein Schlüsselwerk betrachtet:

> *Die Einzelgedichte der mittleren Zeit erreichen einen künstlerischen Höhepunkt in dem* Requiem für eine Freundin […] *und dem* Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, die beide 1908 entstanden und 1909* […] *erschienen. In diesen nicht nur äußerlich großen Gedichten tritt eine Eigenart von Rilkes Dichtertum deutlich hervor; nämlich daß sich bei ihm die persönliche Betroffenheit durch das Schicksal einzelner, ihm nahestehender Menschen in besonderer Weise mit der Wahrnehmung eines überpersönlichen Dichteramts zu verbinden vermochte.*[435]

Wenige Interpreten haben sich dem *Requiem* als Ganzem gewidmet oder gezeigt, auf welche Weise das sogenannte *Dichteramt* sich in diesen Zeilen im einzelnen darstellt.[436] Meistens werden aus dem langen Gedicht nur einige Verse zitiert; in den kunsthistorischen Arbeiten über Modersohn-Becker beschränkt man sich ebenfalls auf Textauszüge. Der Umfang des Werkes ist wohl ein wichtiger Grund

---

[429] […] *Und dann meine Seele sei weit, sei weit, / daß dir das Leben gelinge, / breite dich wie ein Feierkleid / über die sinnenden Dinge.* SW, III, S. 212. Unbetitelt.

[430] *Nein: ich war hier, in meinem hohen Zimmer; ich schrieb den ganzen Tag. Eine unerwartete starke Strömung von Arbeit war unversehens heraufgekommen; ich schrieb und vollendete, ohne an den merkwürdigen Kontakt mit dem Tag zu denken, ein Requiem für eine rührende, vor einem Jahr fortgenommene Gestalt: eine Frau, die aus den großen Anfängen eigener künstlerischer Arbeit zurückglitt in die Familie zunächst und von da ins Verhängnis und in den unpersönlichen, nicht selbst vorbereiteten Tod, den man im gemeinsamen Leben stirbt, unausgelöst, schmerzhaft und trübe verflochten. Ich werde Ihnen einmal von ihrem Schicksal erzählen und von der Arbeit, die sie zurückgelassen hat.* An Sidonie Nádherný von Borutin am 3.11.1908. In: Rilke 1991, I, S. 325-327, hier 326. Dieser Brief erscheint nicht in Rilke 1933.

[431] Die zweite Bemerkung zum *Requiem* befindet sich in einem Brief an A. Kippenberg. Darin äußert Rilke seinen Wunsch, das Werk solle stets als kleines Buch erscheinen. Vgl. Brief vom 4.11.1908, in: Rilke 1995, I, S. 128-129.

[432] Auf die Trauerarbeit geht Götte ausführlich ein, so daß ich darauf verzichten darf. Vgl. dies. in: Götte/Danzker 1996, S. 128f., 138.

[433] Siehe Kommentar zum *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906.*

[434] *Der zweite Novembertag ist der Tag von Allerseelen, den ich bis zu meinem 16. oder 17. Jahr immer* […] *auf Kirchhöfen verbrachte, an fremden Gräbern oft und oft an den Gräbern von Verwandten*[.] *Jetzt besuche ich seit Jahren keine Gräber mehr zu Allerseelen. Nur zu Heinrich von Kleist pflege ich in diesen Tagen hinauszufahren nach Wannsee.* Brief an Paula Becker vom 5.11.1900, in: Rilke 1929, S. 67-69, hier 68.

[435] KA, I, S. 853. Zum Textkommentar siehe S. 883-885.

[436] Bernd Stenzig hat in einem noch unveröffentlichten Beitrag zum *Requiem* (Worpswede, Juli 2001) Rilkes Darstellung der Malerin kritisch hinterfragt.

für diesen selektiven Umgang, denn in nicht weniger als zweihunderteinundsiebzig Versen bricht es nach einer langen Periode des Schweigens aus Rilke heraus.

Schon ein oberflächlicher Vergleich mit den deutlich kürzeren Gedichten aus den vorangehenden Gedichtbänden läßt die Besonderheit des *Requiems* sowie seine Verwandtschaft mit altägyptischen Texten deutlich werden. Seine reimlosen Verse in fünfhebigen Jamben sind monologisch, richten sich an ein „du" und erinnern schon deshalb an die langen Sprüche aus dem Totenbuch der Altägypter[437] oder an ihre Sonnenhymnen aus der Amarna Zeit.[438] Ab wann Rilke diese Texte rezipierte, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Im Jahre 1911 ist der erste Hinweis auf die Lektüre einer altägyptischen Quellen zu finden; übrigens weist Rilke damals auf frühere Leseerfahrungen hin.[439] Seine starke Neigung zu altägyptischen Autoren belegt das Exzerpieren ihrer Texte.[440]

Gewiß förderte der Ägyptizismus um 1900 Rilkes Beschäftigung mit dem Land am Nil. Grimm hebt die freundschaftliche Verbindung zu Reinhold Lepsius, dem Sohn des bedeutenden[441] Ägyptologen Richard Lepsius (1810-1884), hervor.[442] 1907 plante Rilke, ein Buch über Ägypten;[443] schon in der Bibliothek Rodins oder Karl von der Heydts hätte er dafür Material finden können. Was genau zu Rilkes eigener Bibliothek gehörte, läßt sich auch nach seiner Ägyptenreise nicht lückenlos ermitteln. Eine kleine *ägyptologische Bibliothek* wird von Grimm erwähnt, der die Lektüre der Sonnenhymnen hervorhebt und sie mit einem Museumsbesuch vom 28. Juli 1913 in Zusammenhang bringt.[444] Rilke

[437]Zusammengesetzt aus den Papyri unterschiedlichster Herkunft. Kein Buch im üblichen Sinne, wie etwa die Bibel. Siehe TBÄ, S. 9f.

[438]Aus mehreren Epochen wurden Sonnenhymnen überliefert. Ihre Blüte erreichten sie jedoch, als Echnaton alle anderen Gottheiten abschaffte und nur Aton – die Sonne – verehrte. Textbeispiele aus mehreren Epochen der altägyptischen Kultur in: Assmann, Jan: *Ägyptische Hymnen und Gebete*. Übersetzt, kommentiert und eingeleitet. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Reihe Orbis Biblicus et Orientalis. Hrsg. von Othmar Keel und Christoph Uehlinger. Göttingen 1999.

[439]*Ihrer verehrten Frau danke ich tausend Mal für die Niederschrift des »Gesprächs«, ich finde es im Wiederlesen schöner noch, als ich es erinnerte; es bleibt auch in ihrer Schrift und kommt so zu meinen ägyptischen Anmerkungen.* Brief an Anton Kippenberg vom 22.9.1911. In: Rilke 1995, Bd. I, S. 280-282, hier 281. Kommentar ebd., S. 603. Es handelt sich um das *Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele*, einen der interessantesten Texte der ägyptischen Literatur. Vgl. Grimm 1997, S. 374 für den Hinweis auf Rilke und Erman 1923, S. 122-130 für den Text. Grimm betitelt den Text als *Gespräch*, dabei dem Ägyptologen Friedrich Wilhelm Freiherrn von Bissing (1873-1956) folgend, der in München als Professor von 1906 bis 1922 tätig war (Dawson/Uphill 1972, S. 28). Ihn lernte Rilke persönlich kennen. Grimm 1997, S. 11.

[440]*Einmal, in Kairo, schrieb ich mir aus ihren Sprüchen in mein Taschenbuch: „Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch das Opfer" (Ich schrieb aus dem Gedächtnis, weiß nicht, ob wörtlich richtig)* [.] Brief an Rudolf Kassner vom 16.6.1911. In: Rilke 1987, S. 285-286, hier 286. Brief nicht in Rilke 1933. Der Verbleib dieser Notizen ist künftig zu ermitteln. Zur Zeit ist das Familienarchiv nicht in der Lage, Forscher vor Ort zu unterstützen.

[441]*Lepsius is in general accepted as the greatest Egyptologist after Champollion and the only one who can be ranked with him in his contributions to Egyptology*[.] Dawson/Uphill 1972, S. 173-175 sowie TBÄ, S. 8f.

[442]Im berühmten Berliner Salon Lepsius lernte Rilke, wie der Verfasser erinnert, Stefan George 1897 kennen. Grimm 1997, S. 14.

[443]*Deine Notizen sind gut und sicher und entschlossen, und wenn Du sie hier mit mir wiederliest, wirst Du überrascht sein, so viel in ihnen untergebracht zu sehen. Dann wird sich manches, vieles, alles andere ergänzend und erweiternd, dazu hinzufinden, und vielleicht können wir aus dem Ganzen eine ägyptische Reise zusammenstellen, wie noch niemand sie zu machen und zu erzählen gewußt hat.* An Clara Rilke am 8.3.1907. In: Rilke 1930, S. 213-216, hier 213.

[444]Grimm 1997, S. 11.

stand damals im Ägyptischen Museum in Berlin vor einem Kopf des Königs Amenophis IV., Echnaton,[445] der von der Deutschen Orientgesellschaft gerade erst ausgegraben worden war.[446] Der Dichter habe, so Grimm, durch die Lektüre des Sonnengesanges Echnatons versucht, das *Wunder des Amenophis-Kopfes* […] *zu erhellen bzw. in seinen geistigen Wurzeln zu erfassen.*[447]

Grimms Datierung von Rilkes Lektüre der Sonnengesänge auf das Jahr 1913 kann man deshalb nicht ohne weiteres annehmen, weil Rilke im Louvre, wie der Verfasser vermutete, bereits 1908 zum ersten Mal eine Plastik Echnatons gesehen haben könnte[448] und dort Beispiele von Sonnengesängen zu finden sind.[449] Warum sollte Rilke die Verbindung zwischen dem Pharao und den Sonnengesägen erst 1913 bekannt gewesen sein? Unter den von Jan Assmann kompilierten Beispielen der Sonnengesänge versuchte ich daher, mögliche Anhaltspunkte für ihren vermuteten Reflex im *Requiem* zu gewinnen. Besonders die Texte, die im Louvre ausgestellt sind,[450] kamen für eine frühe Begegnung in Betracht,[451] aber weder die Metaphorik noch die Aussage dieser Hymnen sprechen für einen „Einfluß" der Gesänge an den Sonnengott[452] auf das *Requiem*. Höchstens die Dreiteilung des Gedichts[453] könnte man auf die ägyptischen Tagelieder[454] zurückführen.

---

[445]Ebd.

[446]Siehe die Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin. Nr. 52. Ausgrabungen in Tell-el-Amarna 1912/13. Vorläufiger Bericht von Ludwig Borchardt. Oktober 1913, S. 1-55.

[447]Einige Motive und Metaphern dieses Sonnengesanges seien in der Zehnten *Duineser Elegie* aufgegriffen. Mit Nanny Wunderly-Volkart plante Rilke ein Buch über Sonnengesänge, das jedoch nicht entstand. Grimm 1997, S. 12.

[448] Siehe Anm. 4.

[449]Assmann 1999, S. 134, 136, 137 und 139. Anmerkung des Verfassers: *Vier Sonnenhymnen aus einem Totenpapyrus der 21. Dyn.*

[450]Siehe Anlage IV.

[451]Nalewski hat einige Beispiele ohne Rücksichtnahme auf den Aufbewahrungsort aus einem von Rilke gelesenen Standardwerk über Ägypten zitiert. Vgl. Nalewski 2000, S. 111-119. Unter den Hinweisen auf Rilkes Lektüre altägyptischer Texte sei an einen Brief an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe erinnert. Dort empfiehlt ihr Rilke, *das Sonnengebet des Amenophis-Echnaton, das Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele, und die merkwürdigen Sprüche des Alten Reichs* zu lesen. Siehe Brief vom 31.10.1913, in: Rilke 1951, I, S. 329-331. Gemeint sind, wie Hermann unterstreicht, die Sprüche des Ptahhotep (Pap. Prisse), welche der Dichter vermutlich 1914 in einen Gedichtentwurf verwandelt. Vgl. SW, II, S. 423-424. Als beste Vorbereitung auf Ägypten bezeichnet Rilke das Werk *History of Egypt* von James H. Breasted, (Chicago 1905), das in der deutschen Übersetzung von Hermann Ranke 1911 in Berlin herausgegeben wurde. Es ist fraglich, ob Rilke Breasteds Buch im englischen Original von 1905 oder erst 1911 in der deutschen Übersetzung gelesen hat. Die englische Sprache dürfte kein Hindernis gewesen sein, denn der Dichter hat sogar aus dem Englischen übersetzt. Zinn 1948, S. 214f. Rilke kannte schließlich Freiherrn von Bissings *Die Kultur des alten Ägypten* (1913). In einem Brief vom 23.9.1911 an Katharina Kippenberg (Siehe KK, S. 31) erbat Rilke die Beschaffung zweier Werke über das Land am Nil; eins davon soll *Kultur und Denken der alten Ägypter* (1907/09) von Hermann Schneider gewesen sein. Vgl. Hermann 1966, S. 391, Anm. 50. In Hermanns Kommentar werden diese Werke nicht mehr erwähnt. Vgl. ebd., S. 629.

[452]Ein Beispiel: *Die Himmlischen stimmen dir Loblieder an, / was im Urozean ist, jauchzt; / jedes Herz jubelt bei deinem Augenblick, / bei deinem Erscheinen von Karnak. // Der Himmel ist Gold wegen der Schönheit deines Angesichts, / der Urozean ist Lapislazuli, weil du aufgehst in ihm. // Dein Königtum ist die unendliche Zeit, / dein Herrschaftsgebiet ist die unwandelbare Dauer*. In: Assmann 1999, Text 99, S. 235-237. Quelle: Eine der Ramessidischen Amun-Re-Hymnen aus Thebanischen Gräbern.

[453]Strophe I, V. 1-110; Strophe II, V. 111-187; Strophe III, V. 188-271.

[454]*Die Konzeption eines dreigeteilten Tages und Sonnenlaufs ist in Ägypten uralt. Sie entspricht der Verehrung des Sonnengottes in den drei Gestalten, die er annimmt in der Ausdehnung des Lichtglanzes: als Morgensonne, Chepre (in*

Die vorhandenen Bezüge zu altägyptischen Gedanken und Motiven werden in der Textinterpretation verdeutlicht. Vor der Niederschrift des *Requiems* waren ihm Kunstwerke aus dem Land am Nil zugänglich, und zwar ab 1902 durch Rodins Sammlung.[455] Der Briefwechsel zur Zeit des Ägyptenaufenthaltes seiner Frau sowie die in *Auguste Rodin* erwähnte ägyptische Kunst sind weitere Anzeichen für eine nähere Beschäftigung mit Ägypten in dem Jahr vor der Niederschrift des *Requiems*.[456] Schon eine Tagebucheintragung des Jahres 1898 und ein frühes Gedicht lassen erkennen, daß Rilke die altägyptische Welt im Blick hatte.[457] Sein frühes Bild des alten Ägypten kann durch die Einbeziehung der spärlichen Hinweise aus dem Briefwechsel[458] oder aus den Werken vor der Entstehung des *Requiems* nicht erschlossen werden.[459] Der erste Beleg für Rilkes Lektüre ägyptischer Texte ist, wie eben erwähnt, aus dem Jahr 1911.

Gestalt eines Skarabäus), Mittagssonne, Re (als falkenköpfiger Mensch) und Abend + Nachtsonne, Atum (Mensch mit Doppelkrone oder Widderkopf). Assmann 1999, S. 32.

[455]Der Katalog *Rodin collectionneur* (Musée Rodin, Paris 1967) dient Erik Hornung als Beleg für Rilkes Berührung mit ägyptischen Gegenständen im Haus des Bildhauers. Vgl. Hornung 1986, S. 374. In einem Brief an Clara Rilke spricht Rilke von Rodins Sammlung. Vgl. Rilke 1929, S. 44. Brief vom 26.9.1902.

[456]Siehe die nächsten Anmerkungen.

[457]*Ich stand still, war verwundert und sagte im Weitergehen laut zu mir: Ein Dackel mit der Manier einer Sphinx. Tief, rätselhaft, stumm.* TBF, S. 74. Vgl. *Sphinx*, SW, I, S. 28f. In: *Larenopfer*.

[458]Die von Grimm gesammelten Briefstellen bringe ich mit weiteren Textstellen in Verbindung, sofern sie vor der Entstehung des *Requiems* verfaßt wurden und Auskunft darüber geben, was Rilke über Altägypten wußte. Die Zusammenarbeit mit Rodin oder die Vorbereitungen für die Niederschrift *Auguste Rodins* gab den ersten wichtigen Anstoß für seine Auseinandersetzung mit der Antike, die er, wie Modersohn-Becker zunächst ohne eine Periodisierung oder nähere Bezeichnung der Kulturkreise erwähnt. Am 26.9.1902 schreibt Rilke an seine Frau: *Dann suche ich auch Wege zur Antike. Ich habe wunderschöne Dinge im Louvre gesehen, und manches verstehe ich jetzt besser, wenngleich ich erst ganz, ganz am Anfang bin.* In: Rilke 1929, S. 43-45, hier 44. Siehe auch den Brief vom 27.9.1902 an dies.; ebd., S. 45-49, bes. 45f. Jedenfalls gehen Rilkes Besuche im Louvre in *Auguste Rodin* (1903) ein. Vgl. SW, V, S. 143f., 145f. und 157f. Im Entwurf eines späteren Vortrages (1905) über den Bildhauer motiviert Rilke seine Leser dazu, *die assyrischen, die ägyptischen, die griechischen, die gotischen und die Dinge der Renaissance in einem einzigen Gefühle zu fühlen*[.] SW, V, S. 260f. In einem Brief an Clara Rilke vermischt sich der Weg zu einer Ausstellung von Rodins Zeichnungen ganz unvermittelt mit der Betrachtung des Obelisken auf der Place de la Concorde. Vgl. Brief vom 17.10.1907 in: Rilke 1930, S. 386-389, hier 387. Siehe Eintrag Obelisk in: LdÄ, IV, Sp. 542-547. Über Rilkes Lektüre ägyptischer Bücher um 1907 ist mir nichts bekannt. Möglicherweise hatte der Dichter über Rodins Bibliothek, die er ebenfalls hervorhebt (SW, V, 232), einen früheren Zugang zu Werken über Altägypten bekommen. Ganz im Sinne einer Verschmelzung von Vergangenem und Gegenwärtigem steht die Erfahrung mit Rodins Kunst für Rilke bereits 1903: *Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die an den gothischen Kathedralen, die antikischen Dinge, – alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie weisen mich auf die Vorbilder hin*[.] Am 8.8.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: Rilke 1952, S. 89f. Noch einmal von der Gotik ausgehend, findet Rilke, wie allerdings auch Modersohn-Becker (vgl. Anm. 155), den Weg zur Antike: *Sie und was aus den Händen Rodins kam, führte uns bis zu den fernsten Kunst-Dingen hin, bis zu dem Vorgriechischen, in dessen Wesen eine skulpturale Rücksichtslosigkeit liegt, eine Dinghaftigkeit, schwer wie aus Blei, bergartig und hart. Verwandtschaften decken sich auf, die so noch niemand empfunden hat*[.] Brief vom 15.8.1903, ebd., S. 103-105, hier 104. In einem Brief vom 29.9.1905 an Clara Rilke spricht Rilke von Rodins Sammlung „*kleiner ägyptischer Dinge*." In: Rilke 1929, S. 264-265, hier 265.

[459]1895 stellt sich Rilke als *Altertumssammler* dar. Vgl. SW, V, S. 292. Es könnte sich jedoch um Selbstironie handeln, da die Identität des Baron M (siehe ebd., S. 291) sowie des David Tenier (ebd., S. 292) zu eruieren sind. (Sie werden bei Freedman 2001 nicht genannt). Der Text *Von der Landschaft* (1902) erinnert gleich zu Anfang an die Malerei des Altertums. Vgl. SW, V, S. 516. Außerdem wird die Antike häufig erwähnt. SW, V, S. 210 (indirekt), 218, 219, 261, 273. In *Worpswede* spricht Rilke, wie in der Einleitung dieses Kapitels vermerkt, vom Ägyptologen Georg Ebers. Kohlschmidt schließt mit Recht die Wichtigkeit der klassischen Antike in den ersten Gedichtbänden Rilkes völlig aus. Vgl. Kohlschmidt 1948, S. 38. Auch in den Briefen und Tagebüchern der Jahre 1899-1902 weise nichts darauf hin, daß Rilke ein großer Kenner der klassischen Antike sei. Ebd., S. 40. Erst die beiden Bände der *Neuen Gedichte* lassen ein breites Spektrum an griechisch-römischen Motiven erkennen. Ebd., S. 47ff. Auf die altägyptischen Motive geht der Verfasser nicht näher ein. Ebd., S. 50. Dem *Requiem* fällt in Kohlschmidts Aufsatz keine besondere Bedeutung zu. Es wird deshalb erwähnt, weil dem Verfasser die Reimlosigkeit des Werks griechisch motiviert vorkommt. Vgl. ebd., S. 48.

Alfred Hermann nennt einige Werke über Ägypten in Rilkes Bibliothek, aber der Zeitpunkt ihres Erwerbs ist wohl nicht mehr zu bestimmen.[460] Zwei dieser Arbeiten könnten aufgrund des Erscheinungsjahres als Grundlage für Rilkes Verständnis der altägyptischen Kultur bereits um 1908 gedient haben, und zwar Alexandre Morets Studien *Le rituel du culte divin journalier en Egypte* (1902) und *Du caractère religieux de la royauté d'Egypte* (1902).[461] Mit Hilfe von Abbildungen aus den Tempeln und Gräbern mehrerer Dynastien will Moret in der zuletzt genannten Arbeit den Bezug der Pharaonen zu ihren Göttern ergründen. Die von ihm dargestellten Todesrituale könnten Vorbilder für das *Requiem* gewesen sein.[462]

Wichtige Hinweise auf Rilkes Berührung mit altägyptischen Motiven sind sowohl im Briefwechsel als auch in den Werken um 1907 zu finden. Sphinxgestalten waren in der bildenden Kunst schon vor seiner Zeit beliebt;[463] es ist daher nicht überraschend, daß Rilke vor seiner Reise nach Ägypten auf den[464] Sphinx von Giseh zu sprechen kam. Obwohl er das Werk nicht vor sich hatte, ging es ihm darum, als „Seher" vor ihm zu stehen, das Gesehene zu transzendieren und die absolute Präsenz des Kunstwerkes zu offenbaren:

Du wirst sie [die Wüste] *sehen. Wirst das Haupt der großen Sphinx sehen, das sich mühsam emporhält aus ihrem beständigen Anschwellen, dieses Haupt und dieses Gesicht, das die Menschen begonnen haben in seiner Form und Größe, dessen Ausdruck aber und Schauen und Wissen unsäglich langsam vollendet ward und so ganz anders als unser Angesicht. Wir stellen Bilder aus uns heraus, wir nehmen jeden Anlaß wahr, weltbildend zu werden, wir errichten Ding um Ding um unser Inneres herum –: hier aber war eine Wirklichkeit, die sich von außen in diese Züge warf, die nichts als Stein sind. Die Morgen von Jahrtausenden, ein Volk von Winden, der Aufstieg und Niedergang unzähliger Sterne, der Sternbilder großes Dastehen, die Glut dieser Himmel und ihre Weite war da und war immer wieder da, einwirkend, nicht ablassend von der tiefen Gleichgültigkeit dieses Gesichtes, so lange, bis es zu schauen schien, bis es alle Anzeichen eines Schauens genau* dieser

---

[460]Vgl. Hermann 1966, S. 391, Anm. 50.

[461]Moret, Alexandre: *Le rituel du culte divin journalier en Égypte.* Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études. Tome Quatorzième. Paris 1902 (I) und: *Du caractère religieux de la royauté pharaonique.* Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études. Tome Quinzième. Paris 1902 (II).

[462]Die Reinigung durch die Flamme eines Räuchergeräts wäre im *Requiem* durch die Flamme einer Kerze ersetzt. Auf die Ansprache an den Gott oder Gebet sowie auf das Opfer (Moret 1902 (II), S. 134f., 156f., 167f.) in Verbindung zum *Requiem* wird im folgenden näher eingegangen. Die Identifikation mit dem Gott (als dessen Sohn tritt der Pharao dem Gott Osiris entgegen; Vgl. Moret 1902 (II), S. 115) und nicht zuletzt die Vereinigung mit Osiris, die in den Tempeln und Gräbern durch die Umarmung symbolisiert wird, sind die überzeugendsten Anhaltspunkte für diese Analogie. Vgl. Moret 1902 (I), S. 213f., Platte III: Intérieur du Sanctuaire d'Edfou; siehe ders. 1902 (II), S. 161.

[463]Es sei zum Beispiel an das Bild Gustave Moreaus (1826-1898) *Oedipe et le Sphinx* von 1864 erinnert. Abb. im Kat. *Symbolisme* 1994, S. 16.

[464]4. Dynastie, um 2850 v. Chr. Abb. in Breasted, James H.: *Geschichte Aegyptens.* Phaidon-Verlag, Wien 1936, Abb. 6 im Anhang zur Baukunst. *Während der Dichter im Brief von 1907 das Bild* die *Sphinx nannte, hat es in der Elegie (1922) den männlichen Artikel erhalten, unzweifelhaft berichtigt auf Grund seiner ägyptologischen Studien. Als Goethe in seiner klassischen Walpurgisnacht den Mephisto sich mit dem Sphinxgebilde unterhalten ließ, konnte er dessen Geschlecht und Charakter umgehen.* […] *Die ägyptische Archäologie aber lehrt, daß* der *große Sphinx von Giseh das aus dem gewachsenen Felsen gehauene Bild eines Pharao, des Chefren (um 2600 v. Chr.), ist, der als Wächter den Aufgang zur eigenen Pyramide hütet.* Hermann 1966, S. 425. Auch im zeitgenössischen Sprachgebrauch wird das Maskulinum in der archäologischen Fachsprache benutzt. Vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch. Hrsg. von Wolfgang Müller, Rudolf Köster, Marion Trunk u. a. Mannheim; Wien; Zürich 1982, S. 720.

Bilder aufwies, bis es sich aufhob wie das Gesicht zu einem Innern, darin alles dies enthalten war und Anlaß und Lust und Not zu alledem. Und da, in dem Augenblick, da es voll war von allem Gegenüber und geformt von seiner Umgebung, war ihm auch schon der Ausdruck hinausgewachsen über sie. Nun wars, als ob das Weltall ein Gesicht hätte, und dieses Gesicht warf Bilder darüber hinaus, bis über die äußersten Gestirne hinaus, dorthin, wo nie noch Bilder gewesen waren… Sag mir… ob es nicht so ist?[465]

Die Wüste, die Rilke noch nicht gesehen hatte, sowie der Sphinx, den er nur durch Photographien kannte, waren ihm Anlaß, über die altägyptische Welt zu reflektieren. Wie in den Gedichten aus dem Zyklus *Die Bilder entlang* ist auch hier von einem Wir die Rede, das alle Schaffenden einschließt: *Wir stellen Bilder aus uns heraus*. Das Kunstwerk ist zeitlos und wird nach kosmischen Gesetzen geformt: *bis es zu schauen schien*. Das Werk speichert das Vergangene in sich – *darin alles dies enthalten war* – und transzendiert es gleichzeitig: *hinausgewachsen über sie*. Das Spekulieren über den Kunstgegenstand beruht auf einer Bilderfülle, die auf imaginären Rezeptionserfahrungen fußt. Wesentlich sachlicher ging beispielsweise Gustave Flaubert mit dem berühmten Monument um.[466]

Rilkes metaphysisch gefärbte Schilderung des Sphinx läßt, wie auch das *Requiem*, einen redseligen Sprachstil und eine Überschwenglichkeit zu Tage treten, die im deutlichen Gegensatz zu den meisten Gedichten der Pariser Zeit stehen. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Ägypten gewesen war, könnte er durch die hier genannten literarischen Quellen, Gespräche oder Museumsbesuche, ganz zu schweigen von dem Kontakt zu Rodin, van der Heydt und zum Haus Lepsius, über das Leben und Literatur der Altägypter gut informiert worden sein. Seine zahlreichen Gedichte und die Briefstellen, auf die sich die vorliegende Arbeit bezieht, stimmen in ihrer ausführlichen Erzählweise jedenfalls mit einem wesentlichen Merkmal der altägyptischen Literatur überein. Diese 'Lust am Reden' wäre daher ganz anders motiviert als diejenige seiner Jugendwerke.

Dem Sprachfluß steht der Zweifel gegenüber (*Sag mir, ob es nicht so ist?*), der nicht nur Rhetorik ist. Erst der Zweifel eröffnet dem Dichter einen neuen Zugang zur Vergangenheit. Indem er zur Überprüfung gezwungen wird, tritt Rilke – wie einst vor Botticellis *Magnifikat* – als intimer Kenner und

[465]Brief an Clara Rilke vom 20.1.1907 aus Capri. In: Rilke, Rainer Maria: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt am Main 1987, I, S. 153-156, hier 155f.

[466]*Nous fumons une pipe assis par terre sur le sable en considérant – ses yeux semblent encore pleins de vie – le côté gauche est blanchi par les fientes d'oiseaux, la calotte de la pyramide de Chéphren en a ainsi de grandes taches longues. Il est juste tourné vers le soleil levant – sa tête est grise – oreilles fort grandes et écartées < comme un nègre > < le nez absent ajoute à la ressemblance en le faisant camard – au reste il était certainement éthiopien, les lèvres sont épaisses. > – son cou est usé et rétréci – devant sa poitrine un grand trou dans le sable qui le dégage.* Flaubert, Gustave: *Voyage en Égypte*. Hrsg. von Pierre-Marc de Biasi. Paris 1991, S. 214. Siehe auch ders.: *Reisetagebuch aus Ägypten*. Bibliothek klassischer Reiseberichte. Stuttgart 1963, S. 60. Flaubert bereiste Ägypten im Jahr 1849. Siehe Kommentar bei Morenz 1969, S. 162.

feinfühliger Beobachter hervor. Seine Skepsis schenkt ihm neue Einsichten über das Land am Nil, wie man sie bei den Schriftstellern seiner Generation sonst kaum findet.[467]

Rilkes Korrespondenz sowie die frühen dichterischen Zeugnisse seiner Auseinandersetzung mit der altägyptischen Überlieferung[468] lassen vermuten, daß die erste intensivste Beschäftigung mit *ägyptischen Dingen* im Jahr 1907 stattfand.[469] Schon vor diesem Datum jedoch entstanden Verse, die mit seinem Wissen von der altägyptischen Kultur, ihren Bräuchen und ihrer Mythologie zu tun haben. Seine frühen Assoziationen mit Altägypten wurden bisher vor allem im Hinblick auf die Todesthematik untersucht.[470] Ein Gedicht aus dem Band *Neue Gedichte*, *Hetären-Gräber*,[471] wird hier deshalb ausführlich behandelt, weil es geeignet ist, einige Gedanken zur ägyptisch gefärbten Todesphilosophie des Dichters vorauszuschicken, um den Hintergrund des *Requiems* zu erhellen.

Hetären-Gräber

In diesem Gedicht beobachtet Rilke mit archäologischer Genauigkeit, wie die kostbarsten Dinge, die den antiken Toten[472] ins Grab gelegt wurden, auf sie herabsinken. Von den Grabbeigaben ausgehend, findet er den Weg zu einer Erweiterung des Lebensbegriffs, die er wieder einmal mit Hilfe der Natur erreicht. Wasser und Himmel erfüllen denselben Zweck wie das „Meer" in den Arbeiten um 1900:

HETÄREN-GRÄBER

IN ihren langen Haaren liegen sie
mit braunen, tief in sich gegangenen Gesichtern.
Die Augen zu wie vor zu vieler Ferne.

[467]Vgl. Nalewski 1976, S. 221ff. Hornung spricht von Goethes und Herders Beziehung zu Ägypten und erinnert an ein Gedicht Hermann Hesses. Vgl. Hornung 1986, S. 376f.

[468]*Selbständige Einzelgedichte mit ägyptischen Themen erscheinen in Rilkes Werk nur in begrenzter Anzahl.* […] *Der Rahmen der ergriffenen Anregungen ist* […] *weit gespannt: nicht nur die Pharaonenwelt im engeren Sinne, sondern auch Begebenheiten und Gestalten aus griechisch-römischer, ja christlicher Zeit, die dem Nil angehören, berühren sein Gemüt. In die Jahre zwischen Claras und seiner eigenen Orientfahrt fällt außer dem Malte Laurids Brigge die Entstehung eines Teils der Neuen Gedichte (1903-1908). Bestimmte Motivkreise kristallisieren sich in diesen heraus, und deutlich bildet einen solchen Ägypten. Kaum eines dieser Gedichte gibt dabei mehr als eine reizvolle Impression oder flüchtige Gedankenassoziation, während die eigentlichen Archetypen, die im Nilland zutage liegen, von ihm erst später heimgeholt werden.* Hermann 1966, S. 393. Zu den ersten mit Altägypten zusammenhängenden Gedichten zählen außer den bereits genannten (Siehe 4.1) *Das Gold* (1907), *Die Ägyptische Maria* (1908) und *Der Käferstein* (1908). Nach der Ägyptenreise sind weitere Werke entstanden, deren Verbindung zu Altägypten ebenfalls deutlich ist. Kommentar ebd. S. 394-416.

[469]Vgl. Hermann 1966, S. 382.

[470]Hermann 1966, S. 372.

[471]Kommentar ebd., S. 395-396.

[472]Der griechische Satiriker Lukian von Samosata (zw. 120 und 125-Ende des 2. Jh.) schrieb fünfzehn kleine Episoden in Dialogform, in denen Liebesgeschichten zwischen Hetären und Freiern auf amüsante Weise erzählt werden. Rilkes Kenntnis dieser antiken Texte konnte nicht festgestellt werden. Sein Gedicht spiegelt diese Dialoge nicht.

Skelette, Munde, Blumen. In den Munden
die glatten Zähne wie ein Reise-Schachspiel
aus Elfenbein in Reihen aufgestellt.
Und Blumen, gelbe Perlen, schlanke Knochen,
Hände und Hemden, welkende Gewebe
über dem eingestürzten Herzen. Aber
dort unter jenen Ringen, Talismanen
und augenblauen Steinen (Lieblings-Angedenken)
steht noch die stille Krypta des Geschlechtes,
bis an die Wölbung voll mit Blumenblättern.
Und wieder gelbe Perlen, weitverrollte, –
Schalen gebrannten Tones, deren Bug
ihr eignes Bild geziert hat, grüne Scherben
von Salben-Vasen, die wie Blumen duften,
und Formen kleiner Götter: Hausaltäre,
Hetärenhimmel mit entzückten Göttern.
Gesprengte Gürtel, flache Skarabäen,
kleine Figuren riesigen Geschlechtes,
ein Mund der lacht und Tanzende und Läufer,
goldene Fibeln, kleinen Bogen ähnlich
zur Jagd auf Tier- und Vogelamulette,
und lange Nadeln, zieres Hausgeräte
und eine runde Scherbe roten Grundes,
darauf, wie eines Eingangs schwarze Aufschrift,
die straffen Beine eines Viergespannes.
Und wieder Blumen, Perlen, die verrollt sind,
die hellen Lenden einer kleinen Leier,
und zwischen Schleiern, die gleich Nebeln fallen,
wie ausgekrochen aus des Schuhes Puppe:
des Fußgelenkes leichter Schmetterling.

So liegen sie mit Dingen angefüllt,
kostbaren Dingen, Steinen, Spielzeug, Hausrat,
zerschlagnem Tand (was alles in sie abfiel),
und dunkeln wie der Grund von einem Fluß.

Flußbetten waren sie,
darüber hin in kurzen schnellen Wellen
(die weiter wollten zu dem nächsten Leben)
die Leiber vieler Jünglinge sich stürzten
und in denen der Männer Ströme rauschten.

Und manchmal brachen Knaben aus den Bergen
der Kindheit, kamen zagen Falles nieder
und spielten mit den Dingen auf dem Grund, 45
bis das Gefälle ihr Gefühl ergriff:

Dann füllten sie mit flachem klaren Wasser
die ganze Breite dieses breiten Weges
und trieben Wirbel an den tiefen Stellen;
und spiegelten zum ersten Mal die Ufer 50
und ferne Vogelrufe –, während hoch
die Sternennächte eines süßen Landes
in Himmel wuchsen, die sich nirgends schlossen.[473]

Als Rilke 1907 die Umgebung um den Sphinx beschrieb, ging es ihm, wie wir gesehen haben, nicht nur um das Bildwerk selbst, sondern um einen transzendierenden Raum, den er vor sich sah.[474] Ähnlich ist es hier. Gemessen an den Himmeln, 'die sich nirgends schließen', ist die Kleinheit eines menschlichen Lebens ein Nichts, ein Hauch. Klein ist daher alle Erinnerung, wie lachende Gesichter in den Scherben und vieles mehr.[475] Als häufig wiederkehrendes Element erzählen *gelbe*, *weitverrollte* Perlen[476] von der trügerischen Herrlichkeit des irdischen Lebens. Das Gedicht *Hetären-Gräber* steht mit dem *Requiem* nicht nur durch das altägyptische Requisit (Skarabäen, V. 20) in Verbindung, sondern auch durch die Haltung zum Leben und die Ähnlichkeiten in der Metaphorik.

Wie auch im Todesszenarium des *Requiems*[477] oder des Spiels *Winter-Seele*[478] wird in *Hetären-Gräber* auf das Motiv der Blume zurückgegriffen – altägyptisches Symbol für Leben und im Totenkult bedeutend.[479] Sie liegen neben zersetzten Körpern[480] und werden immer wieder aufgegriffen.[481] Wie ein Segen liegen sie auf den Frauen, denen der Dichter Schönheit und Erhabenheit verleiht, indem er ihr Leben mit Flußbetten vergleicht. Hier klingt ein Hinweis auf ihr sexuelles Leben an;[482] wesentlich aber ist die Transformation der Leichen in etwas Fließendes, das in den endlosen *Himmeln* der Schlußzeilen

[473]SW, I, S. 540-542. Rom, Anfang 1904. Datierung ebd., S. 864.
[474]Es wurde auf diese Briefstelle bereits eingegangen. Siehe Anm. 465.
[475]*dort unter jenen Ringen, Talismanen / und augenblauen Steinen (Lieblings-Angedenken) / steht noch die stille Krypta des Geschlechts* (V. 10-12); *ein Mund der lacht und tanzende und Läufer* (V. 22); *eine runde Scherbe roten Grundes, / darauf, wie eines Eingangs schwarze Aufschrift* (V. 26-27).
[476]Verse 7,14 und 29.
[477]Zeile 68 *Blumen*; Zeile 105 *Rose. In Ägypten und Hellas galt die Rose als Sinnbild der Verschwiegenheit.* Lurker 2000, S. 55.
[478]Siehe Abschnitt ***Requiem***.
[479]Vgl. Lurker 1991, S. 103.
[480]Siehe Vers 4ff.
[481]V. 4,7,13,17 und 29.
[482]*Hetäre (griech.) Gefährtin, meist durch Bildung, Kunstübung und gesellschaftliches Ansehen von den Dirnen unterschieden.* KA, I, S. 953.

ein Korrelat findet. Wie in den Verkündigungsgedichten geht es Rilke um die Verbindung zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre, Sinnbild für seine Aufgabe als Dichter.[483]

Die Talismane (V. 10) und Skarabäen (V. 20) in den Gräbern stehen mit Altägypten in Verbindung, doch sind die Bilder des Gedichts nicht nur ägyptisch gefärbt. Als Gegenpol für die Puppe (V. 32) – Metapher für den Körper – wählt Rilke das christliche Symbol für die Seele, den Schmetterling (V. 33), nicht etwa einen Vogel, wie die Altägypter.[484] In der dichterischen „Leichenschau" werden sehr unterschiedliche Ideen versammelt – Hermann sprach von einer impressionistisch gefärbten Schilderung,[485] vermutlich wegen der wie Sonnenflecken aufblitzenden vielgestaltigen kleinen Dinge, die wie in einem Flimmern zusammenwirken.

Die Bilder in *Hetären-Gräber* gehen weniger willkürlich ineinander über, als es vielleicht den Anschein hat. Das Gedicht ist in vier Abschnitte gegliedert. Die erste Strophe umfaßt 33 Verse und schließt mit dem *Schmetterling*. Sie ist fast ganz der Beschreibung der Grabbeigaben (?) gewidmet. Die zweite Strophe besteht aus einer nüchternen, knappen Bestandsaufnahme der liegenden Frauen, als müsste sich der Dichter ihren körperlichen Verfall einprägen, um den Kontrast zu dem 'anderen Leben' der Protagonistinnen in der dritten und vierten Strophe deutlicher hervortreten zu lassen. Aus der Puppe (V. 32), Symbol für ihr irdisches Leben, schlüpft der Schmetterling (V.33) als Zeichen ihrer Auferstehung.

Der *Fluß* am Ende der zweiten Strophe leitet den Vergleich mit den *Flußbetten* am Anfang der dritten Strophe ein. Diesen einfachen Kunstgriff der Wortwiederholung wird Rilke auch im *Requiem* mehrfach anwenden. Wenn er dort Modersohn-Becker fragt, ob sie ein *Ding* aus dem Leben suche,[486] kann man angesichts des Todesszenariums mit den rollenden Perlen und den in *Hetären-Gräber* sinnlos gewordenen[487] Talismanen leicht erkennen, welche Wichtigkeit den materiellen Dingen eingeräumt wird: Die Schilderung der Leichen vergegenwärtigt nichts Anderes als die Vergänglichkeit des Lebens, der die Zeitlosigkeit des Todes gegenübersteht.

---

[483]Auf diesen Aspekt ist man schon in der älteren Rilke-Forschung eingegangen. Vgl. Schröder, Cornelius*: Rainer Maria Rilkes Kunsterlebnis.* Der Gral. Monatsschrift für Kunst und Leben*,* 27. Jg., H. 12, Sept. 1933, S. 894-899, hier 897*.*

[484] *Wenn bei der Übersetzung ägyptischer Schriften das Wort Seele vorkommt, so ist gewöhnlich an Ba zu denken.* Dieser wird *in Gestalt eines Vogels mit Menschenkopf* dargestellt. Vgl. Lurker 1998, S. 181f.

[485]Ders. 1966, S. 395.

[486]Obwohl die Frage anders gestellt wird – *hast du irgendwo ein Ding zurückgelassen, / das sich quält und dir nachwill* ? (V. 47-48) – scheint die Bedeutung nicht wesentlich anders zu sein, geht es in beiden Fällen doch um die Verbindung zwischen dem Toten und der Welt durch die Dinge.

Requiem

Im *Requiem* ist die Reise nach Ägypten, wo die Toten wichtiger scheinen als die Lebenden, die Voraussetzung für das Wissen über „alles".[488] In diesem Gedicht soll die Verstorbene in den Dichter einkehren, der sich bereits als Osiris versteht.[489] *Ich habe Tote*, die ersten Worte des Werks, beinhalten eine ähnliche Aussage wie dessen Schlußzeile. In beiden Fällen geht es darum, daß die Toten „aufgenommen" werden – ein Motiv, das Rilke wiederholt einsetzt:

Niemals bin ich allein.
Viele, die vor mir lebten
und fort von mir strebten,
webten,
webten
an meinem Sein.[490]

Rilke *will* es den Uschebtis gleichtun, welche in Altägypten für die Toten im Jenseits Aufgaben übernahmen,[491] und für Modersohn-Becker im Diesseits alles Nötige tun. In Anlehnung an die altägyptischen Bestattungsriten, kehren die Organe wieder, welche dort in gesonderten Gefäßen aufbewahrt wurden – hier Lunge, Eingeweide und Herz (V. 41f.). Die Lobpreisung der Verstorbenen begleitet,[492] wie in den Grabkammern, das Ritual des Abschiednehmens.

In dem zeitgleich entstandenen Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth[493] verfolgt Rilke das Ziel, dem Selbstmörder seinen Fehler auf eine ähnliche Weise vor Augen zu führen[494] wie Modersohn-Becker die Gründe ihres "mißlungenen" Todes. Rilkes Perspektive bringt Bernhard Sill auf den Punkt:

Sie starb den ihr als Künstlerin fremden Tod der Wöchnerinnen. Alles in allem geriet dieser jungen Frau weder ein eigenes Leben noch ein eigener Tod. Beides blieb ihr versagt, weil sie es sich in einem gewissen Sinn selbst versagte.[495]

---

[487]Talismane sind in vielen alten Kulturen beliebte Gegenstände zum Schutz gegen widrige Einflüsse aller Art, so auch in Altägypten. Vandersleyen, Claude: *Das alte Ägypten.* Propyläen Kunstgeschichte in 18 Bänden. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 384.
[488]Zeilen 51-65, hier 62.
[489]Wie Hornung gezeigt hat, identifizierte sich Rilke auch später mit dem wiederauflebenden Osiris, *ohne den Gott direkt zu nennen*. Vgl. ders. 1986, S. 381, Anm. 16.
[490]Unbetitelt. Am 20.9.1898 entstanden. Siehe SW, I, S. 198.
[491]Zu den Aufgaben der Uschebtis (Maskulinum. Seit dem Neuen Reich als *Antworter* gedeutet) siehe Lurker 1998, S. 219f. Ihre plastische Entwicklung schildert Vandersleyen 1985, S. 232.
[492]Zeilen 75-90, 164-169.
[493]Geschrieben am 4. und 5. November 1908 in Paris. SW, I, S. 657-664.
[494]Darauf ist Bernhard Sill ausführlich eingegangen. Vgl. ders.: *Ethos und Thanatos. Zur Kunst des guten Sterbens bei Matthias Claudius, Leo Nikolajewitsch Tolstoi, Rainer Maria Rilke, Max Frisch und Simone de Beauvoir.* Eichstätter Studien. Hrsg. von Bernhard Mayer und Michael Seybold. N. F., Bd. XLI. Regensburg 1999, S. 121-152, hier 141f.
[495]Ders. 1999, S. 143.

Das *Requiem* ist in beiden Fällen eine Art Anleitung zur Kunst des richtigen Sterbens, der *ars moriendi*.[496] Dabei greift Rilke, wie schon im *Stunden-Buch*,[497] auf das Leitmotiv des eigenen Todes zurück. Nachdem sich Bernhard Sill damit auseinandergesetzt hat[498] und Jörg Schäfer auf das Motiv des Wiedergängers ausführlich eingegangen ist,[499] werde ich mich weiterhin auf die Parallelen zu altägyptischen Motiven konzentrieren. Gerade im Zusammenhang mit dem Motiv des Wiedergängers bietet sich der erste Anhaltspunkt: die ägyptischen Briefe an die Toten, welche in bisherigen Beiträgen nur am Rande erwähnt worden sind.

Man wandte sich in Altägypten mit Briefen an tote Verwandte, um sie zu bitten, Verfolgungen zu unterlassen oder vor einem Jenseitsgericht für den Lebenden in einem Streit mit einem Toten zu intervenieren.[500] Im Hintergrund stand der Glaube, Tote seien in der Lage, in das Leben einzugreifen.[501] Hermann zweifelt an Rilkes Kenntnis der Totenbriefe,[502] doch er selbst hebt die Ähnlichkeit zwischen ihnen und dem *Requiem* hervor:

> *Wie bei den Ägyptern können die Toten also auch nach seiner Meinung den Lebenden Förderung zuteil werden lassen. So hat Rilke, ganz im altägyptischen Sinne, eine zurückgekehrte Tote beschworen und durch versöhnende Klage befriedet. Nachdem sein Klagegesang überhaupt einmal die priesterliche Handlung vollführt hat, wird bei ihm kein Revenant mehr erscheinen.*[503]

Die Bedrohung durch Gespenster wird im *Requiem* ausdrücklich genannt (V. 40-45). Beispiele von ägyptischen Totenbriefen sind sowohl im Louvre als auch in Berlin zu sehen;[504] ob Rilke sie vor 1908 im Louvre gelesen hat, konnte nicht ermittelt werden. In seiner Absicht, durch das *Requiem* seelische Spannungen zu bewältigen, praktiziert Rilke selbst den ägyptischen Brauch, Schriften an unzufriedene

---

[496]Zum Begriff siehe: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 4. Hrsg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller. Berlin, New York 1979, S. 143-156.

[497]*O HERR, gieb jedem seinen eignen Tod. / Das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not.* SW, I, S. 347. In: *Das Buch von der Armut und vom Tode*. Der Gedanke wird in den *Aufzeichnungen* wieder aufgegriffen. Vgl. SW, VI, S. 713-721.

[498]Sill 1999, S. 141.

[499]Schäfer, Jörg: *Grenzgänger*: *Haben als hätten wir nicht in Literatur und Religion*. Essays. Literature and the Sciences of Man. Hrsg. von Peter Heller, Bd. 13. New York, Washington, Bern (u.a.) 1996, S. 89-104, 95-98. Der Aufsatz scheint deshalb dem *Requiem* unangemessen, weil Schäfer Rilkes Trauerarbeit überbetont (Vgl. ebd., S. 99ff.). Für den Verfasser sei *das ganze Requiem* […] *in gewisser Weise eine Trauerarbeit.* Ebd., S. 100.

[500]Vgl. LdÄ, I, Sp. 864-870.

[501]Ebd.

[502]*Von der alten Sitte, die sich in der Ägyptenkunde erst später herausschälte, konnte Rilke im Jahre 1908 schwerlich Kenntnis haben*. Hermann 1966, S. 450.

[503]Ebd.

[504]Ein Brief ist seit dem 1.6.1869 im Louvre. Vgl. Piankoff A. and J. J. Clère: *A Letter to the Dead on a Bowl in the Louvre*. The Journal of Egyptian Archaelogy. Vol. XX, London 1934, S. 157-169, hier 157. Das Berliner Exemplar wurde erst 1926 erworben, so daß es im Hinblick auf Rilke nicht von Interesse ist. Siehe Gardiner, Alan H. and Kurt Sethe: *Egyptian Letters to the Dead*. Mainly from the Old and Middle Kingdoms. London 1923, S. 5.

Tote zu richten.[505] Wie in den Briefen an die Toten stehen in seinem *Requiem* die Schwierigkeiten des Schreibers im Mittelpunkt;[506] wie dort[507] bittet dieser die Tote darum, sich für ihn einzusetzen – der Imperativ *Hilf mir* wiederholt sich dreimal.[508] Die Drei symbolisierte bei den Altägyptern die Unendlichkeit.[509]

In einem der zwölf bisher publizierten altägyptischen Totenbriefe[510] erscheint der Tote sogar vor einem irdischen Gericht.[511] Morenz hat diesen Brief als Beleg dafür genommen, daß die Altägypter, wie in hellenistischen oder noch späteren Zeugnissen, ihre Toten kurzfristig ins Leben zurückriefen, wenn es darum ging, eine Aussage zu machen.[512] Nicht aber Modersohn-Becker soll sich äußern, sondern Rilke, der ihr Schicksal als das Gegenteil eines erfüllten, *eigenen* Todes begreift. Diesen „unpersönlichen" Tod, wie ihn auch die Leute auf den Straßen von Paris starben,[513] scheint Rilke mit allen Mitteln besiegen zu wollen.

Bei dem Hinweis auf das Medium des Briefes muß der umfangreiche Briefwechsel zwischen dem Dichter und Modersohn-Becker bedacht werden, von dem man verschiedene Spuren im *Requiem* entdecken kann. Die wichtigsten sind die Frage nach der Vereinbarkeit von Eheleben und Kunst und die häufig wiederkehrenden Erwähnungen von Blumen.[514] Im *Requiem* steht die Rose in direkter Analogie zur Malerin (V. 105-107), der Rilke einst *viele rote Rosen* schenkte.[515] Durch solche Verknüpfungen situiert sich das Gedicht zwischen Lebenserinnerungen und Tod, zwischen Brief und Klage.

Modersohn-Becker ist zum Geschöpf eines Zwischenbereichs geworden. Obwohl sie tot ist, darf sie den Dichter „heimsuchen". Das *Herausgehen am Tage* war im altägyptischen Totenglauben ein

---

[505]Als Schriftträger wurden in Altägypten bevorzugt Tongefäße benutzt. Ein Krugständer aus Ton, Papyrus, Leinwand und ein Kalksteinostrakon fanden ebenfalls Anwendung. LdÄ, I, Sp. 864f.
[506]Siehe Anfangs- und Schlußzeilen des *Requiems*.
[507]LdÄ, I, Sp. 865.
[508]Verse 255, 266 und 269.
[509]Zur Drei als Vielzahl siehe Vandersleyen 1985, S. 277. Viele Gräber wurden deshalb nur mit drei Uschebtis ausgerüstet. Beispiele für dieses Begräbnisritual im Bestand des Ägyptischen Museums zu Berlin.
[510]LdÄ, I, Sp. 864.
[511] Dieser Brief befindet sich in Kairo. Ebd., Sp. 867.
[512]Ebd.
[513]*Seitdem habe ich viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt. Sie überfiel mich in der vollen Stadt, mitten unten den Leuten, oft ganz ohne Grund. Oft allerdings häuften sich die Ursachen*[.] SW, VI, S. 859.
[514]*Chrysanthemen sind auch da*[.] Brief an Paula Becker vom 25.10.1900, in:. Rilke 1929, S. 64-67, hier 66; *Denken Sie, liebe Paula Becker, ich hatte auf meinem Schreibtisch einen Kupferkrug, darin Georginen in der Farbe alten Elfenbeins* […] *standen*[.] Brief an dies., vom 5.11.1900, ebd., S. 67-69, hier 67. Die Malerin schenkt Rilke bei einem Krankenbesuch *ganz wunderbare Tulpen*. Siehe Brief an Otto Modersohn vom 7.3.1903 BTB, S. 352-353, hier 353.
[515]*Am Morgen nach der Hauptmann-Premiere trug ich den Mädchen viele rote Rosen zu*[.] TBF, S. 259.

Privileg.[516] Als nicht sehr vorteilhaft für sie selbst wird im *Requiem* der nächtliche Besuch[517] der toten Freundin jedoch bewertet.[518] Die Malerin ist eine Wiedergängerin, eine „Schwester" der Christine Brahe aus den *Aufzeichnungen*, die, ebenfalls im Kindbett gestorben,[519] schon vor Modersohn-Beckers Tod in Rilkes Schrifttum Eingang gefunden hatte.[520] Im *Requiem* reagiert das lyrische Ich auf den nächtlichen Besuch ebenso gelassen und verständnisvoll[521] wie der Großvater des kleinen Malte Laurids Brigge auf den familiären Spuk. – Das *Recht*[522] zu erscheinen haben beide Frauen.[523] Noch verlangen sie nach irdischen Dingen: die Romanfigur will *sich sehen* und sucht mit Hilfe eines Kindes ihr Bildnis in der Familiengalerie;[524] die Malerin verrät ihre Beweggründe nicht und läßt dem Dichter den ganzen Raum für seinen langen Monolog, der sich durch die rhetorischen Fragen jedoch als Gespräch tarnt.[525]

Diese fingierte Gesprächssituation läßt sowohl an den *Streit eines Lebensmüden mit seiner Seele*[526] wie an das Streitgespräch *Der Ackermann und der Tod*[527] denken mit der feierlichen Haltung gegenüber dem Tod steht das lyrische Ich jedoch der ägyptischen Quelle näher.[528] Außerdem nimmt Rilke in seiner Suche nach einem Gespräch einen Wesenszug der toten Freundin im *Requiem* auf, der auch in einem ihrer letzten Briefen zum Ausdruck kam: *Ich fasse die Fragen in Ihrem Brief so auf, wie sie mir es erlauben. Mir ist es so unangenehm Fragen zu beantworten.*[529]

---

[516] *Und es ist gerade dieser letzte Wunsch des Toten, am Tage, wenn die Sonne scheint, auf Erden zu weilen, der im Totenbuche eine große Rolle spielt, so sehr, daß man später das ganze Totenbuch als das Buch vom Herausgehen am Tage bezeichnet.* Erman 1909, S. 116.

[517] Die Aufforderung *Komm her ins Kerzenlicht* (V. 100) läßt vermuten, daß es sich um die Abendzeit handelt.

[518] Verse 23-39 sowie 105-110.

[519] *Ich wußte nicht, daß sie vor langer, langer Zeit in ihrem zweiten Kindbett gestorben war*[.] SW, VI, S. 739f.

[520] Rilke hat die Textstelle am 3. November 1907 in Prag vorgelesen. Vgl. Schnack 1990, I, S. 288.

[521] V. 100f.

[522] *Wer ist das? schrie mein Vater dazwischen. Jemand, der wohl das Recht hat, hier zu sein. Keine Fremde. Christine Brahe.* SW, VI, S. 738.

[523] Siehe im *Requiem* die V. 99f.

[524] *Sie sucht selber mit? / Ja, wir suchen. / Man hat es also fortgestellt das Bild? / Ja, denk nur, sagte er empört. Aber ich begriff nicht recht, was sie damit wollte. / Sie will sich sehen, flüsterte er ganz nah.* […] *Ich hab ihr einen Spiegel gebracht, sagte er*[.] SW, VI, S. 813-817, hier 816.

[525] Besonders Zeile 1 bis 115. Dann ansatzweise bis Ende des *Requiems* anhand der sich häufenden Fragen.

[526] Ermann, Adolf: *Die Literatur der Ägypter.* Gedichte, Erzählungen und Lehrbücher aus dem 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. Leipzig 1923, S. 122-130.

[527] Die Schrift ist wahrscheinlich im August 1400 entstanden; ihr Autor, Johannes von Saaz (auch Johannes von Tepl genannt), läßt dort den Ackermann mit dem Tod über den Verlust seiner Gemahlin sprechen. Vgl. ders.: *Der Ackermann und der Tod.* Übersetzt von Hans Franck. Berlin 1965, S. 74.

[528] Aus diesem langen und schönen Werk sei das dritte Gedicht zum Vergleich einbezogen. Das Fragezeichen deutet auf Zweifel in der Überlieferung hin: *Der Tod steht heute vor mir, / wie wenn ein Kranker gesund wird, / wie wenn man nach der Krankheit ausgeht. // Der Tod steht heute vor mir / wie der Geruch von Myrrhen, / wie wenn man am windigen Tage unter dem Segel sitzt. // Der Tod steht heute vor mir / wie der Geruch der Lotusblumen, / wie wenn man auf dem Ufer der Trunkenheit sitzt. // Der Tod steht heute vor mir / wie ein betretener (?) Weg, / wie wenn man von dem Kriegszuge zu seinem Hause kommt. // Der Tod steht heute vor mir / wie eine Himmelsentwölkung, // wie einer… zu dem, was er nicht weiß. // Der Tod steht heute vor mir, // wie wenn jemand sein Haus wiederzusehen wünscht, // nachdem er viele Jahre in Gefangenschaft verbracht hat.* Aus dem *Streit eines Lebensmüden mit seiner Seele.* Vgl.: Ermann 1923, S. 129-130.

[529] An Rilke am 5.4.1907. BTB, S. 469. Fehler im Original werden beim Zitieren nicht korrigiert.

Die Spannung, die im Monolog des ersten Gedichtabschnitts in der Furcht vor einer Selbstvernichtung gipfelt,[530] löst Rilke durch die *Klage* im zweiten Teil des Requiems.[531] Dann greift er im dritten Teil des Gedichts Themen auf, die in engem Zusammenhang mit der künstlerischen Arbeit stehen.[532] Das lange Gedicht schließt in einem Liebeseid gegenüber der Toten. Der Dichter, einem Pharao (als *großes Haus* zu übersetzen)[533] oder der ägyptischen Gottheit Osiris[534] ähnlich, nimmt die Tote in sich auf.

Der Vereinigung mit der Todesgottheit ging in Altägypten ein umfangreiches Ritual voraus.[535] An diese Todesriten erinnernd, wird im *Requiem* gleich zu Anfang an den Besitz der Toten als Voraussetzung für ein erfülltes Leben in der *Ewigkeit*[536] gedacht. Rilke kehrt diese Bedingung, wie in *Hetären-Gräber*, ins Gegenteil um – *du irrst wenn du gerührt zu irgend einem Ding / ein Heimweh hast.* (V. 8-9).

In Opposition zum vergänglichen Ding steht für Rilke das Kunstding.[537] Es hat seine eigenen Gesetze und sehnt sich nach einem, der es ins ewige Sein transportiert. Darum *quält* es sich und will hier dem Schöpfer folgen, der seine Aufgabe noch nicht erfüllt hat.[538] Mit der Einladung, *ins Kerzenlicht* zu kommen, das im niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts[539] und im Altertum das Leben symbolisierte,[540] wird die Malerin ins Diesseits zurückgerufen. Rilke, der Totenhelfer, *will*[541] demütig allerlei erledigen, als bedürfe die Tote dessen, um im Jenseits zur Ruhe zu kommen:

Sag, soll ich reisen? Hast du irgendwo
ein Ding zurückgelassen, das sich quält

---

[530] *ich muß begreifen, und wenn ich dran stürbe*, Zeile 112.
[531] V. 115 bis 201. Auch in anderen Werken der Pariser Zeit wird auf diesen alten Brauch verwiesen. Vgl. *Mädchen-Klage* (1906), SW, I, S. 481f.; *Klage um Antinous* ebd., S. 561; *Klage um Jonathan* (1908), ebd., S. 562f.
[532] Das Wortspiel *Klagen/ anklagen* (V. 201) markiert die Grenze zwischen dem zweiten und dem dritten Gedichtabschnitt. V. 201-270.
[533] Später König. Vgl. Morenz 1969, S. 20.
[534] *Er ist der Schützer der Toten geworden. Zuerst vielleicht, weil man ihn auch als Erdgott auffaßte, der die Toten in seinem Schoße berge, sodann aber, weil die unten* […] *erzählte Sage von ihm berichtet, daß er getötet worden und doch wieder zum Leben erstanden sei.* Erman 1909, S. 21-23, hier 22. Siehe auch S. 38f. Morenz 1969, S. 81-82.
[535] Mumifizierung des Leichnams und der Organe, Mundöffnung und Belebung anderer Sinnesorgane, Grabbeigaben in Form von Nahrung und Schmuckstücken, Grabdekoration, Totenpapyri als Hilfe und Schutz für den Verstorbenen. Vgl. Vandersleyen 1985, S. 16f., 124, 231f. und 395f.
[536] *daß du von deiner Ewigkeit ein Stück verlierst.* V. 23.
[537] An mehreren Stellen spricht Rilke davon, daß die Kunstwerke eine eigene Wirklichkeit für sich in Anspruch nehmen. In einem der Briefe über Cézanne heißt es: *Ich war heute wieder bei seinen Bildern; es ist merkwürdig, was für eine Umgebung sie bilden. Ohne ein einzelnes zu betrachten, mitten zwischen den beiden Sälen stehend, fühlt man ihre Gegenwart sich zusammentun zu einer kolossalen Wirklichkeit.* An Clara Rilke am 13.10.1907. In: Rilke 1930, S. 376-379, hier 378.
[538] V. 46-47.
[539] Grimm 2001, S. 136f.
[540] Lurker 2000, S. 99.
[541] Auch die Weiße Fürstin gebrauchte dieses Verb häufig, als es darum ging, für die Sterbenden tätig zu werden. Vgl. Textkommentar des vorigen Kapitels.

und das dir nachwill? Soll ich in ein Land,
das du nicht sahst, obwohl es dir verwandt
war wie die andre Hälfte deiner Sinne?
Ich will auf seinen Flüssen fahren, will
an Land gehn und nach alten Sitten fragen,
will mit den Frauen in den Türen sprechen
und zusehn, wenn sie ihre Kinder rufen.
Ich will mir merken, wie sie dort die Landschaft
umnehmen draußen bei der alten Arbeit
der Wiesen und der Felder; will begehren,
vor ihren König hingeführt zu sein,
und will die Priester durch Bestechung reizen,
daß sie mich legen vor das stärkste Standbild,
und fortgehn und die Tempeltore schließen.
Dann will ich, wenn ich vieles weiß,
einfach die Tiere anschaun, daß ein Etwas
von ihrer Wendung mir in die Gelenke
herübergleitet; will ein kurzes Dasein
in ihren Augen haben, die mich halten
und langsam lassen, ruhig, ohne Urteil.
Ich will mir von den Gärtnern viele Blumen
hersagen lassen, daß ich in den Scherben
der schönen Eigennamen einen Rest
herüberbringe von den hundert Düften.
Und Früchte will ich kaufen, Früchte, drin
das Land noch einmal ist, bis an den Himmel.

Das Reisen, in Rilkes Leben überaus häufig, gehört zu den Erfahrungen, die der Malerin seiner Ansicht nach wegen ihres frühen Todes fehlten. Der Dichter assoziiert seine Reise mit der Suche nach einem *Ding* (V. 47). Das Wort „Ding" fällt im *Requiem* häufig und verweist auf mehrere Stellen in Rilkes Briefen oder in seiner Lyrik, die sich mit Cézannes und Rodins Ästhetik auseinandersetzen. Im Hinblick auf die hier vertretene These ist es wichtig, daß das Land, das bereist werden soll, unverkennbare ägyptische Merkmale hat. Dieser Interpretation schließen sich, wie bereits erläutert, auch andere Rilke-Forscher an, jedoch ohne genaue Begründung.[542] Dieses Land, das die Tote *nicht sah*, dem sie dennoch innig verwandt war (V. 48-50), läßt sich ohne Schwierigkeit als Altägypten identifizieren, denn es wird von einem *König* (V. 58), *Priestern*, *Standbild* und *Tempel* (V. 60f.) gesprochen. Rilke projiziert seine eigene Sehnsucht nach Altägypten auf die Malerin. Sein Hauptanliegen ist dabei, das altägyptische Erbe für die eigene Dichtung fruchtbar zu machen.

Kenntnisse über die altägyptische Mythologie dürften schon für die Pariser Jahre vorausgesetzt werden. Dies suggeriert folgende Textstelle aus dem Gedicht *Abisag* (1905/1906), das in Meudon entstanden ist:

Aber am Abend wölbte Abisag 1
sich über ihm. Sein wirres Leben lag
verlassen wie verrufne Meeresküste
unter dem Sternbild ihrer stillen Brüste.[543]

Den Körper der biblischen Gestalt[544] bildet wie bei der ägyptischen Himmelsgöttin von Heliopolis, Nut, das Firmament.[545] Diese Liebesszene läßt sich auch weiter mit der Ikonographie der ägyptischen Gottheit Nut vergleichen. Der Lebensabend des biblischen Königs[546] wird von den Epitheta *wirr*, *verlassen*, *verrufen* sowie durch das Verb *liegen* charakterisiert. Demgegenüber stehen die Stille und die Sterne an der Brust der jungen Frau, die, wie im altägyptischen Todeskult die Himmelsgöttin,[547] bereit ist, den Sterbenden in die ewige Ruhe ihres Himmels aufzunehmen.

Nut, die jeden Abend die Sonne schluckte, um sie tagsüber aus ihrem Körper wieder heraustreten zu lassen,[548] steht in direkter Verbindung zum Wechsel von Dunkelheit und Licht. Das symbolistische Spiel *Winter-Seele*, von dem im ersten Kapitel dieser Arbeit bereits die Rede war, thematisiert eindeutig dieses Motiv:

Mach Licht! Mach Licht! Ich schrie es oft im Traum: 1
der Raum ist eingefallen! Nimm den Raum
mir vom Gesicht und von der Brust.
Du mußt ihn heben, hochheben,
mußt ihn wieder den Sternen geben! 5
Ich kann nicht leben, so, mit dem Himmel auf mir!
Aber, sprech ich zu Dir, Mutter?
Oder zu wem denn? Wer ist denn dahinter?
Wer ist denn hinter dem Vorhang? – Winter – ?
Mutter? Sturm, Mutter? Nacht? Sag! 10

---

[542]Siehe Einleitung dieses Kapitels.
[543]SW, I, S. 486-488, hier 487.
[544]Vgl. 1. Könige 1,2-3.
[545]*Der vornübergebeugte, meist nackte Leib der auf Zehen und Fingerspitzen stehenden Himmelsgöttin ist öfters mit Sternen übersät*[.] LdÄ, IV, Sp. 535-538, hier 536. An einer anderen Stelle heißt es: *Als H*[immelsgöttin] *ist Nut auch für die Gestirne verantwortlich. Sie ist die Göttin „mit tausend Seelen"*[…], *die sich in den Sternen zeigen.* LdÄ, II, Sp. 1212.
[546]*Und da der König David alt war und wohl betagt, konnte er nicht warm werden*[.] Könige 1,1.
[547]*Der Tote erhofft sich nämlich, daß Schu* [Nuts Vater] *ihn, analog zum Schöpfungsakt der Trennung von Himmel und Erde, mit N*[ut] *erhebt, so daß er dann als Stern am Leib der N*[ut] *leben kann und täglich wiedergeboren wird.* LdÄ, IV, Sp. 536.
[548]Siehe dazu LdÄ, II, Sp. 1212.

Oder: Tag… Tag?[549]

Die „Blinde" spricht von dem eigenen Tod,[550] von dem Gefühl, im Grab zu liegen (Z. 2f.) und die Schwere des *Himmels* tragen zu müssen (*auf mir*! Z. 6). *Raum* (Z. 2) und *Himmel* (Z. 6) werden zu Synonymen; die Sterne, die den Leib der Himmelsgöttin schmückten, werden ins Bild gerufen (Z. 5). Die *Mutter*, an die sich die Blinde wendet (Z. 7,11), läßt sich durch die Aufforderung, Licht zu machen (V. 1 des obigen Zitats), ebenfalls mit Nut verbinden. Auch die Göttin erfüllt eine Art Mutterrolle, indem sie den Toten aufnimmt und ihn Nacht für Nacht als Stern gebiert.[551] Rilkes Protagonistin muß den Schock über den eigenen Tod[552] überwinden und die Abhängigkeit von materiellen Dingen hinter sich lassen[553] – eine Bedingung für den vollendeten Tod, die sie schließlich erfüllt.[554] Anders Modersohn-Becker, die, Rilkes *Requiem* zufolge, keine Zeit hatte, sich von den Dingen zu verabschieden.

Als ginge es darum, die Malerin vorwärts zu bringen, führt Rilke der Künstlerin ihr Leben in Einzelheiten vor – etwa so, als betrachte er die Reliefs eines altägyptischen Grabes. Durch seine „*Reise*" (V. 46f.) eingeweiht, verbindet der Dichter die Früchte und den Himmel (V. 73) und geht in den folgenden Gedichtzeilen durch eine Wortwiederholung auf die „Früchte" ihres Lebens ein. Der Beruf und die künstlerische Meisterschaft der Toten treten darin hervor:

Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.
Die legtest du auf Schalen vor dich hin 75
und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.
Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht, 80
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun 85
und so besitzlos, von so wahrer Armut,

[549]SW, III, S. 399.
[550]Siehe 2.3, Abschnitt **Die Todesthematik**.
[551]*So spricht N*[ut] *in einem Text aus röm*[ischer] *Zeit als Mutter und Sarg des Toten: „Deine Mutter hat dich zehn Monate getragen…Ich trage dich eine unbestimmte Zeit. Ich werde dich nie gebären."*LdÄ, IV, Sp. 537.
[552]*– Doch es war schrecklich in den ersten Tagen: / Am ganzen Körper war ich wund. Die Welt, die in den Dingen blüht und reift, / war mit den Wurzeln aus mir ausgerissen – / mit meinem Herzen, schien mir, und ich lag / wie aufgewühlte Erde offen da und trank / den kalten Regen meiner Tränen, / der aus den toten Augen unaufhörlich / und leise strömte*[…]. SW, III, S. 398.
[553]In der Wendung: »*Was soll mir ein Buch*?« ist ihr Sieg über diesen Verlust deutlich. Ebd., S. 402.

daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.
So will ich dich behalten, wie du dich
hinstelltest in den Spiegel, tief hinein
und fort von allem. Warum kommst du anders?
Was widerrufst du dich? Was willst du mir
einreden, daß in jenen Bernsteinkugeln
um deinen Hals noch etwas Schwere war
von jener Schwere, wie sie nie im Jenseits
beruhigter Bilder ist; was zeigst du mir
in deiner Haltung eine böse Ahnung;
was heißt dich die Konturen deines Leibes
auslegen wie die Linien einer Hand,
daß ich sie nicht mehr sehn kann ohne Schicksal?

Die Früchte, die *auf Schalen* (V. 75) in den Stilleben erscheinen, gewinnen anders als bei Cézanne, wo ihre Greifbarkeit für Rilke aufhört[555] haptische Qualität. Sowohl bei Cézanne als auch bei der Malerin ist jedoch das Auftragen der Farbe eine präzise Handlung, darum Rilkes Eindruck, beide Künstler würden ihre Farben wiegen (V. 76). Diese Analogie verdankt Rilke einer Beobachtung der Malerin Mathilde Vollmoeller an der Malerei Cézannes, die er in einem Brief zitiert: *Es ist wie auf eine Waage gelegt: das Ding hier, und dort die Farbe; nie mehr, nie weniger, als das Gleichgewicht erfordert.*[556]

Nicht nur die zahlreichen Stilleben der Malerin, sondern auch viele ihrer Bildgestalten gaben wahrscheinlich Anlaß für die Einbeziehung der Früchte in Rilkes Zitat ihrer Gemälde. Modersohn-Beckers Figuren tragen in den letzten Bildern Früchte in der Hand oder werden von Fruchtschalen begleitet.[557] Clara Rilke-Westhoff dachte vielleicht an dieses Detail, als sie auf das beschneite Grab der Malerin eine Schale mit verschiedenen Obstsorten legte.[558] Über die Rolle von Früchten in Vanitasstilleben wurde hier im Kommentar zum Gedicht *Der Tod des Dichters* schon gesprochen. Die Präsenz von Blumen und Früchten in den vom Tod handelnden Werken stellt eine Übereinstimmung zwischen Modersohn-Beckers späten Bildern[559] und Rilkes Todesszenarien dar,[560] die hier nicht

---

[554]– *Und der Tod, der Blicke wie Blumen bricht / findet meine Augen nicht…* SW, III, S. 402.
[555]*Bei Cézanne hört ihre* [die der Früchte] *Eßbarkeit überhaupt auf, so sehr dinghaft werden sie, so einfach unvertilgbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit.* Brief an Clara Rilke vom 8.10.1907, in: Rilke 1930, S. 359-361, hier 361.
[556]An Clara Rilke am 12.10.1907. Ebd., S. 374-376, hier 375.
[557]Einige unter vielen Beispielen: *Halbakt einer Italienerin* (um 1906/07), Abb. 18 in: Murken-Altrogge 1996; *Bildnis Lee Hoetger und Clara Hacken* (1906/07), Abb. ebd., S. 67; *Kinderakt mit Goldfischglas* (1907). Abb. 23, ebd.
[558]Vgl. Hetsch, Rolf (Hrsg.): *Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft.* 2. Aufl. Fischerhude 1996, S. 38. Das Buch versammelt einige Äußerungen von Freunden oder Bekannten über Modersohn-Beckers Person und Leben. Besonders aufschlußreich sind die Berichte Clara Rilke-Westhoffs und Ottilie Reyländers. Siehe ebd., S. 45-75 und 39-44.
[559]Vgl. Bildkommentar.
[560]Ausführliche Beispiele bei M. Heck 1969, S. 154f.

unerwähnt bleiben darf, wenn auch gewiß nicht von einer bewußten Korrespondenz zwischen ihren Werken die Rede sein kann.

Das Wiegen der Farbe erinnert zudem an die Tätigkeit des altägyptischen Gottes Anubis, den Rilke, wie Hermann und Morenz einsichtig erkannt haben,[561] in einem der *Gedichte an die Nacht* [562] heraufbeschwört. Die Waage ist in Rilkes Todeslyrik häufig anzutreffen.[563] Sie diene, so die Philosophin Marlene Heck, *als* presque nom *der intendierten Einheit der Bereiche von Leben und Tod.*[564] Tod und Leben werden im *Requiem* durch die *Schwere* (Z. 93, 94) und das *Jenseits beruhigter Bilder* (Z. 94f.) symbolisiert. Aus dem Angehaftet-Sein – vielleicht ist die Kette um den Hals (V. 92) als ein Zeichen dessen zu lesen – erwächst, wie in *Winter-Seele*, die Schwere, der Tod. In der Befreiung von der *Schwere*, im Loslassen der Dinge, wird das Leben gefunden, das *Jenseits beruhigter Bilder*. An dieser Stelle klingt zugleich eine Erinnerung an die schöpferische Arbeit Modersohn-Beckers mit.

Das Leben [ist] *größer als das Schicksal.*[565] Darum gilt es, die *Konturen* des eigenen Körpers (V. 97) nicht wie die *Linien einer Hand* (V. 98) auszulegen, sein Schicksal (das Mutterdasein) mit seinem „Leben" zu verwechseln. Durch die Konturen des Leibes wird die Schwangerschaft der Künstlerin angesprochen, die zu ihrem Tod führte (*Tod der Wöchnerinnen*, V. 184). Ein berühmtes Selbstbildnis[566] klingt an (V. 88-90). Es zeigt Modersohn-Becker im Halbakt vor dem Spiegel. Sie läßt die Hand auf ihrem Bauch ruhen und deutet durch seine Wölbung auf eine Schwangerschaft hin, die in Wirklichkeit nicht vorhanden war.[567]

Tafel 7. PMB. *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag.*
Kunstsammlungen Böttcherstraße.

[561] *Nachdem der Tote die dämonenerfüllte Unterwelt mit Hilfe priesterlicher Feiungen durchschritten hat, führt ihn ein Seelengeleiter, der kluge Ibismensch, Gott Thot, der zu schreiben versteht, oder der die Toten gewöhnlich auf dem Friedhof hütende Schakalmensch, Gott Anubis, hinein zu Osiris. Vor dem Richterthron steht eine mächtige Standwaage, welche Anubis, als Nachttier schwarz wiedergegeben, zu bedienen hat.* Hermann 1966, S. 402. Heck zitiert, ohne an Anubis zu denken, die Zeilen eines französischen Gedichts: *Ce n'est pas la justice qui tient la balance précise, / c'est toi, ô Dieu à l'envie indivise, / qui pèses nos torts, / et qui de deux coeurs qu'il meurtrit et triture / fais un immense coeur plus grand que nature, / qui voudrait encor / grandir…*[…] Vgl. Eros IV, Januar 1925, SW, II, S. 526f., sowie Heck 1969, S. 114.

[562] *TRÄNEN, Tränen, die aus mir brechen. / Mein Tod, Mohr, Träger / meines Herzens, halte mich schräger, / daß sie abfließen. Ich will sprechen. // Schwarzer, riesiger Herzhalter. / Wenn ich auch spräche, / glaubst du denn, daß das Schweigen bräche? // Wiege mich, Alter.* SW, II, S. 406. Datiert auf den Spätherbst 1913. Vgl. ebd.

[563] Heck 1969, S. 97-115.

[564] Ebd., S. 97.

[565] Aus den *Aufzeichnungen*. Vgl. SW, VI, S. 899.

[566] Abb. Götte 1993, S. 22. Siehe Tafel 7. Die Künstlerin stellte sich auch in anderen Bildern dieses Jahres unbekleidet dar. Bettina Roggmann sieht darin ein Zeichen für ihre Suche nach einem ungebundenen Leben. Bildkommentar in: Hofmann (Kat.) 1986, S. 319.

[567] Murken-Altrogge verfaßte eine der interessantesten Deutungen dieser Selbstdarstellung. Vgl. dies. 1996, S. 77. Siehe auch Götte 1993, S. 23.

Die Erinnerung an *jene Bernsteinkugeln* (V. 92) weist auf weitere Selbstbildnisse der Malerin hin: Das obige Gemälde und das *Selbstbildnis mit Bernsteinkette*[568] wie auch das *Selbstbildnis, Akt* [569] und andere Werke kämen dafür in Betracht – Stahl dachte an eines der zuletzt entstandenen Selbstbildnisse *Die Malerin mit dem Magnolienzweig* von 1907.[570] Der Bernstein, gehört nicht zu den Steinen, die man auf Mumienportraits findet.[571] In seinem Kommentar zum *Requiem* denkt Eric Torgersen sowohl an diese Steine als auch an den Hinweis auf die *Konturen* (V. 97) des Leibes[572] und leitet daraus folgerichtig ab, daß nicht zu bestreiten ist, daß sich Rilke auf das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* bezieht.

Frauen und Kinder, die schon im Zusammenhang mit dem Reiseziel des Dichters erwähnt wurden,[573] kehren hier wieder. Kühn steht die Künstlerin vor ihnen und malt sie *getrieben in die Formen ihres Daseins* (V. 79). Das gerade belegt, wie gut Rilke ihre Bilder verstanden hat: er erkennt den Realismus und dessen Steigerung zu einer verdichteten Aussage über die bedrückende Existenz dieser Kinder. Ihr sachlicher Blick wurde geschult an den Werken Rodins und Cézannes, die sie während ihrer Pariser Aufenthalte studierte.[574] Und auch wenn die Reflexion über das Schaffen der Malerin bei Rilke offensichtlich nicht so umfassend war wie die Auseinandersetzung mit dem Werk der eben erwähnten französischen Künstler, zeigen die obigen Zeilen aus dem *Requiem*, wie sehr er ihre Arbeitsweise und ihre Bilder schätzte.

Modersohn-Becker wird in Rilkes Gedicht, wie es bei Cézanne und Rodin auch geschieht, zu einer idealisierten Künstlerpersönlichkeit. Die Vergegenständlichung im Selbstbildnis bedeutet dem Dichter, daß sie auch den eigenen Körper als *Ding* (V. 84-87) betrachten könnte, was noch einmal einen Abstand zu den Dingen in Erinnerung ruft, welcher die wichtigste Voraussetzung zu einem neuen Leben im Jenseits darstellt.[575] Die Künstlerin ist *heilig* (V. 87), weil ihre Verbindung zum Göttlichem und nicht zu der Welt der „Dinge" ausschlaggebend ist. Sie „begehrt" nicht einmal sich selbst, darum kann sie ihren Körper als „Ding" sehen. Besitzlosigkeit und wahre Armut sind die Voraussetzungen für diese Art von Heiligkeit – wie Rilkes Äußerungen über Rodin und Cézanne[576] oder viele Stellen des *Stunden-Buchs*

[568]Halbakt, um 1906. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Abb. in Götte 1993, S. 26.
[569]Um 1906. Privatbesitz. Abb. ebd., S. 18.
[570]Vgl. Stahl 1978, S. 249.
[571]Eine Kette mit grünen Steinen erwähnen Parlasca/Seemann 1999, Abb. 45; eine schwere goldene Halskette mit grünen Steinen wird ebd., Abb. 60, genannt; eine schwere Halskette aus dunklem Stein in breiten goldenen Fassungen zeigt das Mumienportrait einer jungen Frau, ebd., Abb. 67; eine junge Frau trägt eine Halskette aus schweren grünen Steinen, ebd., Abb. 91. Zu den üblichen Steinen siehe auch Borg 1996, S. 170.
[572]Torgersen 1998, S. 195.
[573]Zeilen 53-54.
[574]Vgl. 4.2.
[575]Zeilen 23-31.
[576]Vgl. etwa den Brief vom 29.10.1907 an Clara Rilke. In: Rilke 1930, S. 364-369, bes. 368f.

zeigen.[577] Indem sich die Tote nach einem irdischen *Ding* sehnte, trat sie jedoch wieder in einen Raum, wo *Säfte* wollen (V. 126), und wurde wie für den „wirklichen" Tod anfällig,[578] den man auch in Altägypten sehr fürchtete.[579] Der wirkliche Tod findet im Jenseits nach dem Totengericht statt. Rilke verlegt das Gericht ins Gedicht und stellt in diesem Zusammenhang die Künstlerin zwei Mal vor den Spiegel.

Im Gebrauch des Spiegelmotivs[580] sind mehrere Aspekte bedeutend: Anders als es bei Malte Laurids Brigge[581] der Fall ist, führt die Selbstbetrachtung Modersohn-Beckers zunächst einmal zu keinem Verhängnis: *tief hinein und fort von allem* (V. 89f.) deutet auf Freiheit, Sicherheit, Einsamkeit und Glück hin. All das ist Malte vor dem Spiegel mißlungen.[582] Rilke verbindet den Gang zum Spiegel mit der Schöpfung eines Kunstwerks – das oben abgebildete *Selbstporträt zum 6. Hochzeitstag* klingt an. Wie Helena Frenschkowski in ihrer Untersuchung zu den Motiven Spiegel und Portrait im 19. Jahrhundert hervorgehoben hat, gewinnen beide Motive *im 19. Jahrhundert weit öfter eine zentrale Funktion*[583] als zuvor. Mit *auffallender Konstanz* finde man Spiegel und Portraits sowohl in Erzählungen[584] als auch in der Lyrik;[585] zum Beispiel bei Rossetti,[586] Hofmannsthal[587] und Rilke.[588]

---

[577]Stellvertretend sei folgender Passus zitiert: *Denn sie sind reiner als die reinen Steine / und wie das blinde Tier, das erst beginnt, / und voller Einfalt und unendlich Deine / und wollen nichts und brauchen nur das* Eine*: // so arm sein dürfen, wie sie wirklich sind. // DENN Armut ist ein großer Glanz aus Innen…* In: *Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903). SW, I, S. 356.

[578]Zeilen 119-126.

[579]*Grauen spricht aus dem Wunsch des Toten* […] *aus diesem schlimmen Land zu entkommen, in welchem die Sterne umgestürzt auf ihre Gesichter fallen und nicht wissen, wie sie sich wieder erheben sollen. Dort sieht sich der Mensch der ganz realistischen Gefahr gegenüber,* […] *den zweiten, endgültigen Tod zu erleiden, noch einmal zu sterben* [.] Vgl. TBÄ, S. 33.

[580]Über die Auseinandersetzung mit dem Spiegelmotiv sind zahlreiche Beiträge zu nennen. Es sei an drei Arbeiten erinnert, die mir von großem Interesse waren: Louise Vinges *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967, besonders den Abschnitt *The Artist as Narcissus*, S. 303-313; Johannes Krogolls Aufsatz *Der Spiegel in der neueren deutschen Literatur und Poetik – Beobachtungen zur Semantik des Irrationalen*, in: Festschrift für A. Beck zum 70. Geburtstag, Hrsg. von J. K. und U. Fülleborn, Heidelberg 1979, S. 41-85, bes. S. 82; August Langens Schrift *Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung.* Germanisch-Romanische Monatsschrift 28, 1940. Für weitere Anhaltspunkte siehe Lurker, Manfred: *Die Botschaft der Symbole.* In Mythen, Kulturen und Religionen, München 1990, S. 22,124 und 293.

[581]Berühmter Protagonist der Pariser *Aufzeichnungen*, deren Hauptteile ab 1908, dem Jahr des *Requiems*, entstanden sind. Vgl. SW, VI, S. 1621.

[582]*Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel.* SW, VI, S. 808.

[583]Frenschkowski, Helena: *Phantasmagorien des Ichs.* Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York u.a. 1995, S. 11.

[584]Ebd., S. 14.

[585]Ebd., S. 15.

[586]in: *Sister Helen.* Vgl. ebd., S. 34.

[587]Ebd., S. 259-274.

[588]Ebd., S. 274-280. *Wie auch andere Dichter des Fin de siècle fasziniert Rilke zunächst der impressionistisch empfundene, optisch-ästhetische Reiz der Spiegelungen, so in seinem Gedicht Der römische Brunnen.* […] *In seinem Gedicht Dame vor dem Spiegel thematisiert Rilke die Melancholie der Vergänglichkeit, des Alterns*[.] Ebd., S. 274. Vergänglichkeit und Todesphilosophie sieht die Verfasserin ebenfalls im Gedicht *Jugend-Bildnis meines Vaters* von 1906 (SW, I, S. 522) ausgedrückt. Im Zusammenhang mit der Erschaffung *einer neuen Mystik des Absoluten* sieht die Verfasserin Rilke das

Ganz im Zeichen des Identitätsverlustes erscheint die Malerin jedoch, als Rilke sie ein zweites Mal vor den Spiegel stellt:

Du saßest auf im Kindbett,
und vor dir stand ein Spiegel, der dir alles
ganz wiedergab. Nun war das alles Du
und ganz davor*, und drinnen war nur Täuschung,*
die schöne Täuschung jeder Frau, die gern
Schmuck umnimmt und das Haar kämmt und verändert.
So starbst du, wie die Frauen früher starben[.] [589]

Wenn das innere Bild nicht mehr standhält, kann man, wie Dorian Gray nach der Zerstörung seines Bildes,[590] *so*[591] sterben wie Modersohn-Becker.[592] Der Tod erscheint im *Requiem* nicht etwa als Strafe, sondern als erwünschter *Lohn*.[593] Die Art, wie der Tod in der Malerin aufkeimt,[594] ließ auch Hermann an Altägypten denken:

Mythisch sieht Rilke ihren Tod von dem nachtwarmen Erdreich ihres Herzens aus grünen Körnern aufkeimen: offenbar das ägyptische Bild der Kornmumie des Osiris, einer Art Blumenkasten in Form des Gottesleibes, welcher, mit Erde und Korn angefüllt, das Aufsprießen der Saat als Auferstehung vom Tode zeigte.[595]

Die „Farben" für sein zweites Portrait Modersohn-Beckers vor dem Spiegel entnimmt Rilke seiner Künstler- und Todesästhetik sowie seinen Ansichten über das Leben und Schaffen der Künstlerin. Die Klage über ihren Tod beginnt mit dem Hinweis darauf, *einer* habe sie aus „ihrem" Spiegel genommen.[596] Der körperliche Tod, durch einen *Zufall* (V. 124) eingeleitet, ist noch nicht reif, darum erhalten seine Samen die Farbe grün (V. 134). Die Malerin ißt sie *wie alle andern* (V. 138). Eine Unterscheidung zwischen ihr als Schöpferin und der Allgemeinheit erfolgt also nicht mehr. Dem eigenen Blut, das nach der Geburt des Kindes nicht mehr kreisen will (V. 142-148), erliegt Modersohn-Becker. *Den Tod im*

Symbol in der zweiten Duineser Elegie aufgreifen. Im neunten sowie im dritten der *Sonette an Orpheus* (Teil I und Teil II) entdeckt sie, wie der Dichter den Spiegel mit einer *ästhetisch-religiösen Seinserfahrung* beziehungsweise mit der *Idee der Unbetretbarkeit* assoziiert. Ebd., S. 275. Quellen: SW, I, S. 736 und SW, I, S. 752. Leider bleiben Rilkes Dichterporträts von der Verfasserin unberücksichtigt. Unter den Portraits, die Rilke um 1906 schrieb, stehen auch folgende Gedichte: *Bildnis* (1907), SW, I, S. 608; *Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren* (1907), ebd., S. 623f. und *Dame vor dem Spiegel* (1907), ebd., S. 624f.

[589]Zeilen 176-182. Rilke greift dabei offensichtlich auf einen Bericht über den Tod der Malerin zurück. Vgl. Bohlmann-Modersohn 1997, S. 280.

[590]Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. In: The Works of Oscar Wilde. Ed. by G. F. Maine. Collins, London and Glasgow, S. 17-167, hier 164f.

[591] Zeile 182.

[592]Verse 177-184.

[593]*keiner hätte / ausdenken können, welcher Lohn dir wohltut. / Du wußtest es.*[…] *So starbst du*[.] Zeilen 174-182.

[594][…] *Da / trugst du dich ab und grubst aus deines Herzens / nachtwarmem Erdreich die noch grünen Samen, / daraus dein Tod aufkeimen sollte: deiner, / dein eigner Tod zu deinem eignen Leben.* Zeilen 132-136.

[595]Hermann 1966, S. 450. Einen „keimenden" Osiris zeigt die Abb. 1 der vorliegenden Arbeit.

Kindbett stilisiert Rilke zum Versuch, ganz *zu sterben, aus Sehnsucht nach der jungfräulich-narzißtischen Vollkommenheit, die der* Kindkeim *zerstört hat.*[597] So öffnet die Geburt in mehrfacher Hinsicht dem Tod die Tür:

Du triebst es an, du stießest es nach vorn,
du zerrtest es zur Feuerstelle, wie
man eine Herde Tiere zerrt zum Opfer;
und wolltest noch, es sollte dabei froh sein.
Und du erzwangst es schließlich: es war froh
und lief herbei und gab sich hin. Dir schien,
weil du gewohnt warst an die andern Maße,
es wäre nur für eine Weile; aber
nun warst du in der Zeit, und Zeit ist lang.
Und Zeit geht hin, und Zeit nimmt zu, und Zeit
ist wie ein Rückfall einer langen Krankheit.

[…]

So starbst du, wie die Frauen früher starben,
altmodisch starbst du in dem warmen Hause
den Tod der Wöchnerinnen, welche wieder
sich schließen wollen und es nicht mehr können,
weil jenes Dunkel, das sie mitgebaren,
noch einmal wiederkommt und drängt und eintritt.

Das Opfer spielt in archaischen Riten, auch unabhängig vom Totenkult, eine wichtige Rolle.[598] Man sieht, wie auf altägyptischen Reliefs Opfertiere an langen Stricken herbeigeführt werden,[599] oder es werden Opferträger dargestellt.[600] Rilke spricht das Motiv des Opfers in den *Neuen Gedichten* zweimal an.[601] Im *Requiem* führt die Geburt des Kindes, für Rilke das Opfern ihrer Kunst,[602] zurück in die *Zeit* (V. 157) und ebnete der tödlichen *Krankheit* (V. 159) den Weg. Dies will der Dichter mit Hilfe von Frauen beklagen:

Ob man nicht dennoch hätte Klagefrauen

---

[596] *Laß uns zusammen klagen, daß dich einer / aus deinem Spiegel nahm.* Zeile 117f.
[597] Aurnhammer 1986, S. 225.
[598] *Ein Kernstück aller Religionen ist das Opfer; in den altindischen Brahmanas wird es als die höchste Handlung bezeichnet; das lateinische sacrificium bedeutet Heiliges tun (sacrum facere). Unter Opfer versteht man die Darbringung einer Gabe an die Gottheit*[.] Lurker 1990, S. 61.
[599] Vandersleyen 1985, S. 291.
[600] Ebd. Kommentar zu *Opferträger*.
[601] *Opfer* (1906), SW, I, S. 485; *Alkestis* (1907), ebd., S. 546.

auftreiben müssen? Weiber, welche weinen
für Geld, und die man so bezahlen kann, 190
daß sie die Nacht durch heulen, wenn es still wird.

Klagefrauen (V. 188), ein häufiges Motiv der ägyptischen Kunst,[603] und das Vermissen von Gebräuchen (V. 192) – in anderen Worten Todesritualen – läßt erneut an Altägypten denken. Die Scherben, aus denen die Namen der Blumen zuerst gelesen werden (V. 69), kehren im Zusammenhang mit dem Tod der Malerin wieder (V. 197) und zeigen den Dichter als Retter halb zerstörter Dinge und als leidenschaftlich Klagenden (V. 197-201). Die folgenden Verse (212-239) sind unmittelbar mit der Biographie der Malerin assoziiert sowie mit der Art, wie besitzergreifende Beziehungen zum Verhängnis werden. Auch hier wird man an die *Aufzeichnungen* erinnert. Die Idealisierung der liebenden Frau, die dort bereits großen Raum einnimmt,[604] ist im *Requiem* mit einer allegorisierten altgriechischen Gottheit verbunden – der Siegesgöttin Nike.

Die *Nike von Samothrake*[605] hatte Rilke mehrere Jahre vor dem *Requiem* bereits bewundert.[606] Gleich der Frauengestalt in Ludwig von Hofmanns *Frühlingssturm*[607] (um 1895) scheint auch die Nike des *Requiems* im vollen Meereswind zu stehen. Der Frau, die mit der Nike verglichen wird, folgt die Erinnerung an eine Tote, die ebenfalls altgriechischer Herkunft ist – Eurydike:

Sowenig wie der Feldherr eine Nike
festhalten kann am Vorderbug des Schiffes,
wenn das geheime Leichtsein ihrer Gottheit
sie plötzlich weghebt in den hellen Meerwind:
so wenig kann einer von uns die Frau 225

---

[602]Vgl. Anm. 430.

[603]*Das Thema der Klagefrauen ist in der ägyptischen Kunst so häufig, daß man seiner überdrüssig werden könnte*[.] Mekhitarian, Arpag: *Ägyptische Malerei*. Genf und Tübingen 1989, S. 100. Siehe Abb. ebd., S. 45,63,100, 101,115 und 122.

[604]Um nur eine unter vielen Stellen zu zitieren: *Sie haben Jahrhunderte lang die ganze Liebe geleistet, sie haben immer den vollen Dialog gespielt, beide Teile. Denn der Mann hat nur nachgesprochen und schlecht*. SW, VI, S. 832. Für die Beschäftigung mit Rilkes Liebesbegriff zählt ganz bestimmt ein Brief vom 12.2.1902 an Modersohn-Becker. Siehe Rilke 1931, S. 165-168.

[605]Um 200 v. Chr., Louvre. Das Siegesdenkmal wurde bei einer französischen Expedition auf der Insel Samothrake geborgen. Vgl. Wannagat 1997, S. 120f. Der Entstehungsanlaß ist unsicher. Die Verbindung der Siegesgöttin mit einem Schiffsbug deutet auf eine Seeschlacht hin – möglicherweise die im Jahre 190 v. Chr. zwischen Rhodos und dem seleukidischen König Antiochos III., an der Südküste Kleinasiens. Ebd. Auch Gabriele D'Annunzio feierte die Göttin in einem Gedicht des Jahres 1904. Vgl. ebd., S.118.

[606]*Die Venus von Milo ist mir zu modern. Aber die Nike von Samothrake, die Siegesgöttin auf dem Schiffsrumpf mit der wunderbaren Bewegung und dem weiten Seewind im Gewand ist mir ein Wunder wie die ganze Welt. Das ist Griechenland. Das ist Strand, Meer und Licht, Mut und Sieg*. Am 26.9.1902 an Clara Rilke. Rilke 1929, S. 43-45, hier 45. Abb. in Schnack 1974, S. 110. Es sei daran erinnert, daß Rilke bereits im ersten Teil von *Auguste Rodin* ausführlich von der Göttin spricht. SW, V, S. 157-158.

anrufen, die uns nicht mehr sieht und die
auf einem schmalen Streifen ihres Daseins
wie durch ein Wunder fortgeht, ohne Unfall:
er hätte denn Beruf und Lust zur Schuld.
Denn das *ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:* 230
die Freiheit eines Lieben nicht vermehren
um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.
Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:
einander lassen; denn daß wir uns halten,
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen. 235

Im Gedicht *Orpheus, Eurydike, Hermes* [608] führt die Trennung von dem *Mann* (V. 204) ebenfalls zur Entstehung einer neuen Identität:

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.[609]

Allerdings verglich auch Modersohn-Becker die eigene Lebenssituation mit dem Schicksal Eurydikes:

Wenn Ottos Briefe zu mir kommen, so sind sie wie eine Stimme von der Erde und ich selbst bin wie eine, die gestorben ist und in seligen Gefilden weilt und diesen Erdenschrei hört.[610]

Nach der Rom-Reise des Jahres 1903 ist der Wunsch, Griechenland kennenzulernen, schon 1906 ein deutliches Zeichen von Rilkes Suche nach einem tieferen Einblick in die klassische Antike.[611] Er

---

[607]So die These von Ingo Starz, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Ludwig-von-Hofmann-Archivs. Siehe ders.: *Die Spur des Leibes.* Ästhetische Korrespondenz bei Ludwig von Hofmann und Stefan George. George-Jahrbuch, 4. Jg., 2002, S. 137-162, hier 153-155. Abb. in: Kat. SeelenReich, S. 63.
[608]Geschrieben in Rom, Anfang 1904. SW, I, S. 542-545; Datierung nach ebd., S. 864.
[609]SW, I, S. 545.
[610]Eintrag vom 26.5.1906. BTB, S. 450.
[611]Brief vom 11.9.1906 an Karl von der Heydt. In: Rilke 1930, S. 75-79, hier 76f. Siehe auch den Brief an Gräfin Mary Gneisenau vom 20.9.1906, ebd., S. 81-84, hier 83.

fuhr aber nicht nach Griechenland, sondern nach Neapel, wo ihm eine der bedeutendsten Antikensammlungen zur Verfügung stand: *Kleine Fragmente, einzelne Bronzen, Orpheus, Eurydike, Hermes; sehr viel Bestätigendes, Hilfreiches…*[612]

Aus den ihm zugänglichen „kleinen Fragmenten" der Vergangenheit (Scherben) wird Rilke vieles über die menschlichen Beziehungen herauslesen, wie bei seinen neuen Interpretationen von Eurydikes Beziehung zu Orpheus oder von der Alkestis zu ihrem Gatten.[613] Seine Alkestis verabschiedet sich bereits vor der Eheschließung freiwillig vom Leben. Sie folgt *leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid*[614] dem Totengeleiter Hermes Psychopompos als *Ersatz* für ihren Lebenspartner. Die Choreographierung ihres Ganges läuft, so Richard Brittnacher, auf eine *zeremonielle Bewegung* hinaus.[615] Diese kehrt in *Orpheus, Eurydike, Hermes*[616] wie im *Requiem*[617] ein wenig verwandelt wieder und weist auf Rilkes Vertrautheit mit der Skulptur und mit der Sprache der Gebärden hin.

Petzet glaubte, daß Modersohn-Becker Rilkes wahres Wesen,[618] seine magischen, dem Sänger Orpheus ähnlichen Züge gesehen habe. Rilke scheint darauf zu antworten, indem er Modersohn-Becker zu Eurydike in Beziehung setzt. Auch mit Dantes Beatrice ergeben sich Berührungen, indem die Malerin ihre Rolle als Begleiterin annimmt:

[…] *Sieh, wir gleiten so,*
nicht wissend wann, zurück aus unserm Fortschritt
in irgendwas, was wir nicht meinen; drin
wir uns verfangen wie in einem Traum
und drin wir sterben, ohne zu erwachen. 260
Keiner ist weiter. Jedem, der sein Blut
hinaufhob in ein Werk, das lange wird,
kann es geschehen, daß ers nicht mehr hochhält
und daß es geht nach seiner Schwere, wertlos.
Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft 265

[612] Brief vom 2.12.1906. In: Rilke 1930, S. 107.
[613] Der Dichter wich an verschiedenen Punkten von der antiken Vorlage ab. Ein wesentlicher Unterschied betrifft den Zeitpunkt des Todes. Vgl. Euripides: *Alkestis.* Griech./Dt. Übers. und Hrsg. von Kurt Steinmann. Stuttgart 1981.
[614] *und das, was kam, war sie, / ein wenig kleiner fast als er sie kannte / und leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid. /* […] *Sie spricht zum Gotte, und der Gott vernimmt sie, / und alle hörens gleichsam erst im Gotte: / Ersatz kann keiner für ihn sein. Ich bins.* SW, I, S. 548.
[615] Brittnacher, Hans Richard: *Poesie des Verzichts. Rilkes Alkestis.* In: *Poetik der Krise.* Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum. Hrsg. von dems., Stephan Porombka und Fabian Störmer. Würzburg 2000, S. 23-40, hier 29.
[616] *Sie aber ging an jenes Gottes Hand, / den Schritt beschränkt von langen Leichenbänden, / unsicher, sanft und ohne Ungeduld. / Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung, / und dachte nicht des Mannes, der voranging, / und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg. / Sie war in sich.* SW, I, S. 544.
[617] Zeilen 225 bis 228.

zwischen dem Leben und der großen Arbeit.
Daß ich sie einseh und sie sage: hilf mir.
Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei
tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.
Doch hilf mir so, daß es dich nicht zerstreut, 270
wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir.

Offensichtlich geht es Rilke um sein eigenes Schicksal, auch wenn er vorgibt, über das Schaffen der Künstlerin zu reflektieren – die Sorge um seinen eigenen Werdegang zeigte das *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*. Der Tod, größter Widersacher der künstlerischen Arbeit, beschäftigte ihn in mehreren Gedichten der mittleren Zeit seines Schaffens.[619] Auch an diese Gedichte muß erinnert werden, wenn die Furcht begriffen werden soll, die im *Requiem* zum Ausdruck kommt. Diese Furcht bekämpft das lyrische Ich mit Hilfe eines Eides im Zusammenhang mit der Verstorbenen; die Berührung mit dem altägyptischen Totengott wurde hier bereits hervorgehoben.

Dem Schluß des *Requiems* zum Trotz hat Rilke den Beitrag der Malerin für seine eigene Arbeit niemals öffentlich anerkannt. Und doch gab ihm die Auseinandersetzung mit ihren Bildern wichtige Impulse, wie sein Zugriff auf die Portrait-Kunst nahelegt. Gleich Modersohn-Becker verbindet Rilke seine dichterischen Portraits mit seinem Wissen über vergangenen Kulturen. So ist die im *Requiem* gewünschte Vermählung in den Werken stillschweigend vor sich gegangen.

4.5 Schlußbemerkung

Rilke hat das Talent der Malerin früh anerkannt und ihre Kunst in Briefen gelobt. Sein *Requiem* wird in der kunsthistorischen Literatur als treffender Kommentar zu ihrem Schaffen zitiert. Dennoch hat sich der Schriftsteller in seinen Werken weniger über Modersohn-Beckers Bilder geäußert, als man schon allein angesichts seines früh ausgeprägten Interesses an der Malerei hätte erwarten dürfen.

---

[618] *Denn sie muß hinter den verstellten Kulissen und Fassaden, mit denen sich Rilke gelegentlich auch vor sich selbst verbarg, schon von früh an einen anderen Rilke erblickt und damit etwas von seinem Eigentlichen geahnt haben*[.] Petzet 1976, S. 108f.

[619] *Morgue* (Anfang Juli 1906), SW, I, S. 503; *Die Genesende* (Frühjahr 1906), ebd., S. 514; *Todes-Erfahrung* (Januar 1907), ebd., S. 518; *Der Tod der Geliebten* (August-September 1907), ebd., S. 561; *Klage um Jonathan* (1908), ebd., S. 562; *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten*, ebd., S. 572; *Toten-Tanz* (August 1907), ebd., S. 574; *Leichen-Wäsche* (1908), ebd., S. 588. M. Heck kommentiert die Vorlagen der *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten* sowie die des *Toten-Tanzes*. Heck 1969, S. 200f. und 203f.

Es gibt verschiedene Gründe, warum sich ihr Austausch, anders als im Falle Vogelers, nicht auf Rilkes Arbeit erstreckte, zwei davon sind jedoch entscheidend: Erst 1906, nachdem sie Hoetgers Zuspruch erfuhr, scheint Modersohn-Becker bereit, sich gegenüber anderen zu öffnen. In der ersten gemeinsamen Zeit in Worpswede hat sie Rilke ihre Bilder nicht gezeigt; er scheint aber auch nicht danach gefragt zu haben. Sein ohnehin diffiziles Verhältnis zur modernen Kunst[620] stellt den zweiten besonderen Grund für die eher oberflächliche Reaktion auf ihre Arbeit dar.

Man kann nur mutmaßen, welche Bilder Modersohn-Beckers Rilke in den Jahren ihrer Freundschaft doch gesehen haben könnte. Die Portrait-Sitzungen im Jahre 1906 boten gewiß eine günstige Gelegenheit, ihre Selbstbildnisse, Frauenbilder und Stilleben in ihrem Pariser Atelier näher kennenzulernen. Da er aber schon 1905 eines ihrer Bilder erwarb und die Arbeit der Künstlerin in einigen hier zitierten Briefstellen lobend erwähnte, muss der Schriftsteller mit ihren Gemälden allmählich vertrauter geworden sein. Erst 1908 finden sie jedoch den Weg in seine Dichtung.

Rilke hat weder die Gemälde Modersohn-Beckers noch die Clara Westhoffs – ihre Malereien haben allerdings einen experimentellen Charakter[621] – noch die anderer dort arbeitenden Künstlerinnen öffentlich erwähnt. Dieses Schweigen besagt nicht, daß er ihr Talent nie wahrgenommen hat, doch übersah er in der *blonden Malerin* eine der Vorläuferinnen der Moderne vermutlich für mehrere Jahre. In Verbindung mit seiner Beschäftigung mit Altägypten beziehungsweise mit Cézanne und Van Gogh finden ihre Bilder erst im *Requiem* den Weg zu seiner Dichtung. Dort werden dann allerdings die wesentlichen Sujets ihres frühgereiften Werkes hervorgehoben.

In einem Brief an seine Frau wünschte sich Rilke, wie wir gesehen haben, Modersohn-Becker würde die Landschaft auf Capri malen, die andere Maler nicht zu fassen vermochten. Die Auseinandersetzung mit ihrer Kunst geschieht jedoch hauptsächlich auf einem indirekten Weg: Rilke nimmt die Gelegenheit wahr, Dinge, die er durch sie erfuhr, für die eigene Dichtung fruchtbar zu

---

[620] *In Paris habe ich nach unseren Begegnungen nur noch das Werk Cézannes ganz aufgenommen; für die späteren Erscheinungen, von einigen Henri Rousseaus abgesehen, war ich nicht mit voller Aufmerksamkeit zu haben, einerseits weil Cézanne mir immer noch der Größte und Gegenwärtigste schien, dann weil große Reisen mich auf ihre Weise mit Bildern und Anforderungen erfüllt hatten, die ich, ohne das Unglück des Krieges, in mir würde entwickelt und aufgearbeitet haben. Erst in der >Verbannung<, in der ich hier lebe, begann ich mich wieder, mehr aus désœuvrement* […] *als aus Aufnahme, umzusehen, und hier ist mir das Werk Picassos fühlbar geworden. (Da zufällig Einiges hier durchkam, andere wichtige Bilder in Münchener Privatbesitz sind); unter den Deutschen war es der im Kriege gefallene Franz Marc, der mich näher beschäftigt hat, Bildhauer keiner* […]. [D]*enn was drängt sich sonst alles in die Augen, was den Anspruch macht, Kunst zu sein und was auch tatsächlich als Ausdruck oft eine gewisse Stärke und Beweiskraft mitbringt. Richtungen und Einzelne, Gestrige und Heutige –, nein, ich wüßte nicht zu sagen, wie viele ihrer im Recht sind, im Gesetz – ich weiß es nicht.* […] *Ach, ich würde Ihnen raten*, […] *recht blindlings aus den Lebensvorräten zu arbeiten, aus den Ersparnissen der nur erlebten Gegenstände, ohne viel Orientierung an nach anderem Gleichzeitigem, höchstens im Anschluß an* […] *zuverlässige Erfahrungen an endgültig Großen*. Brief an Elisabeth Taubmann vom 18.5.1917. Vgl. Rilke 1991, I, S. 617-619, hier 617f.

[621] Ausstellung Clara Rilke-Westhoff. Bildhauerin und Malerin (1878-1954) in Wertheim. Grafschaftsmuseum 2001.

machen. Was er ihr für die eigentliche Entwicklung schuldete, wird in seinem Briefwechsel nirgends erwogen; deshalb beschäftigte man sich mit ihrer Begegnung bisher sehr fragmentarisch, obwohl der Kontakt zu Modersohn-Becker nicht zuletzt seine Wahrnehmung weiterer Künstlerpersönlichkeiten förderte, denen er dann viel Bedeutung einräumte.

Weder die Anregungen, die er ihr verdankte, noch ihr *Rilke-Porträt* erwähnte Rilke jemals. Ob seine Ablehnung des *Rilke-Porträts*, wie mehrfach angenommen wurde, dafür verantwortlich ist, möchte ich hier nicht entscheiden. Möglicherweise war Modersohn-Becker ihm als Künstlerin so wesensverwandt, daß er den Abstand zu ihr suchen mußte. Um sein Schweigen aufzubrechen, muß man nicht nur an seine frühe Rezeption der altägyptischen Kunst, sondern auch an seinen Zugriff auf die Portrait-Kunst denken. Rilkes *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* wie auch andere Gedichte aus den *Neuen Gedichten* verraten die häufige Reflexion über die eigene dichterische Entwicklung in der Zeit, in der sein Kontakt zu Modersohn-Becker intensiviert wurde. Es ist naheliegend, daß ihn ihre eigene Auseinandersetzung mit dem Genre dazu angeregt hat, diese Reflexion als Portrait zu gestalten.

Jedes der hier kommentierten literarischen Portraits behandelt aus einem anderen Blickwinkel die Aufgabe der Vermittlung und Synthese, die dem Dichter zufällt. Anders als einige Interpreten vermuteten, ist Rilkes Reflexion über die dichterische Arbeit nicht darauf zu reduzieren, daß er dem Bildnis Modersohn-Beckers in poetischer Form widersprechen wolle. Der Zugriff auf das Portrait-Genre wie auch das *Requiem* stellen eine Gelegenheit für ihn dar, die Rezeption ihrer Kunst nachzuholen.

Im *Requiem* fügt der Schriftsteller die Werke der verstorbenen Freundin in den Fluß seiner durch die Kunst und Kultur Altägyptens angeregten Assoziationen. Er bewegt sich in seiner ganz eigenen "Galerie", einer Synthese altägyptischer Vergangenheit, klassischer Antike, „moderner" Bilder und der Reflexion des eigenen Künstlerdaseins. Dieses Streben nach Verschmelzung von Werken, Erfahrungen oder Gestalten unterschiedlicher Zeiten und Kulturen war auch Gegenstand der literarischen Dichterbildnisse um 1906. Rilke wollte im Umgang mit der Überlieferung Zeitschranken überspringen, Dinge, die gewesen sind, in das Sein zurückverwandeln.[622] Ob er sich dabei als Engel, Rosenschale, antike Büste oder Anemone in seinen Briefen und Gedichten darstellte, stets glich er einem Gefäß, das alles aufnahm, was aus dem Bewußtsein der Menschen bereits um 1900 entschwand.[623]

---

[622][E]*s steht Rom bevor, das große, rufende Rom, das uns noch nur ein Namen ist, bald aber ein Ding aus hundert Dingen, ein großes zerschlagenes Gefäß, aus dem viel Vergangenheit in den Boden sickerte, die Ruine Rom, die wir wieder auferbauen wollen. Nicht so wie sie einst gewesen sein mag, sondern als Sucher der inneren Zukunft in dieser Vergangenheit, in der viel Ewiges eingeschlossen war.* Brief an Lou Andreas-Salomé vom 15.8.1903. Rilke 1952, S. 102-111, hier 103.

[623]Dieses Bewußtsein ist früh ausgeprägt und äußert sich auch im ersten Gedicht an Modersohn-Becker: *Dein Leben ist so unaussprechlich deines, / weil es von vielen überladen ist.* TBF, S. 287 sowie Anlage II. Siehe auch den Brief an Witold Hulewicz vom 13.6.1925. Rilke 1991, II, S. 374-378, bes. 377f. Dieser Brief erscheint nicht in Rilke 1937.

4.6 Anlagen I-IV

Anlage I

‹An Paula Becker-Modersohn›
‹I›

ICH weiß euch lauschen: eine Stimme geht,
und Sonntag-Abend ist im weißen Saal.
Die Stille, die um meine Stirne steht,
wird welk und fahl. Ich möchte noch einmal
euch horchen hören um ein Klanggebet. –
Beethoven sprach… mir zittern noch die Sinne,
und alles Dunkel in mir rauscht noch nach –
….wir waren Kinder, Lebensanbeginne,
und saßen sanft und mit gesenktem Kinne:
Beethoven sprach…

Wir wuchsen aus dem Kindsein seltsam steil
in eine Reife, die uns reich umgab;
alles war groß, — das Leben war ein Teil,
wir waren breiter als das Grab
und heil..
fast mütterlich schien alles Ungemach –
Beethoven sprach.

Ich bin allein. Das Haus ist laut und feind,
voll eines Sonntags, der mich blindlings haßt.
Doch irgendwo bin ich gemeint:
So hat mich heimlich das Gefühl erfaßt,
daß dies die Stunde ist, in der ein Gast
im weißen Saal vor eurer Freude singt.

Und das Bewußtsein, daß der Abend klingt,
schmiegt sich um meine Schultern wie Damast,
und meine Hände fühl ich wie beringt…[624]
‹II›
Strophen

ICH bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen.
Mein Leben ist beglänzt und überglüht.
Ich rede zwar; doch, mit dem sonst verglichen,
sind alle Worte jetzt von mir gewichen,
und meine Schweigsamkeit steht auf und blüht…

Denn das sind Lieder: schönes Schweigen vieler,
das aus dem einen wie in Strahlen steigt.
Immer allein ist, welcher geigt, –
Und bei den Andern ist der schlanke Spieler
Der Allerschweigendste, der schweigt.

Ich bin bei euch, ihr sanften Aufmerksamen.
Ihr seid die Säulen meiner Einsamkeit.

[624] Am 21.10.1900 in Berlin-Schmargendorf entstanden. Rilke SW, III, S. 703-704.

Ich bin bei euch: o gebt mir keinen Namen,
daß ich bei euch sein kann auch so, von weit…
So tragen Gärten, die in Tiefen gehn,
manchmal die Worte eines fernen Waldes
auf ihren stillen dunkelnden Alleen…

Und ihr seid nah um mein Gefühl. Ich täusche
mich nicht. Und diese Stunde ähnelt sehr
den Stunden mit dem weißen Hintergrunde.
Von vielen klingt die Stille um mich her.
Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche,
nimm, was zerstreut ist in der Abendstunde,
verrollte Perlen locke du auf Schnüre…

In jedem Ding ist ein Gefangener.
Geh hin, Musik, zu jedem Ding und führe
aus jedes Dinges jeder Türe,
die lange bange waren, – die Gestalten,
In Paaren, die sich bei den Händen halten,
gehn sie dir nach, und gehn von diesen Maßen,
mit denen wir die Stunden zählend schöpfen, –
gehn, königlich und mit umkränzten Köpfen,
aus unsern Stuben, welche uns vergaßen.

Ich bin bei euch, ihr Lauschenden des Klanges,
der immer ist, für den wir manchmal sind;
wir wurden furchtlos jedes Unterganges.
Musik ist Schöpfung. Seele des Gesanges,
du machst aus vielen Dingen einen *Bau,*
indem du steigst in diese vielen Dinge.
Vor dir sind alle Frauen eine Frau,
und fügst, die Mädchen sind, wie Silberringe
zu kühlen Ketten, die den Frühling binden.
Und Knaben giebst du ein Gefühl zu finden
und eine Stelle, wo die Welt sich dehnt,
und Greise, welche schon dem Tag erblinden,
leben nur noch, an dich gelehnt.
Und Männer haben sich nach dir gesehnt.

Ich bin bei euch. Bei Brüdern oder Bäumen
ist man so ruhig, wie in eurem Kreis.
Ich kenne dies Getrostsein kaum aus Träumen:
dies ohne-Angst-Sein etwas zu versäumen
und dies Genießen dessen, was man weiß.
Einfaches Sein, den Himmeln hingegeben,
wie Teiche, welche immer offen sind,
schöner erzählend, was die Lüfte leben,
und über allem Abgrund, ewig eben,
die Tage tragend und den Abendwind.

Ich bin bei euch. Bin dankbar bei euch beiden,
die ihr wie Schwestern meiner Seele seid;
denn meine Seele hat ein Mädchenkleid,
und auch ihr Haar ist seiden anzufühlen.
Ich sehe selten ihre kühlen Hände;
denn hinter Wänden wohnt sie weit,
wohnt wie im Turm, noch nicht von mir befreit,
kaum wissend, daß ich einmal kommen werde.

Ich aber geh durch die Winde der Erde
auf die wachsende Mauer zu,
hinter welcher in unbegriffener Trauer

meine Seele wohnt..... Ihr kennt sie genauer,
ihr habt sie vertrauter als ich geschaut,
ihr seid die Schwestern meiner Braut.
.....
Seid gut zu ihr.
Habt sie lieb, die Schwester, die blonde.
Sprecht zu ihr im steigenden Monde.
Sagt ihr von euch. Sagt ihr von mir. [625]

Anlage II

Zuerst im Worpsweder Tagebuch notiert (TBF, S. 286-289), später, leicht geändert, im *Buch der Bilder* veröffentlicht.

Der Sänger singt vor einem Fürstenkind
Dem Andenken von Paula Becker-Modersohn

DU blasses Kind, an jedem Abend soll
der Sänger dunkel stehn bei deinen Dingen
und soll dir Sagen, die im Blute klingen,
über die Brücke seiner Stimme bringen
und eine Harfe, seiner Hände voll.

Nicht aus der Zeit ist, was er dir erzählt,
gehoben ist es wie aus Wandgeweben;
solche Gestalten hat es nie gegeben, –
und Niegewesenes nennt er das Leben.
Und heute hat er diesen Sang erwählt:

Du blondes Kind von Fürsten und aus Frauen,
die einsam warteten im weißen Saal,–
fast alle waren bang, dich aufzubauen,
um aus den Bildern einst auf dich zu schauen:
auf deine Augen mit den ernsten Brauen,
auf deine Hände, hell und schmal.

Du hast von ihnen Perlen und Türkisen,
von diesen Frauen, die in Bildern stehn
als stünden sie allein in Abendwiesen, –
du hast von ihnen Perlen und Türkisen
und Ringe mit verdunkelten Devisen
und Seiden, welche welke Düfte wehn.
Du trägst die Gemmen ihrer Gürtelbänder
ans hohe Fenster in den Glanz der Stunden,
und in die Seide sanfter Brautgewänder
sind deine kleinen Bücher eingebunden,
und drinnen hast du, mächtig über Länder,
ganz groß geschrieben und mit reichen, runden
Buchstaben deinen Namen vorgefunden.

---

[625] Geschrie
ben am 28.10.1900 in Berlin-Schmargendorf. SW, III, S. 704-707.

Und alles ist, als wär es schon geschehn.

Sie haben so, als ob du nicht mehr kämst,
an alle Becher ihren Mund gesetzt,
zu allen Freuden ihr Gefühl gehetzt
und keinem Leide leidlos zugesehn;
so daß du jetzt
stehst und dich schämst.

…Du blasses Kind, dein Leben ist auch eines, –
der Sänger kommt dir sagen, daß du bist.
Und daß du mehr bist als ein Traum des Haines,
mehr als die Seligkeit des Sonnenscheines,
den mancher graue Tag vergißt.
Dein Leben ist so unaussprechlich Deines,
weil es von vielen überladen ist.

Empfindest du, wie die Vergangenheiten
leicht werden, wenn du eine Weile lebst,
wie sie dich sanft auf Wunder vorbereiten,
jedes Gefühl mit Bildern dir begleiten, –
und nur ein Zeichen scheinen ganze Zeiten
für eine Geste, die du schön erhebst. –

Das ist der Sinn von allem, was einst war,
daß es nicht bleibt mit seiner ganzen Schwere,
daß es zu unserm Wesen wiederkehre,
in uns verwoben, tief und wunderbar:

So waren diese Frauen elfenbeinern,
von vielen Rosen rötlich angeschienen,
so dunkelten die müden Königsmienen,
so wurden fahle Fürstenmunde steinern
und unbewegt von Waisen und von Weinern,
so klangen Knaben an wie Violinen
und starben für der Frauen schweres Haar;
so gingen Jungfraun der Madonna dienen,
denen die Welt verworren war.
So wurden Lauten laut und Mandolinen,
in die ein Unbekannter größer griff, –
in warmen Samt verlief der Dolche Schliff, –
Schicksale bauten sich aus Glück und Glauben,
Abschiede schluchzten auf in Abendlauben, –
und über hundert schwarzen Eisenhauben
schwankte die Feldschlacht wie ein Schiff.
So wurden Städte langsam groß und fielen
in sich zurück wie Wellen eines Meeres,
so drängte sich zu hochbelohnten Zielen
die rasche Vogelkraft des Eisenspeeres,
so schmückten Kinder sich zu Gartenspielen, –
und so geschah Unwichtiges und Schweres,
nur, um für dieses tägliche Erleben
dir tausend große Gleichnisse zu geben,
an denen du gewaltig wachsen kannst.
Vergangenheiten sind dir eingepflanzt,
um sich aus dir, wie Gärten, zu erheben.

Du blasses Kind, du machst den Sänger reich
mit deinem Schicksal, das sich singen läßt:
so spiegelt sich ein großes Gartenfest
mit vielen Lichtern im erstaunten Teich.
Im dunklen Dichter wiederholt sich still

ein jedes Ding: ein Stern, ein Haus, ein Wald.
Und viele Dinge, die er feiern will,
umstehen deine rührende Gestalt. [626]

Anlage III

Requiem
Für eine Freundin

ICH habe Tote, und ich ließ sie hin
und war erstaunt, sie so getrost zu sehn,
so rasch zuhaus im Totsein, so gerecht,
so anders als ihr Ruf. Nur du, du kehrst
zurück; du streifst mich, du gehst um, du willst
an etwas stoßen, daß es klingt von dir
und dich verrät. O nimm mir nicht, was ich
langsam erlern. Ich habe recht; du irrst
wenn du gerührt zu irgend einem Ding
ein Heimweh hast. Wir wandeln dieses um;
es ist nicht hier, wir spiegeln es herein
aus unserm Sein, sobald wir es erkennen.
Ich glaubte dich viel weiter. Mich verwirrts,
daß du *gerade irrst und kommst, die mehr*
verwandelt hat als irgend eine Frau.
Daß wir erschraken, da du starbst, nein, daß
dein starker Tod uns dunkel unterbrach,
das Bisdahin abreißend vom Seither:
das geht uns an; das einzuordnen wird
die Arbeit sein, die wir mit allem tun.
Doch daß du selbst erschrakst und auch noch jetzt
den Schrecken hast, wo Schrecken nicht mehr gilt;
daß du von deiner Ewigkeit ein Stück
verlierst und hier hereintrittst, Freundin, hier,
wo alles noch nicht ist*; daß du zerstreut,*
zum ersten Mal im All zerstreut und halb,
den Aufgang der unendlichen Naturen
nicht so ergriffst wie hier ein jedes Ding;
daß aus dem Kreislauf, der dich schon empfing,
die stumme Schwerkraft irgend einer Unruh
dich niederzieht zur abgezählten Zeit – :
dies weckt mich nachts oft wie ein Dieb, der einbricht.
Und dürft ich sagen, daß du nur geruhst,
daß du aus Großmut kommst, aus Überfülle,
weil du so sicher bist, so in dir selbst,
daß du herumgehst wie ein Kind, nicht bange
vor Örtern, wo man einem etwas tut – :
doch nein: du bitttest. Dieses geht mir so
bis ins Gebein und querrt wie eine Säge.
Ein Vorwurf, den du trügest als Gespenst,
nachtrügest mir, wenn ich mich nachts zurückzieh
in meine Lunge, in die Eingeweide,
in meines Herzens letzte ärmste Kammer, –
ein solcher Vorwurf wäre nicht so grausam,
wie dieses Bitten ist. Was bittest du?
Sag, soll ich reisen? Hast du irgendwo

[626] Geschrieben am 3.10.1900. SW, I, S. 437-440. Datierung nach ebd., S. 857.

ein Ding zurückgelassen, das sich quält
und das dir nachwill? Soll ich in ein Land,
das du nicht sahst, obwohl es dir verwandt
war wie die andre Hälfte deiner Sinne?
Ich will auf seinen Flüssen fahren, will
an Land gehn und nach alten Sitten fragen,
will mit den Frauen in den Türen sprechen
und zusehn, wenn sie ihre Kinder rufen.
Ich will mir merken, wie sie dort die Landschaft
umnehmen draußen bei der alten Arbeit
der Wiesen und der Felder; will begehren,
vor ihren König hingeführt zu sein,
und will die Priester durch Bestechung reizen,
daß sie mich legen vor das stärkste Standbild
und fortgehn und die Tempeltore schließen.
Dann aber will ich, wenn ich vieles weiß,
einfach die Tiere anschaun, daß ein Etwas
von ihrer Wendung mir in die Gelenke
herübergleitet; will ein kurzes Dasein
in ihren Augen haben, die mich halten
und langsam lassen, ruhig, ohne Urteil.
Ich will mir von den Gärtnern viele Blumen
hersagen lassen, daß ich in den Scherben
der schönen Eigennamen einen Rest
herüberbringe von den hundert Düften.
Und Früchte will ich kaufen, Früchte, drin
das Land noch einmal ist, bis an den Himmel.
Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.
Die legtest du auf Schalen vor dich hin
und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.
Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun
und so besitzlos, von so wahrer Armut,
daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.
So will ich dich behalten, wie du dich
hinstelltest in den Spiegel, tief hinein
und fort von allem. Warum kommst du anders?
Was widerrufst du dich? Was willst du mir
einreden, daß in jenen Bernsteinkugeln
um deinen Hals noch etwas Schwere war
von jener Schwere, wie sie nie im Jenseits
beruhigter Bilder ist; was zeigst du mir
in deiner Haltung eine böse Ahnung;
was heißt dich die Konturen deines Leibes
auslegen wie die Linien einer Hand,
daß ich sie nicht mehr sehn kann ohne Schicksal?
Komm her ins Kerzenlicht. Ich bin nicht bang,
die Toten anzuschauen. Wenn sie kommen,
so haben sie ein Recht, in unserm Blick
sich aufzuhalten, wie die andern Dinge.
Komm her; wir wollen eine Weile still sein.
Sieh diese Rose an auf meinem Schreibtisch;
ist nicht das Licht um sie genau so zaghaft
wie über dir: sie dürfte auch nicht hier sein.
Im Garten draußen, unvermischt mit mir,

hätte sie bleiben müssen oder hingehn, –
nun währt sie so: was ist ihr mein Bewußtsein?

Erschrick nicht, wenn ich jetzt begreife, ach,
da steigt es in mir auf: ich kann nicht anders,
ich muß begreifen, und wenn ich dran stürbe.
Begreifen, daß du hier bist. Ich begreife.
Ganz wie ein Blinder rings ein Ding begreift,
fühl ich dein Los und weiß ihm keinen Namen.
Laß uns zusammen klagen, daß dich einer
aus deinem Spiegel nahm. Kannst du noch weinen?
Du kannst nicht. Deiner Tränen Kraft und Andrang
hast du verwandelt in dein reifes Anschaun
und warst dabei, jeglichen Saft in dir
so umzusetzen in ein starkes Dasein,
das steigt und kreist, im Gleichgewicht und blindlings.
Da riß ein Zufall dich, dein letzter Zufall
riß dich zurück aus deinem fernsten Fortschritt
in eine Welt zurück, wo Säfte wollen.
Riß dich nicht ganz; riß nur ein Stück zuerst,
doch als um dieses Stück von Tag zu Tag
die Wirklichkeit so zunahm, daß es schwer ward,
da brauchtest du dich ganz: da gingst du hin
und brachst in Brocken dich aus dem Gesetz
mühsam heraus, weil du dich brauchtest. Da
trugst du dich ab und grubst aus deines Herzens
nachtwarmem Erdreich die noch grünen Samen,
daraus dein Tod aufkeimen sollte: deiner,
dein eigner Tod zu deinem eignen Leben.
Und aßest sie, die Körner deines Todes,
wie alle andern, aßest seine Körner,
und hattest Nachgeschmack in dir von Süße,
die du nicht meintest, hattest süße Lippen,
du: die schon innen in den Sinnen süß war.
O laß uns klagen. Weißt du, wie dein Blut
aus einem Kreisen ohnegleichen zögernd
und ungern wiederkam, da du es abriefst?
Wie es verwirrt des Leibes kleinen Kreislauf
noch einmal aufnahm; wie es voller Mißtraun
und Staunen eintrat in den Mutterkuchen
und von dem weiten Rückweg plötzlich müd war.
Du triebst es an, du stießest es nach vorn,
du zerrtest es zur Feuerstelle, wie
man eine Herde Tiere zerrt zum Opfer;
und wolltest noch, es sollte dabei froh sein.
Und du erzwangst es schließlich: es war froh
und lief herbei und gab sich hin. Dir schien,
weil du gewohnt warst an die andern Maße,
es wäre nur für eine Weile; aber
nun warst du in der Zeit, und Zeit ist lang.
Und Zeit geht hin, und Zeit nimmt zu, und Zeit
ist wie ein Rückfall einer langen Krankheit.
Wie war dein Leben kurz, wenn du's vergleichst
mit jenen Stunden, da du saßest und
die vielen Kräften deiner vielen Zukunft
schweigend herabbogst zu dem neuen Kindkeim,
der wieder Schicksal war. O wehe Arbeit.
O Arbeit über alle Kraft. Du tatest
sie Tag für Tag, du schlepptest dich zu ihr
und zogst den schönen Einschlag aus dem Webstuhl
und brachtest alle deine Fäden anders.

Und endlich hattest du noch Mut zum Fest.
Denn da's getan war, wolltest du belohnt sein,
wie Kinder, wenn sie bittersüßen Tee
getrunken haben, der vielleicht gesund macht.
So lohntest du dich: denn von jedem andern
warst du zu weit, auch jetzt noch; keiner hätte
ausdenken können, welcher Lohn dir wohltut.
Du wußtest es. Du saßest auf im Kindbett,
und vor dir stand ein Spiegel, der dir alles
ganz wiedergab. Nun war das alles Du
und ganz davor*, und drinnen war nur Täuschung,*
die schöne Täuschung jeder Frau, die gern
Schmuck umnimmt und das Haar kämmt und verändert.
So starbst du, wie die Frauen früher starben,
altmodisch starbst du in dem warmen Hause
den Tod der Wöchnerinnen, welche wieder
sich schließen wollen und es nicht mehr können,
weil jenes Dunkel, das sie mitgebaren,
noch einmal wiederkommt und drängt und eintritt.

Ob man nicht dennoch hätte Klagefrauen
auftreiben müssen? Weiber, welche weinen
für Geld, und die man so bezahlen kann,
daß sie die Nacht durch heulen, wenn es still wird.
Gebräuche her! wir haben nicht genug
Gebräuche. Alles geht und wird verredet.
So mußt du kommen, tot, und hier mit mir
Klagen nachholen. Hörst du, daß ich klage?
Ich möchte meine Stimme wie ein Tuch
hinwerfen über deines Todes Scherben
und zerrn an ihr, bis sie in Fetzen geht,
und alles, was ich sage, müßte so
zerlumpt in dieser Stimme gehn und frieren;
blieb es beim Klagen. Doch jetzt klag ich an:
den Einen nicht, der dich aus dir zurückzog,
(ich find ihn nicht heraus, er ist wie alle)
doch alle klag ich in ihm an: den Mann.
Wenn irgendwo ein Kindgewesensein
tief in mir aufsteigt, das ich noch nicht kenne,
vielleicht das reinste Kindsein meiner Kindheit:
ich wills nicht wissen. Einen Engel will
ich daraus bilden ohne hinzusehn
und will ihn werfen in die erste Reihe
schreiender Engel, welche Gott erinnern.
Denn dieses Leiden dauert schon zu lang,
und keiner kanns; es ist zu schwer für uns,
das wirre Leiden von der falschen Liebe,
die, bauend auf Verjährung wie Gewohnheit,
ein Recht sich nennt und wuchert aus dem Unrecht.
Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz?
Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält,
was sich von Zeit zu Zeit nur selig auffängt
und wieder hinwirft wie ein Kind den Ball.
Sowenig wie der Feldherr eine Nike
festhalten kann am Vorderbug des Schiffes,
wenn das geheime Leichtsein ihrer Gottheit
sie plötzlich weghebt in den hellen Meerwind:
so wenig kann einer von uns die Frau
anrufen, die uns nicht mehr sieht und die
auf einem schmalen Streifen ihres Daseins
wie durch ein Wunder fortgeht, ohne Unfall:

er hätte denn Beruf und Lust zur Schuld.
Denn das *ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:*
die Freiheit eines Lieben nicht vermehren
um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.
Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:
einander lassen; denn daß wir uns halten,
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen.
Bist du noch da? In welcher Ecke bist du? –
Du hast so viel gewußt von alledem
und hast so viel gekonnt, da du so hingingst
für alles offen, wie ein Tag, der anbricht.
Die Frauen leiden: lieben heißt allein sein,
und Künstler ahnen manchmal in der Arbeit,
daß sie verwandeln müssen, wo sie lieben.
Beides begannst du; beides ist in Dem,
was jetzt ein Ruhm entstellt, der es dir fortnimmt.
Ach du warst weit von jedem Ruhm. Du warst
unscheinbar; hattest leise deine Schönheit
hineingenommen, wie man eine Fahne
einzieht am grauen Morgen eines Werktags,
und wolltest nichts, als eine lange Arbeit, –
die nicht getan ist: dennoch nicht getan.
Wenn du noch da bist, wenn in diesem Dunkel
noch eine Stelle ist, an der dein Geist
empfindlich mitschwingt auf den flachen Schallwelln,
die eine Stimme, einsam in der Nacht,
aufregt in eines hohen Zimmers Strömung:
So hör mich: Hilf mir. Sieh, wir gleiten so,
nicht wissend wann, zurück aus unserm Fortschritt
in irgendwas, was wir nicht meinen; drin
wir uns verfangen wie in einem Traum
und drin wir sterben, ohne zu erwachen.
Keiner ist weiter. Jedem, der sein Blut
hinaufhob in ein Werk, das lange wird,
kann es geschehen, daß ers nicht mehr hochhält
und daß es geht nach seiner Schwere, wertlos.
Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft
zwischen dem Leben und der großen Arbeit.
Daß ich sie einseh und sie sage: hilf mir.
Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei
tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.
Doch hilf mir so, daß es dich nicht zerstreut,
wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir.[627]

[627]Geschrieben 31.10. bis 2.11.1908 in Paris. SW, I, S. 645-656; Datierung nach ebd., S. 871.

Anlage IV

Text 45 pLouvre 3292 „H“ in: Assmann 1999, S. 134.

Spruch der Lobpreisung für RE.
(Zu sprechen) von N. N. nachdem er eingestiegen ist in jene große Barke des RE.

Er sagt: O RE, Herr des Himmel,
O RE, Herr der Erde!
Der Umlaufende ist er, der Herr von Karnak,
der Erglänzende, der die beiden Umkreise umfaßt hat.

Keine Grenze gibt es für den Umlauf seiner beiden Augen,
kein Ort ist seinem Ka verborgen.
Wenn er sich zeigt, hat er die Gesichter aufgetan
und hat die Herzen aufspringen lassen auf ihrer Stelle.

Erscheine doch dem, was deine Arme geschaffen haben,
Starker, Herr von Himmel und Erde!
Schau doch auf das, was dein Herz ersonnen hat,
Kluger, der das Seiende formte und das Existierende schuf!

Du bist aufgegangen in deiner schönen Barke
bei deinem Dahingleiten auf dem Wege der unendlichen Zeit,
in der Aufgabe, die du in unwandelbarer Dauer vollbringst.

Deine Umringler-Schlange sie hat deine Feinde verzaubert,
die Kraft deiner Mannschaft steht dem Bösartigen entgegen.
Dein Herz weitet sich bei dem Erfolg,
das Messer des Wachsamen hat APOPIS gemetzelt.
Der Feind ist von der Flamme (der Uräusschlange) durchdrungen,
Das Messer der Höhlenbewohner steckt im Leib der Wenti.

Du querst den Himmel in gutem Segelwind ohne einen Tadel im Herzen;
du wendest dein Gesicht zum schönen Westen,
du erweckst die Müdherzigen, du hörst den Lobpreis
im Mund der Unterweltlichen.
Die in den Kapellen beten dich an.

Text 46 pLouvre 3292 „K“ in: Assmann 1999, S. 136.
Spruch der Anbetung des RE durch die untadeligen Bas;
N. N., er spricht in ihrem Gefolge, wenn sie sagen:

Gegrüßt seiest du, RE, Großer Gott,
Finsterer, groß an Flamme,
Leuchtender ohne Grenze!
König des Tages, Herrscher der Dämmerung,
Wanderer, der nicht mehr müde wird,
Eilender mit weitem Lauf und schnellem Schritt!

Der die Himmelsgöttin durchquert und sieht, was er gestern gesehen hat,
der keinen Ausfall kennt in seinen Anordnungen,
ohne Schlaf im Leben und Sterben;
Arbeiter, der keinen über sich hat,
der sich (selbst) beauftragt,
wie das Herz ihm eingibt,
liebenswürdig ist er, wenn sein Ka es will.

Komm in Frieden, wir beten deine Schönheit an,
wir preisen deine Gestalt!
Wir freuen uns über dich, wir benetzen uns mit deinen Strahlen,
wir essen Brot, (wenn) wir uns mit deinem Tau speisen,
wir setzen unsere Brust deinem Licht aus!
Deine Farbe wirkt stark (ist scharf) auf das Fleisch unserer Leichnahme,
du vernichtest den Wurm in der Umgebung unserer Leiber.
Man wehrt und nicht ab von denen, die in deinem Gefolge sind,
man entfernt uns nicht aus deiner Gegenwart.
Mögest du geben, daß wir uns an deiner Seite niederlassen Tag für Tag
ohne Behinderung unseres Schrittes.

Anmerkung des Verfassers. Das Wir der dritten Strophe, die das Thema Landung präsupponiert, bezieht sich auf die untadeligen Bas, als deren Rede der Hymnus überschrieben ist.

Weitere Beispiele, Text 47 pLouvre 3292 „M“ In: Assmann 1999, S. 13**; Text 48 pLouvre 3292 „T“.** In: ebd., S. 139.
Bemerkung des Verfassers zu den Texten 45-48: Vier Sonnenhymnen aus einem Totenpapyrus der 21. Dyn. (pLouvre 3292 ed G. Nagel, BIFAO 29, 1929).

Berlin

Text 43 pBerlin 3002 (Nachamun) Tb 15 A IV In: Assmann 1999, S. 131.

RE anbeten bei seinem Aufgang
im östlichen Lichtland des Himmels.

Gegrüßt sei(est du), Knabe auf dem Scho[ß],
Kind, das in der Lotusblume aufgeht;
schöner Jüngling, der aus dem Lichtland kommt
und [die beiden Länder] erhellt mit seinem Licht!

Ba des [RE], der in seiner Barke ist,
der [Luft] gibt [mit dem Hauch] seines Mundes;
der im Himmel aufgeht und seinen Tau gibt,
er hat die Finsternis vertrieben mit seinen Strahlen.
Sohn des Urozeans, Vater der Götter,
göttliches Bild inmitten des Firmaments.

[…]

Sonnenhymnen des traditionellen Typs aus Privatgräbern des Neuen Reichs

Text 60 Berlin 7316 In: Assmann 1999, S. 159.
(uninteressant. RR)

Text 61 Berlin 7306
Zu sprechen von […] N. N., wenn er RE anbetet bei seinem Aufgang, er sagt:[628]

Gegrüßt seiest du, RE, Herr der [Gebote],
CHEPRE, Vater der Götter;
der die beiden Länder erleuchtet mit seinem Auge,
ATUM, der im Abendbrot untergeht!

Mögest du erglänzen in meinem Angesicht am Morgen
bis zum Eintritt deines Untergangs im Leben!

Die Sonnenaffen beten dich an,
sie verkünden dich am Torweg des Horizonts,
sie tanzen vor dir, sie singen vor dir.
Du nimmst den Sitz ein in der Tagesbarke,
die bemannt ist mit den Unvergänglichen;

du gehst daraus hervor weiten Herzens,
gefällt sind dir alle deine Feinde,
der Frevler ist gefallen vor deinem Messer, sein […] ist
abgeschnitten von ihm.

[…] Schnitt von RR

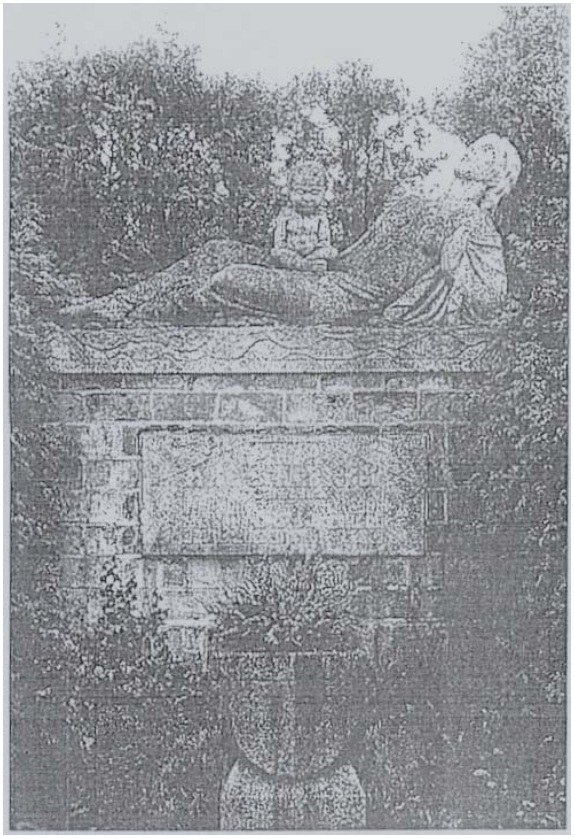
RE geht unter (läßt sich nieder) in der Nachtbarke,
die bemannt ist mit den Unermüdlichen;
die Schakale sind versammelt am Schleppseil,
sie ziehen dich, und dein Herz ist weit,
zu deinem Untergang (im) Lichtland des Westbergs.

Die Verklärten und die Westlichen Seelen
frohlocken beim Namen deiner Majestät;
sie sehen dich, wie du in Frieden gekommen bist
in deiner Würde des Ba im Himmel.

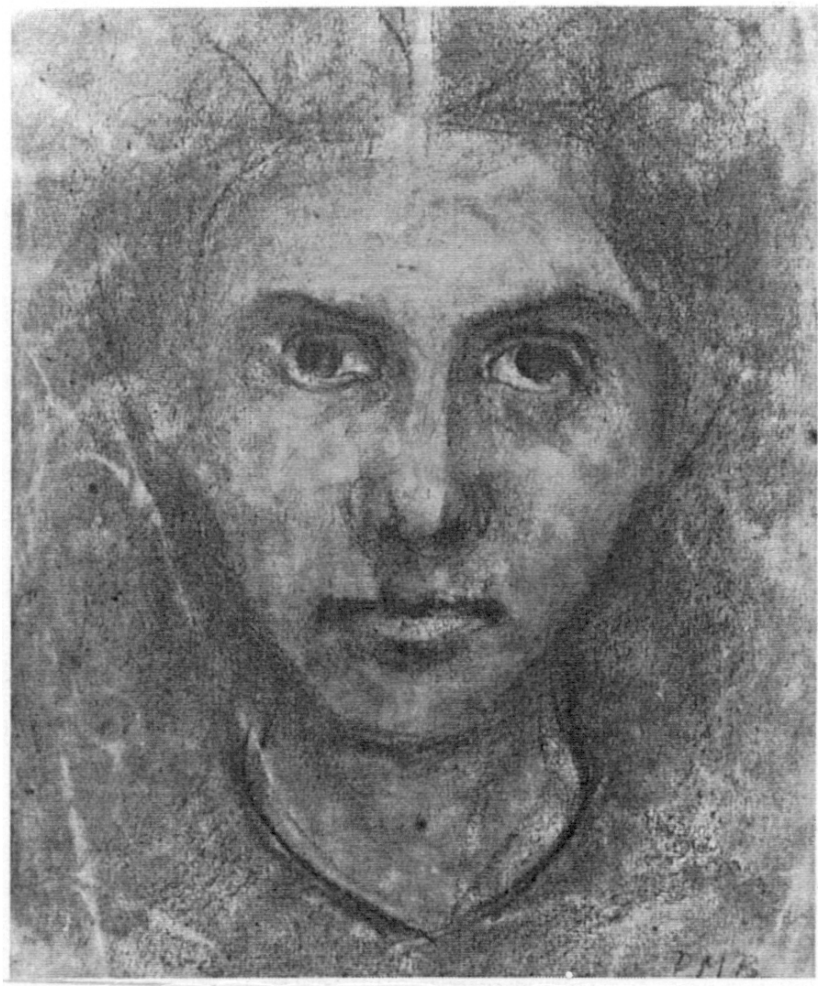
[…] Schnitt von RR

[628]Berlin 7306. Vgl. Assmann 1999, S. 160-162.

4.7 Tafeln

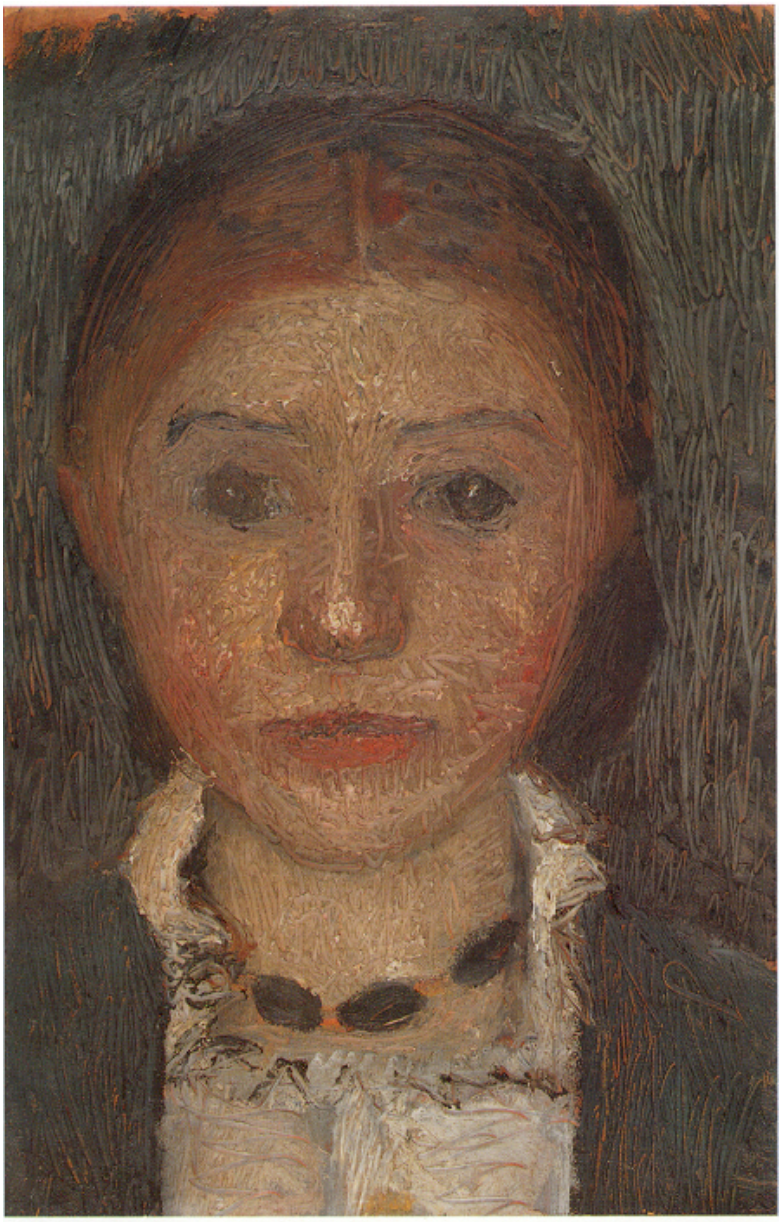


Tafel 1. Bernhard Hoetger. *Sterbende Mutter mit Kind* (1910). Worpsweder Friedhof.



Tafel 2. PMB. *Selbstbildnis mit Rötel und Kohle* (um 1897). Privatbesitz

Abb. in v. Heinken, S. 24.

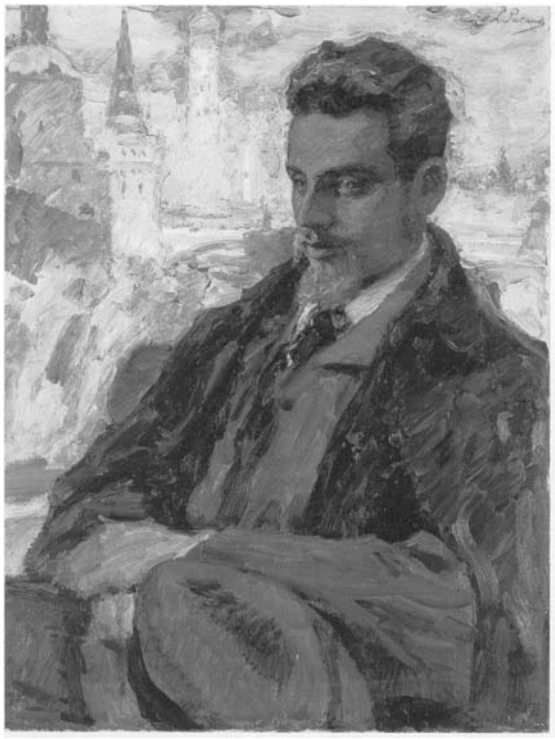


Tafel 3. PMB. *Selbstbildnis mit Kette* (1902/03).

Kunsthalle Bremen.



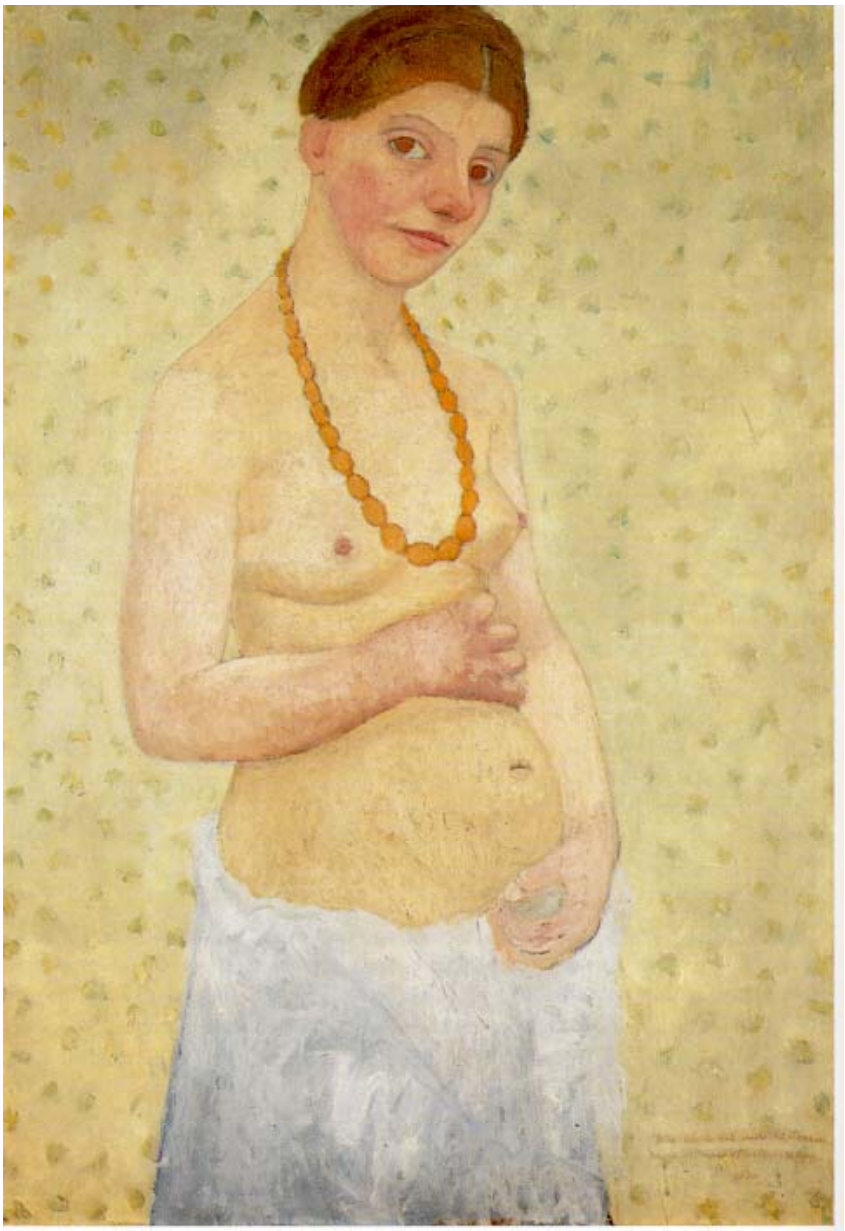
Tafel 4. PMB. *Rilke-Porträt* (1906). Kunstsammlungen Böttcherstraße.



Tafel 5. Leonid Pasternak. *Rainer Maria Rilke* (um 1930). Privatbesitz.



Tafel 6. Helmut Westhoff. *Rainer Maria Rilke* (1930). Privatbesitz.



Tafel 7. PMB. *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*.
Kunstsammlungen Böttcherstraße.

4.8 Abbildungsverzeichnis und Abbildungen

Abb. 1 Osiris als Keimender. Broschüre des Senkenberg Museums, Frankfurt am Main.

Abb. 2 Melchior Lechter. *Orpheus* (1896). Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.

Abb. 3 Franz von Stuck. *Orpheus* (1891). Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Dauerleihgabe.

Abb. 4 Auguste Rodin. *La Mort du Poète* (1888). Musée Rodin, Paris.

Abb. 5 Mumienportrait. Chicago, The Art Institute of Chicago, Inv. 1922.4798. Tafel 24 in: Parlasca/Seemann 1999.

Abb. 6 Mumienportrait. Frankfurt, Liebieghaus – Museum alter Plastik, Inv. 205. Tafel 21 in: ebd.

Abb. 7 Mumienportrait. Manchester, The Manchester Museum, Inv. 2266. Tafel 28 in: ebd.

Abb. 8 Modersohn-Becker. *Selbstbildnis mit blauem, weiß gestreiftem Kleid*. 1906. Privatbesitz.

Abb. 9 Paul Gauguin. *TA MATETE* (1892). Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 10 Bildnis des Homers. Römische Kopie nach griechischem Original von 460/450 v. Chr. München, Glyptothek.

Abb. 11 Büste Amenophis IV, Echnaton. XVIII Dynastie. Louvre. Inventar Nr.: E 11076.

Abb. 1

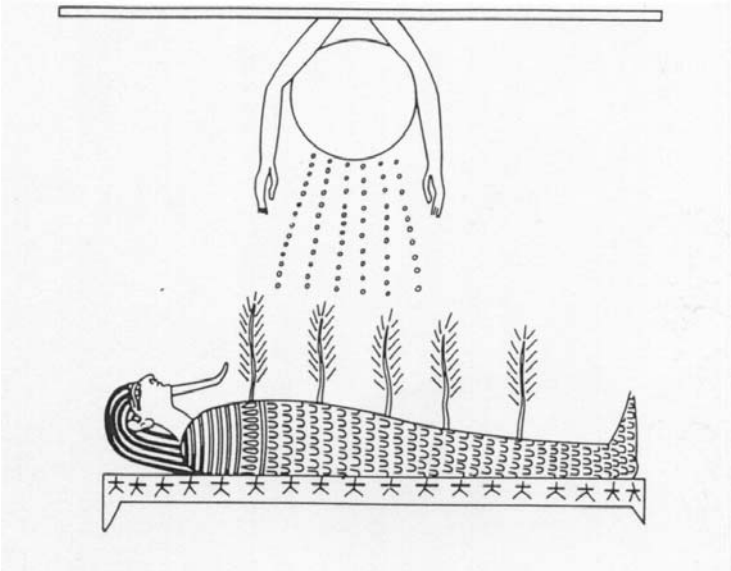


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

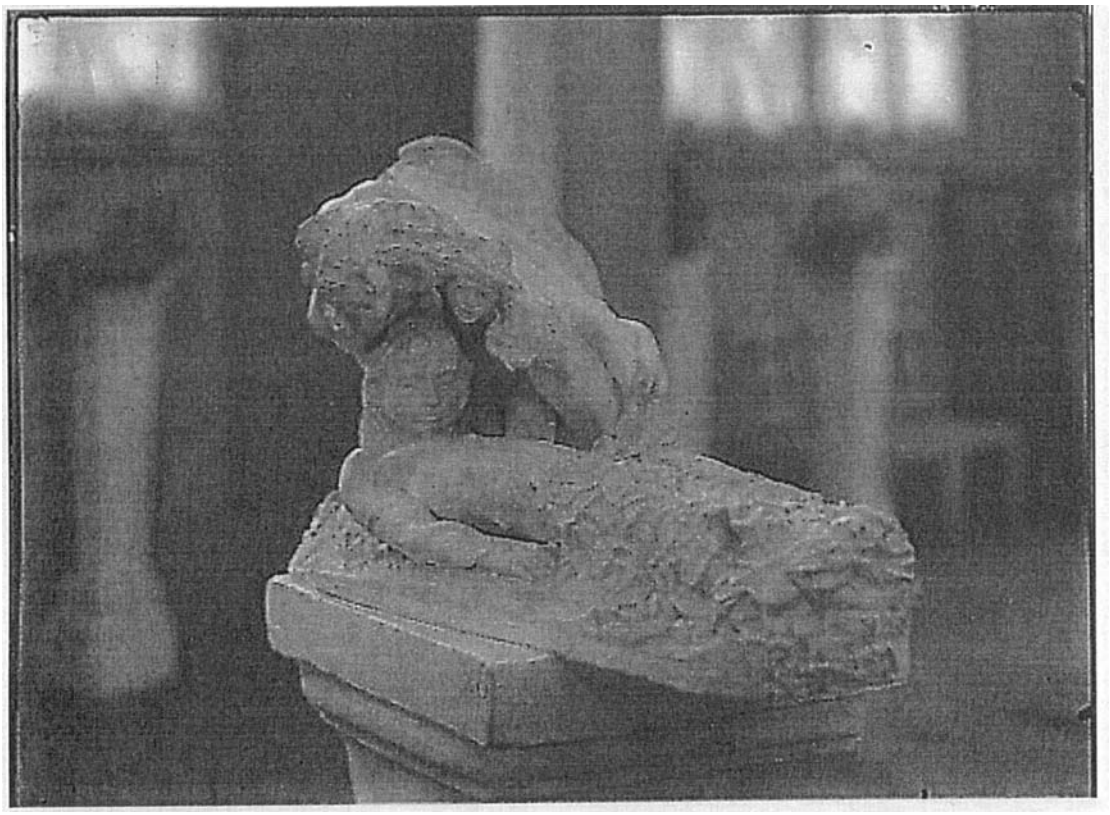


Abb. 5

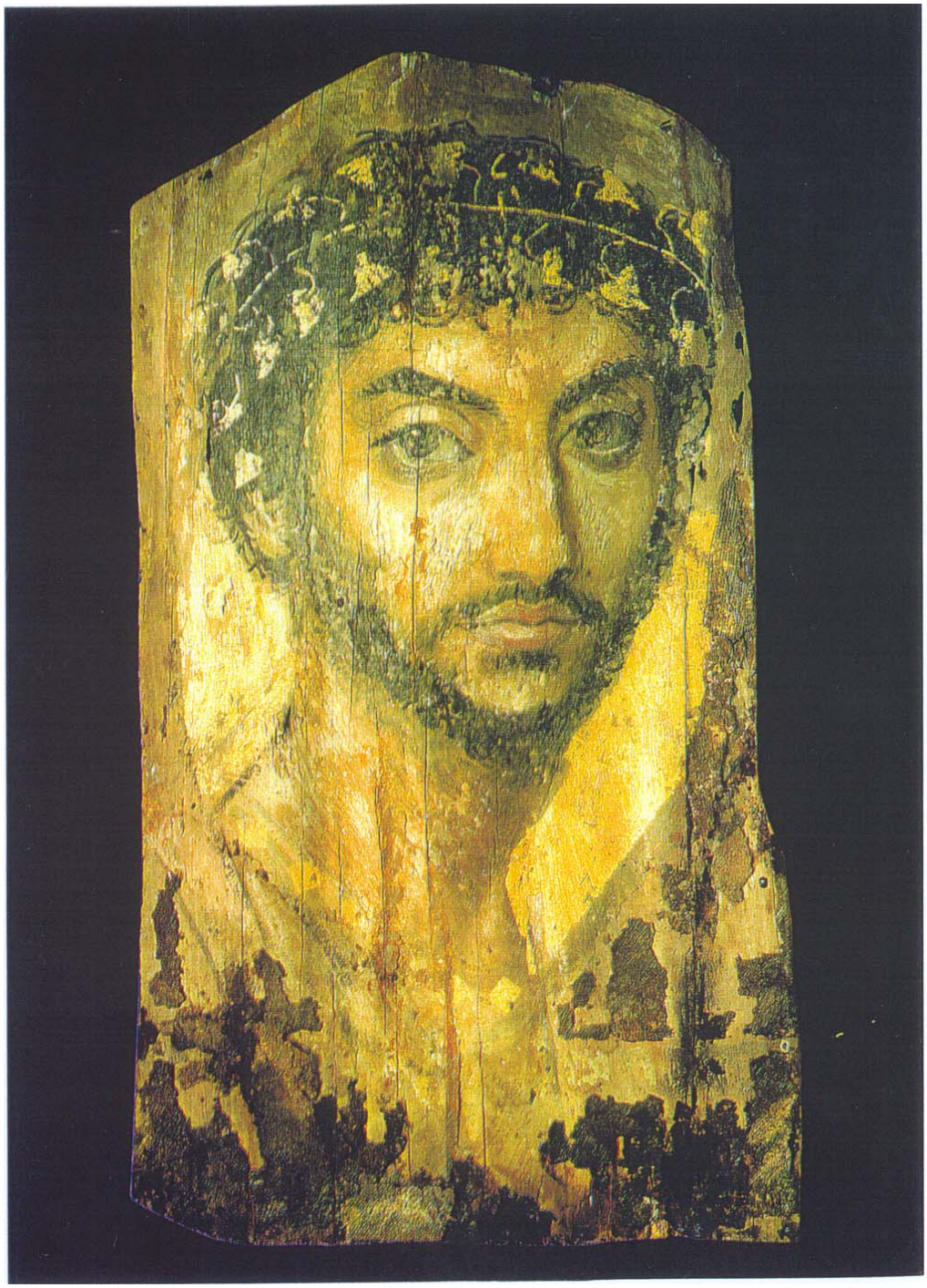


Abb. 6

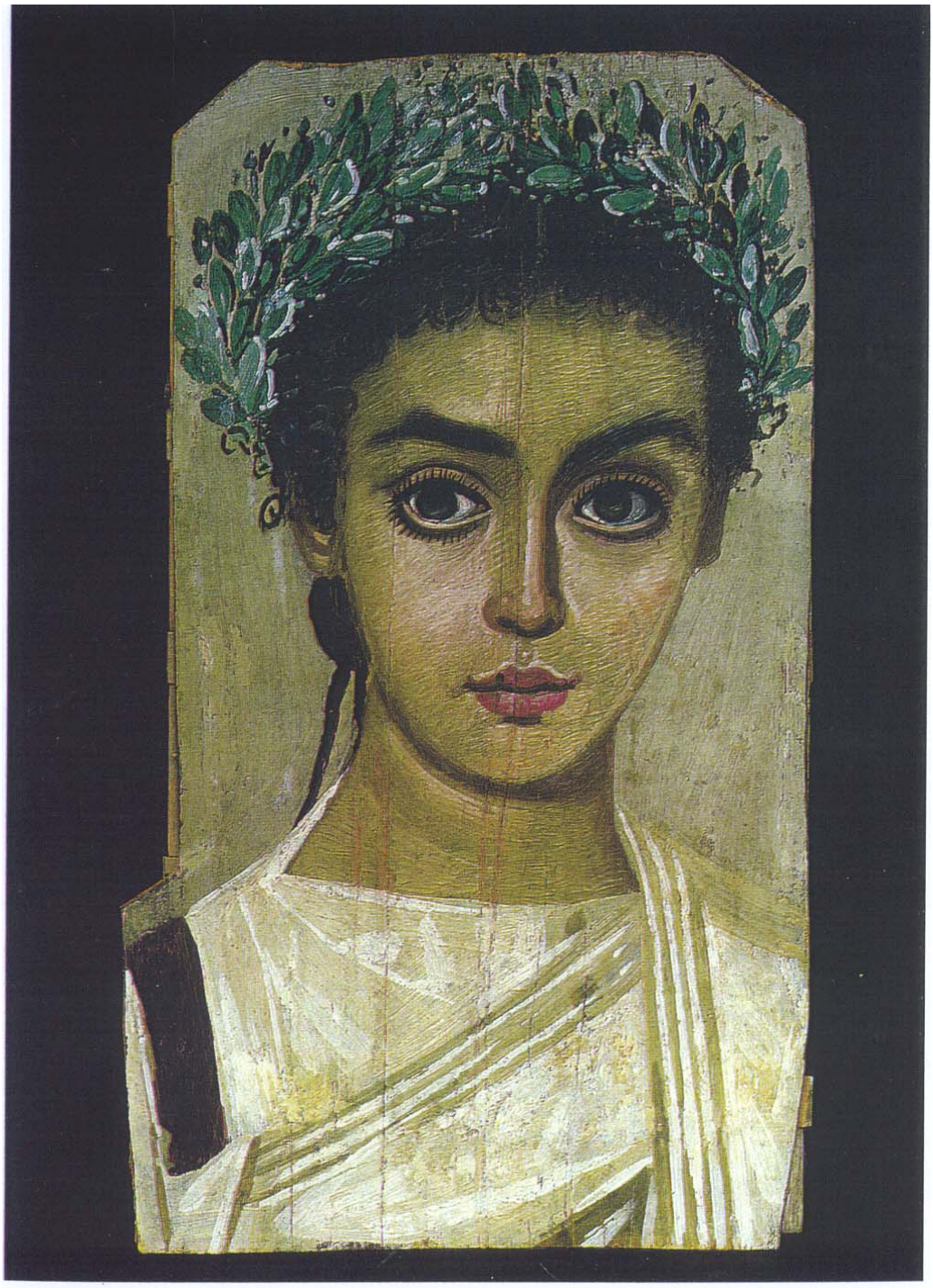


Abb. 7

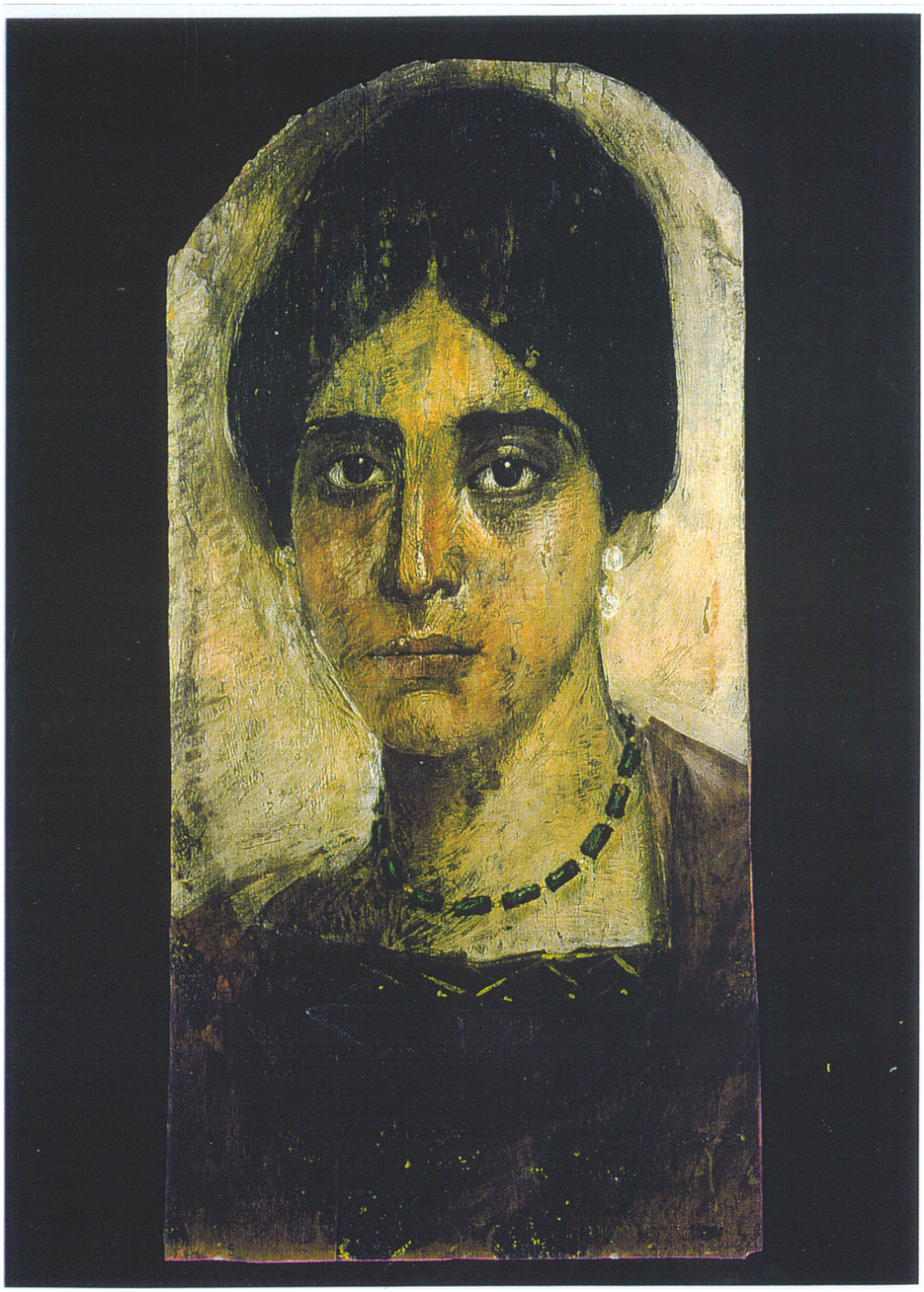


Abb. 8



Abb. 9

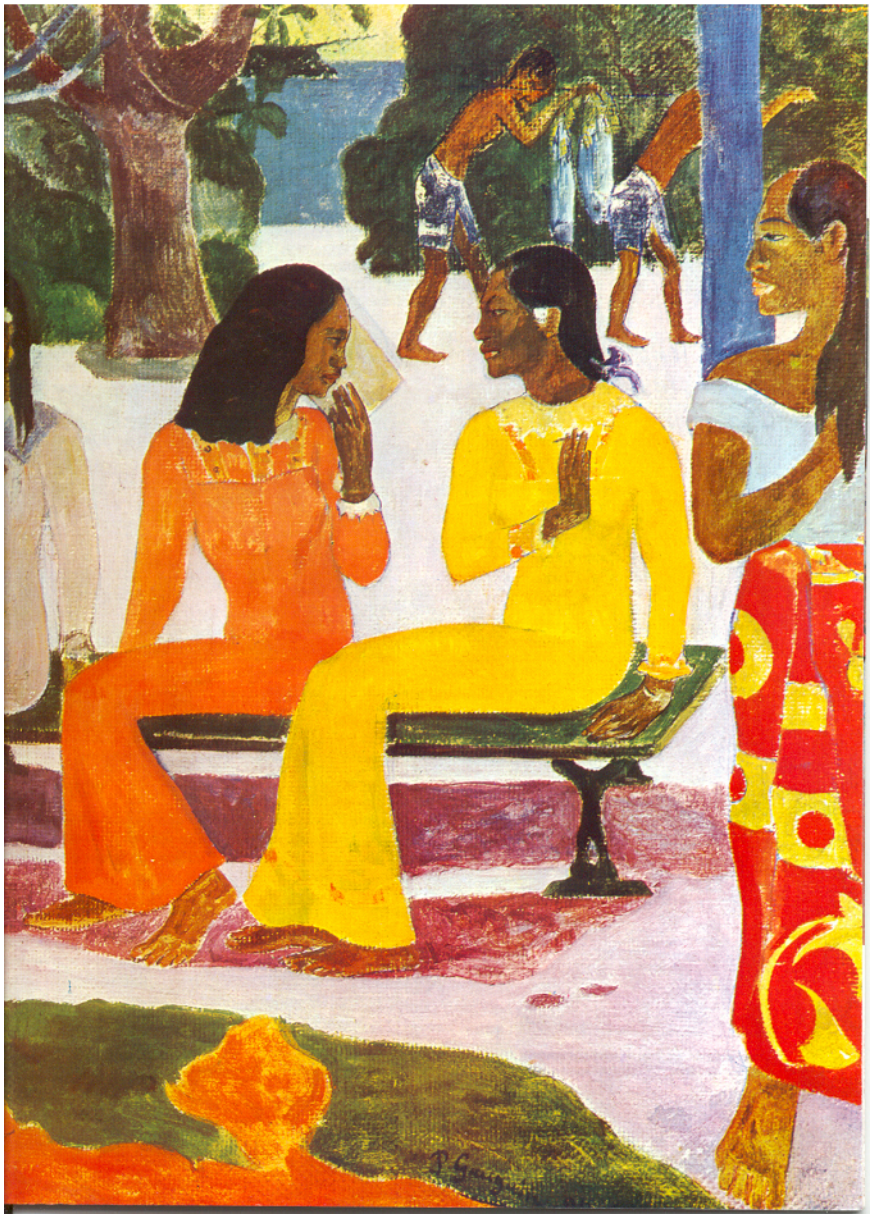


Abb. 10

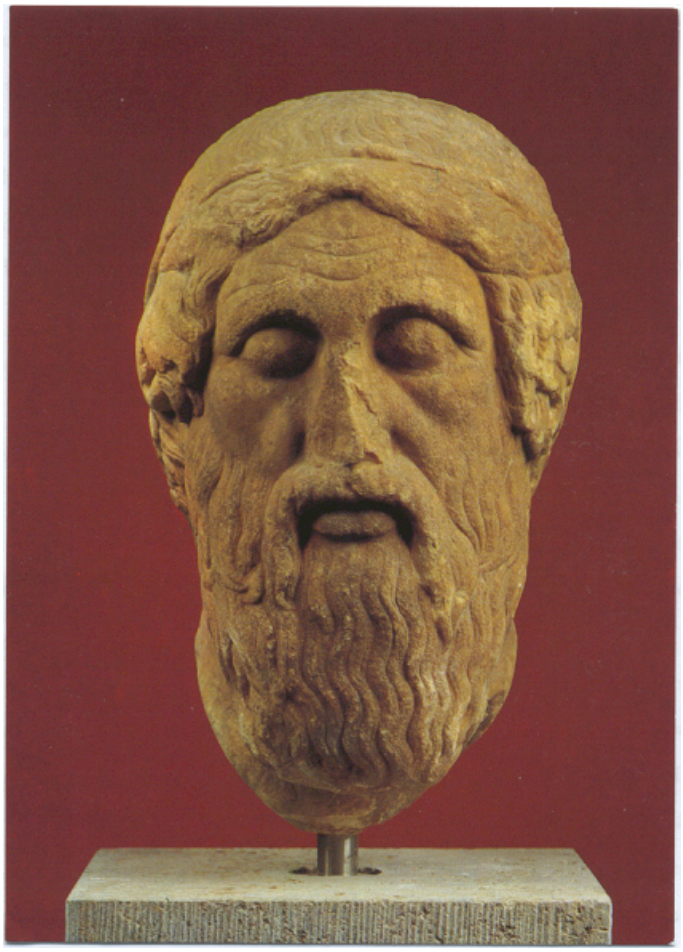


Abb. 11



5. Schlußwort

Rilke sah um 1900 zahlreiche Werke der bildenden Kunst, aber nur wenige dieser Kunstwerke fanden Eingang in sein eigenes Œuvre. Darunter findet man die Arbeiten Hofmanns, Vogelers und Modersohn-Beckers. Eine Konzentration auf diese drei Zeitgenossen war bei der Frage nach dem Stellenwert der bildenden Künste für das frühe Werk des Schriftstellers besonders aufschlußreich. In der Begegnung mit Hofmann zeichnete ich seine Berührung mit dem Symbolismus und dem Jugendstil nach. Der frühe Vogeler war wegen der gemeinsamen Vorliebe für die Frührenaissance wie für die Marienthematik wichtig. Mit Modersohn-Becker teilte Rilke das Interesse an Altägypten, an der Skulptur im allgemeinen, an dem Portrait-Genre sowie an einigen der Wegbereiter der klassischen Moderne. Ich konnte dank der Berücksichtigung dieser drei Künstler Rilkes Aufbruch innerhalb der bedeutendsten und sehr unterschiedlichen geistigen Strömungen um 1900 beschreiben und nachweisen, daß seine poetische Auseinandersetzung mit den ästhetischen Positionen der zitierten Künstler seine Dichtung auf je besondere Weise prägte.

Die Arbeitsweise der Symbolisten – suggerieren statt verbalisieren – und die diaphanen Mädchengestalten der Jugendstilmalerei charakterisieren die 'Stimmung'[1] des *Spiels* und machen es für die Analyse von Rilkes Zugriff auf Motive und Symbole der Kunst um 1900 besonders ergiebig. Hofmann war dabei nicht das einzige Vorbild. Das *Spiel* erscheint ganz eindeutig als spielerisches Experiment mit der künstlerischen Synästhesie, auf die Rilke in seinen Werken um 1900 an verschiedenen Stellen einging.[2] Der *Ordnerin der Geräusche*,[3] der Musik, kommt dort eine wichtige Rolle zu. Sie wird durch die Bildkomposition sowie durch das Motiv des Tanzes evoziert. Die den Jüngling umgebenden sieben Mädchengestalten sind, wie ich behauptet habe, von den Blumenmädchen in Wagners Bühnenweihfestspiel inspiriert worden,[4] ihre Lieder und Tänze von den literarischen und malerischen Tanzreigen um 1900.[5]

Der Bezug zu Hofmann ergibt sich in *Spiel* aus der Widmung[6] und man steht nicht nur vor Bildzitaten,[7] sondern vor einer Synthese seiner Werke, vor der Evozierung der ihnen zugrundeliegenden harmonischen Welt als Gegenbild der Orientierungslosigkeit und *Schwere*[8] der Hauptperson. In den

[1] Zu Rilkes Verständnis des Begriffs siehe Kap. Vogeler, Anm. 492f.
[2] Siehe 2.2.1.
[3] TBF, S. 302.
[4] Siehe 2.3, Abschnitte **Zum Frauenbild** und **Die Gefahr des Eros.**
[5] Vgl. 2.3.
[6] Siehe Kap. Hofmann, Anm. 210.
[7] Vgl. 2.3, Abschnitt **Vor singenden Mädchen**.
[8] Siehe 2.3, Abschnitt **Zum Frauenbild.**

Gesprächen zwischen seinen Figuren greift Rilke auf eine Farbsymbolik zurück, die in der Kunst des Symbolismus und des Jugendstils je besondere Bedeutungen hat.[9]

Die Beschreibung der Bildkulisse und die Positionierung der Gestalten steigern die Bildhaftigkeit des Textes.[10] Ähnliches geschieht, wie ich zu zeigen versuchte, bei der *Weißen Fürstin* – Einakter, Gemälde und Gedicht in einem.[11] Rilkes zeitgleiche Beschäftigung mit Maeterlinck und sein Ringen mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache prägten beide der in Versform geschriebenen Werke. Was sich in *Spiel* als hermetisches Gespräch äußerte, bildete der Schriftsteller im Einakter durch das Schweigen ab.

Die Motive des Zyklus *Die Bilder entlang* zeigen, wie die Bildkomposition des *Spiels*, eine vergleichbare Orientierung an der Kunst um 1900. Wie Hofmann in seiner Bezugnahme auf die klassische Antike sucht Rilke nach symbolischen Gestalten, die nicht dem Alltag verhaftet, sondern dem geistigen Erbe oder der Kunst seiner Zeit verpflichtet sind. Die Mädchen, die in drei Gedichten des Zyklus mit dem Tanz assoziiert werden,[12] haben bei Hofmann durch ihre Gewänder eine griechisch-römische Färbung. Der Zeichner stellt sie vor eine jugendstilhafte Naturkulisse. Für Rilke ist die klassische Antike zu diesem Zeitpunkt noch kaum bedeutsam, obwohl sie in zwei Gedichten anklingt.[13] Die weiblichen Figuren, die er in diesem Jahr entwirft, sind vor allem von seiner Rezeption der Jugendstilmalerei und der Frührenaissance geprägt. Erst nach den Pariser Jahren werden die weiblichen Gestalten der Antike Rilkes Lyrik erobern.[14]

Der Traum ist das Lebenselixier der Zeit und die Einsamkeit eine ihrer bevorzugten Gebärden; ihre Sprache ist Gesang.[15] In der apodiktischen Vermittlung dieser Lebenseinstellung sind *Spiel* und *Die Bilder entlang* typische Dokumente der Jugendstil-Literatur.[16] Diese Verwandtschaft läßt sich auch an Rilkes Sprachgebrauch festmachen: *Dieser in seiner Motivik und Formensprache geradezu paradigmatische Jugendstil wird von Rilke in das Medium der Klang- und Versanordnung, insbesondere der Reimkunst, übersetzt, nach den Gesetzen einer dekorativen, sich selber genügenden Wortkunst, die von keiner denkerischen Bewegung angetrieben, vielmehr von einer oft leeren, redundanten Rhetorik angefüllt wird.*[17]

---

[9] Siehe 2.3, Abschnitt **Sprachkrise und Symbolik.**
[10] Ebd.
[11] Siehe 3.5.1.
[12] Siehe 2.3.1.2, Abschnitt **Tanzende und singende Frauen .**
[13] Vgl. Kommentar zu den Bildgedichten zum BLATT V: *Zierstück* sowie zum BLATT X: *Kopfleiste*.
[14] Siehe 4.4.
[15] Siehe Kommentar zu *Spiel*, *Parzival II* sowie zum Gedicht *SCHLUSSTÜCK. GRABSCHRIFT: ENDE*.
[16] Siehe dazu Abschnitt 2.0.
[17] Böschenstein 2002, S. 112f.

Angeregt durch die bildenden Künste, „färbt" der Schriftsteller die Atmosphäre seines *Spiels* und die „Stimmung" seiner Bildgedichte mit Farbattributen und lehnt sich an ihren kapriziösen, suggestiven und zugleich hermetischen Stil an. Seine Themen und Motive gehören zum gängigen Repertoire der Epoche. Der Leser ist angehalten, fortwährend Sinnbezüge zu entschlüsseln, womit die Intention des Autors und die Lebenswelt der Rezipienten in einen offenen dialogischen Prozeß der Sinnkonstitution treten. Zugleich aber stellt man eine deutliche Tendenz zur Entrückung des Rezipienten fest, wie auch Hofmann sie beabsichtigte.[18]

Der Grad der Berührung zwischen den Zeichnungen Hofmanns und den Bildgedichten Rilkes ist nicht immer gleich. Oft gehen Rilkes Assoziationen weit über die Bildvorlage hinaus. Weder ein gerafftes poetisches Gebilde noch eine strenge Fügung der Verse in eine bestimmte Gedichtform werden gesucht, sondern das Festhalten von Impressionen. Man könnte meinen, Hofmanns Arbeiten würden, wie Rilke selbst über die Zeichenkunst schrieb, etwas „erzählen".[19] Die Übersetzung der Zeichnungen in Erzählungen, Anreden oder Monologe ist bei vielen Bildgedichten des Zyklus hervorgehoben worden;[20] durch sie versucht der Schriftsteller, den Stoff des Zeichners zu gewinnen und im eigenen Medium neu zu gestalten.

Man findet bei beiden Künstlern einen Hang zum Dekorativen, den Rilke durch eine vom Jugendstil beeinflußte Bildlichkeit und durch die Disposition der Wörter im lyrischen Gebilde erzeugt,[21] der Buchschmuck-Künstler durch seine freizügige Linienführung und durch die üppige Gestaltung seiner Rahmen. Geht man von diesen wie von den vielen anderen Gemeinsamkeiten in den Werken Rilkes und Hofmanns aus,[22] könnte man vermuten, daß sie – beide lebten um 1900 in Berlin – viel Kontakt gehabt hätten. Wir wissen aber, daß dies nicht der Fall war. Der ältere und damals in vielen Künstlerkreisen anerkannte Maler und Graphiker hat sich von dem aufstrebenden 'Jüngling' (Rilke) bewußt ferngehalten. Wahrscheinlich hat dessen Kritik[23] von 1895 entschieden dazu beigetragen. Rilke war jedoch seit 1898 zusehends um Hofmanns Gunst bemüht. Er widmete ihm das *Spiel*, beschäftigte sich mit dessen Zeichnungen und Gemälden, erwähnte Hofmanns Rahmengestaltungen in einem Essay und ergründete mit ihrer Hilfe die Arbeitsweisen der Maler und der Dichter.[24]

---

[18] Siehe Kommentar zu den Bildgedichten *Schwanenweiher* und *Küssendes Paar*.
[19] Siehe Kap. Hofmann, Anm. 273.
[20] Siehe Kommentar zu den Bildgedichten KÜSSENDES PAAR, PARZIVAL II, ZIERSTÜCK (BLATT XIII) und BRUNNEN.
[21] Siehe 2.4.
[22] Siehe 2.2 und 2.4.
[23] Vgl. 2.2.1.
[24] Siehe ebd.

Es gelang ihm erst nach etwa zehn Jahren, den Künstler persönlich kennenzulernen.[25] *Die Bilder entlang* von 1898 schrieb Rilke in seinem Exemplar des *Pan*-Sonderheftes neben Hofmanns Illustrationen nieder. Er unternahm aber keine Schritte, um den Zyklus zu veröffentlichen. Möglicherweise rührt dies nicht nur von seiner allgemeinen Unzufriedenheit mit den eigenen frühen Gedichten her, sondern auch von dem Wunsch, keinen Auslegungsschlüssel bereitzustellen. Hofmanns Zeichnungen hätten das Verständnis seiner Bildgedichte in eine bestimmte Richtung festgelegt. Der Schriftsteller war stets gegen die Illustration seiner Werke, selbst in der Zeit seiner engsten Berührung mit dem Jugendstil – wie bei der Entstehungsgeschichte der Monographie *Worpswede*[26] oder in den Beiträgen zur Zeitschrift *Pan* festgestellt wurde. Ich habe betont, daß die Redaktion dieser Kunstzeitschrift einige Illustrationen Hofmanns mit Werken Rilkes abgedruckt hat;[27] der Schriftsteller ging kommentarlos darüber hinweg, auch als er einer Freundin ein Exemplar des Druckes schenkte.[28]

Die poetische Amalgamierung von Bildeindrücken verschiedensten Ursprungs setzte Rilke bei der Rezeption der Frührenaissance fort. Dies wird im Zusammenhang seiner Begegnung mit Vogeler deutlich.[29] Neben Lou Andreas-Salomé, die so eifrig wie der Schriftsteller die Kunst der Renaissance studierte, tritt ab 1898 mit dem Worpsweder Maler ein weiterer Liebhaber dieser Epoche in Rilkes Freundeskreis. Vogeler war, wie der Dichter selbst, erfolgreich und noch nicht einmal dreißig Jahre alt, als sie sich in Florenz kennenlernten.[30] Anders als im Falle Hofmanns, entwickelte sich zwischen Vogeler und Rilke ein reger Austausch auf der Basis ihrer Freundschaft.[31]

Rilke lebte unter Vogelers Dach, schrieb zwei Essays über den Künstler[32] und warb für ihn und seinen Kreis nicht zuletzt durch die Darstellung ihrer Arbeiten in *Worpswede*. In den Werken dieser Zeit ließen sich beide vom Jugendstil wie von der Florentiner Renaissance inspirieren.[33] Bisher wurde ihre Aufnahme des Quattrocento in der Forschung nicht näher behandelt. Ich hatte gute Gründe, es hier zu tun: Durch die Präraffaeliten initiiert, prägte der Renaissancismus[34] nicht nur das Schaffen Vogelers

[25]Siehe ebd., vgl. Anm. 74.
[26]Vgl. Einleitung der vorliegenden Studie, Anm. 36.
[27]Siehe 2.2.2.
[28]In diesem Fall handelte es sich um die *Weiße Fürstin*. Siehe ebd.
[29]Vgl. 3.3, **Anknüpfungen an das Quattrocento.**
[30]Siehe ebd.
[31]Ebd., Abschnitt **Erfahrungen mit der italienischen Kunst**.
[32] Siehe Kapitel Vogeler, Anm. 87.
[33] Siehe ebd.
[34] Zum Begriff siehe Kap. 3, Anm. 220.

und Rilkes, sondern auch das Georges,[35] Hofmannsthals[36] und anderer Schriftsteller und Künstler um 1900.[37]

Trotz ihres vergleichbaren Hintergrundes und der gemeinsam erlebten Aura der „Lilienstadt", sind Rilkes und Vogelers Anlehnung an die Frührenaissance sehr unterschiedlich. Die Art, wie beide ihre Antworten auf die Gemälde der alten Meister gestalten, kontrastiert nicht nur durch die Verschiedenheit ihrer Medien, sondern durch eine jeweils andere Interpretation der Vorbilder, wie ihre Behandlung des Verkündigungsmotivs zeigt.

Als Erbe der Freilichtmaler setzte Vogeler seine Verkündigung wie selbstverständlich in die offene Worpsweder Landschaft, jedoch mit bezeichnenden Stilisierungen: den Blumen Botticellis, dem asketischen Gestus der Bildfiguren des Fra Angelico und weiteren Allusionen an dessen Verkündigungen. Er knüpfte außerdem an Maler aus Fra Angelicos Umkreis an, als er das Sündenfallmotiv in seine Verkündigungs-Radierung integrierte. Die Gestaltung der Haare und die im Verhältnis zum Bildhintergrund übergroßen Bildfiguren verweisen jedoch auf die Beschäftigung des Künstlers mit den Präraffaeliten. [38]

Leider sind gerade die frühen Arbeiten Vogelers, die für Rilke wahrscheinlich bedeutender[39] waren, verschollen.[40] Die Verkündigungsdarstellungen des Worpsweders erwähnt der Schriftsteller im Essay *Heinrich Vogeler* (1902),[41] der auch die Verbindung des Künstlers zu den alten italienischen Meistern unterstreicht.[42] Ich griff auf eine frühe Verkündigungs-Radierung des Jahres 1895 zurück.[43] Auf der Suche nach möglichen Bildzitaten aus Vogelers Werken in Rilkes Verkündigungsgedichten wurde auch das Ölgemälde von 1901 einbezogen. Die Analyse von Rilkes Gedichten hat eine Orientierung an Vogeler jedoch nicht bestätigen können.[44]

Das Adjektiv 'schlicht', mit dem Rilke die Fresken des Fra Angelico beschrieben hat, begegnet dem Leser auch bei einer der früheren Verkündigungen.[45] Der Schriftsteller möchte jedoch weder auf Vogelers Verkündigungsbilder noch auf andere Gemälde dieses Typus direkt anspielen. Weitaus mehr

---

[35] Siehe 3.3, **George und Fra Angelico**.
[36] Siehe 3.5.1.
[37] Siehe 3.3, **Anknüpfungen an das Quattrocento.**
[38] Siehe 3.4, **Vogelers Marienbilder.**
[39] Dies ist, wie wir gesehen haben, dem Brief vom 15.1.1912 an A. Kippenberg zu entnehmen. Vgl. Rilke 1995, Bd. I, S. 317-319.
[40] Siehe ebd., Anm. 108.
[41] Siehe 3.4, **Vogelers Marienbilder.**
[42] Siehe 3.2, Anm. 91.
[43] Siehe 3.4, **Vogelers Marienbilder.**
[44] Siehe 3.4.1, **Verkündigungsgedichte.**
[45] Vgl. Anm. 273 und die *Verkündigung* von 1901, Vers 5.

als es in *Spiel* geschah, geht es Rilke darum, sein eigenes 'Gemälde' zu malen. Daher fehlen die in Verkündigungsgemälden üblichen Attribute[46] fast ganz.

Den Schriftsteller interessieren der Engel und Maria, weil sie, wie der „einsame Künstler" (*Hochwald*),[47] im Kontakt mit Gott stehen. Darum akzentuiert er die Vermittlungsrolle des Engels und die Bereitschaft der Jungfrau zur Empfängnis. Er erreicht mehr Eigenständigkeit als im Gedichtzyklus *Die Bilder entlang*, wo sich seine Einbildungskraft nicht immer von der Zeichnung emanzipiert oder er sich zumindest Analogien zur Aussage des bildenden Künstlers einfallen läßt.

Rilkes Auseinandersetzung mit dem Verkündigungsmotiv ist gewiß einerseits durch die Rezeption der Florentiner und andererseits durch Künstler um 1900 angeregt worden. Ich habe deshalb an zwei Verkündigungsbilder aus dem Kreis der Präraffaeliten erinnert.[48] Ob Motive aus Vogelers *altem Skizzenbuch*, das Rilke 1912 gegenüber Anton Kippenberg erwähnt,[49] sein *Marien-Leben*[50] oder die früheren Mariengedichte inspiriert haben, ist durch den Verlust der frühen Arbeiten des Malers nicht mehr zu rekonstruieren. Als Ergebnis der Begegnung mit Vogeler blieb, wie im Textkommentar unterstrichen wurde, das Bild des Engels als Sänger. Obwohl man in der Renaissance die Engel mit Musikinstrumenten darstellte, ist die Einbettung des musizierenden Engels in das Verkündigungsgeschehen nicht geläufig und eine Eingebung des Worpsweders.

Die Gedanken des Dichters kehren durch Vogelers Vorschlag, gemeinsam ein Marien-Leben zu gestalten und herauszugeben, im Jahre 1912 vermutlich ganz von allein zur Frührenaissance zurück. In den Eintragungen und Aphorismen des *Florenzer Tagebuchs* sowie in seinen Briefen versuchte er bereits 1898 das Besondere ihrer Kunstwerke zu erfassen, aber erst bei der *Weißen Fürstin*, bei den *Gebeten der Mädchen* und bei *Intérieurs*, die vor allem an Marienbilder anknüpfen, gelang ihm in den frühen Jahren eine eigenständige Antwort auf die Renaissancemaler. Rilke nahm weniger Elemente der Kompositionen als den ätherischen Charakter ihrer Figuren auf.[51]

Fra Angelico war schon für die Präraffaeliten vorbildlich.[52] Die Anknüpfung an dessen Malerei ergab sich bei dem Schriftsteller auch im Hinblick auf die Pathosformel des Triptychons, die mit der Struktur des Gedichts *Vom Tode Mariae* aus dem *Marien-Leben* poetisch aktualisiert wird. Rilke nennt die drei

---

[46] Siehe 3.4, **Zwei Verkündigungsbilder des Fra Angelico.**
[47] Siehe Kap. Hofmann.
[48] Siehe Abschnitt **Vogelers Marienbilder**.
[49] Siehe Anm. 7 im Kapitel 3.
[50] Siehe Kap 3, vgl. Anm. 3f. und 608f. zur Entstehungsgeschichte.
[51] Stellvertretend siehe Anm. 599 im Kap. 3.
[52] Siehe 3.1, 3.3 und 3.5.2 sowie Anm. 154.

Abschnitte des Gedichts „Stücke."[53] Es ist kaum möglich, ein bestimmtes Gemälde als Inspirationsquelle für dieses Gedicht auszumachen, weil hier – wie überhaupt im ganzen Zyklus – mehrere ästhetische Erfahrungen zusammenfließen und Rilkes briefliche Äußerungen nicht alle Fragen beantworten.

Das Mittelstück des literarischen Triptychons läßt durch die Betonung des Verhältnisses zwischen Maria und ihrem Sohn an Fra Angelico denken,[54] obwohl der Dichter den Dominikaner in den Briefen dieser Zeit nicht nennt. Er bezeichnet das Malerbuch eines orthodoxen Klosters und *Reminiszenzen an italienische Bilder* als zentrale Inspirationsquellen für diese Arbeit.[55] Der Austausch mit dem Kunsthistoriker Hausenstein, der über Fra Angelico 1923 eine Monographie veröffentlichte,[56] wurde in der vorliegenden Studie als Anhaltspunkt für die potentielle[57] Rezeption des Dominikaners gewertet. Festzuhalten ist, daß im Zyklus Rezeptionserfahrungen sichtbar werden, die nichts mit dem überschwenglichen Hingerissensein gemein haben, das sich in den frühen Gedichten oder Aphorismen des *Florenzer Tagebuches* bemerkbar machte.

Zwei Gedichte aus der Pariser Zeit – *Geburt der Venus* und *Magnificat* – führen schon allein durch ihre Titel geradewegs zur Botticelli-Rezeption zurück.[58] Man wird sie jedoch kaum als Bildgedichte definieren. Sie spiegeln Rilkes Suche nach einer in bezug auf seine Werke kohärenten Bildhaftigkeit und zeigen, daß er nichts Geringeres beabsichtigte, als die Gemälde des alten Malers poetisch zu steigern und sie dadurch zu überbieten – nichts weniger als den *Sommer* der Kunst herbeizuführen, den ihm der Frühling der Renaissance verhieß.[59]

Weitere Perspektiven eröffneten Rilke das Zusammenleben mit seiner Ehefrau, der Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff, und die Zusammenarbeit mit Rodin. Er verdankte beiden ein tieferes Verständnis für die Plastik und lernte deren besondere Funktion als Vermittler zwischen der modernen Kunst und der Vergangenheit zu begreifen. Diese ästhetischen Erfahrungen schärften, wie in der Rilke-Forschung bereits mehrfach betont wurde, sein Bewußtsein hinsichtlich der eigenen wortkünstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Werke von bildenden Künstlern verhalfen ihm nachweislich zu einer neuen Sicherheit im ästhetischen Urteil und bei der Findung eigener Ausdruckswerte.

Es gelang dem Schriftsteller nach 1898, dem Jahr der Hofmann- und der Renaissance-Rezeption, jedoch nur in zwei Fällen, die demütige Haltung eines Lernenden einzunehmen: gegenüber Rodin und

[53] Siehe Kap. Vogeler, Anm. 604 sowie 3.5.2 für den Kommentar.
[54] Vgl. 3.5.2.
[55] Siehe Kap. 3, Anm. 608.
[56] Vgl. ebd., Anm. 296.
[57] Siehe Kap. 3, Textinterpretation, Anm. 605ff.
[58] Siehe 3.3, **Botticelli als Spiegel.**
[59] Siehe Kap. 3, vgl. Anm. 491.

Cézanne. Unter dem nachhaltigen Eindruck dieser Künstler auf ihn litt auch sein Kontakt zu Modersohn-Becker, die er um 1900 als 'Mädchen' idealisierte[60] und lange als 'Mädchen' sah. Nicht zuletzt durch die starke Persönlichkeit der Malerin und ihre künstlerische Begabung entwickelte sich dennoch ein intensiver Austausch zwischen ihnen.

In Worpswede präsentierte er sich Modersohn-Becker als *Sänger* und wollte ihr sagen, wer sie sei.[61] Sehr langsam fand Rilke Zugang zu der eigenständigen Welt ihrer Bilder.[62] Ihr frühzeitiger Tod beendete den siebenjährigen Austausch, von dem heute mehrere Briefe, ein *Rilke-Porträt* und das *Requiem* zeugen.

Die Künstlerin hatte ein großes Gespür für die Schwächen in Rilkes Arbeiten.[63] In der Zeit seiner Freundschaft mit ihr machte er einen zweiten großen Schritt in seiner Entwicklung: Er überwand seinen „Stimmungsimpressionismus“ (Rosenfeld) und die Themen seiner Jugendstil-Periode. Es ist naheliegend, daß sie ihm dabei geholfen hat. Doch auch in den späteren Jahren äußerte sich Rilke nicht über die Früchte ihres für ihn so umfassenden Austausches. Lange nach ihrem Tode beschrieb er den schwierigen Weg, den sie allein gehen mußte. Lob und Anerkennung für ihre Arbeit als „Künstler“ sprechen daraus.[64]

Die Malerin fühlte sich von verschiedenen Malern der klassischen Moderne angesprochen, die sie früher begriff als Rilke. Sie konzentrierte sich auf Menschenbilder und Stilleben und suchte nach neuen, ihrer Empfindung entsprechenden Farbwerten und vereinfachten Formen, die sie mit Hilfe der Rezeption von Mumienportraits sowie der Verarbeitung zeitgenössischer Kunstströmungen entwickelte.[65] Ihr Blick ist vornehmlich sachlich-objektiv; ihre Bilder wollen weder verklären noch unterhalten, wie hier im Kommentar zum *Rilke-Porträt* festgestellt wurde.[66]

Seit 1902 suchte Rilke offenkundig nach einem tieferen Verständnis der klassischen sowie der ägyptischen Antike.[67] Die Rolle Modersohn-Beckers in diesem Kontext ist angesichts der vorhandenen Quellen nicht genau zu bestimmen, deshalb versuchte ich, ihre jeweilige Auseinandersetzung mit der

[60] Siehe 4.1 und 4.3.
[61] Siehe 4.6, Anlage II.
[62] Siehe 4.3.
[63] Zu den bekannten Stellungnahmen siehe die Anm. 350 und 355 im Kap. 4.
[64] Siehe ebd., Anm. 198.
[65] Siehe 4.2 und 4.2.1.
[66] Siehe 4.3.1.
[67] Siehe 4.1.

Kunst der Vergangenheit darzulegen. Rilke sah antike Kunstwerke in Paris, Rom, Neapel und Berlin und ließ sich von ihnen, wie auch die Künstlerin,[68] zu diversen Arbeiten inspirieren.[69]

In den ersten Gedichten, die er der Malerin widmete, weist nichts auf die Begegnung mit ihren Bildern hin, vermutlich deshalb, weil sie Rilke ihre Arbeiten in der gemeinsamen Worpsweder Zeit nicht gezeigt hat.[70] Erst 1905 erwarb er eines ihrer Gemälde[71] und sah wenig später in ihrem Pariser Atelier die bedeutendsten[72] Portraits: sein eigenes,[73] das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*,[74] das *Portrait Lee Hoetgers*[75] und das Bildnis Werner Sombarts,[76] die alle 1906 entstanden sind. Im selben Jahr schreibt Rilke zwei Dichter-Portraits. Es wird hier angenommen, daß unter anderem[77] Modersohn-Beckers Vorliebe für das Genre ihn dazu angeregt hat. Neben dem ihr gewidmeten *Requiem* von 1908 weisen drei Briefstellen auf seine eher sporadischen Begegnungen mit ihren Gemälden hin.[78]

Die Zauberflöte, Theateraufführungen und einige Ausstellungen werden gemeinsam besucht.[79] Die zeitgleiche Beschäftigung mit Malern[80] und Bildhauern[81] der Epoche ergibt sich aus den Briefen. Cézanne, Gauguin und Van Gogh stehen dabei im Vordergrund,[82] aber auch ein gemeinsames Interesse an Rousseau (dem »Zöllner«) ist zu erwähnen.[83] Im *Requiem* erinnert die Dingästhetik an die jeweilige Cézanne-Rezeption,[84] die bei Rilke zudem mit Baudelaire und Rodin, für die Malerin mit den Strömungen des Realismus und Naturalismus verknüpft ist. Sein Streben nach Adaption und Aktualisierung der ägyptischen und der griechisch-römischen Antike ist im Requiem ebenfalls gegenwärtig.[85] Zur ersten findet er später als zur zweiten einen fruchtbaren Zugang, aber schon in den

[68] Siehe Kap. 4, vgl. Anm. 32 sowie 4.2 und Bildkommentar.
[69] Vgl. Kap. 4, stellvertretend Anm. 307 und 531.
[70] Siehe ebd., Anm. 258.
[71] Siehe Kap. 4, vgl. Anm. 114.
[72] Murken-Altrogge 1991, S. 83f.
[73] Siehe Kap. 4, Tafel 4.
[74] Siehe Kap. 4, Tafel 7.
[75] Abb. in Murken-Altrogge 1991, S. 81.
[76] Abb. ebd., S. 84.
[77] Siehe Einleitung zu 4.3.2.
[78] Siehe Kap. 4, Anm. 258f. und 271.
[79] Siehe ebd., Anm. 45, 51ff, 135 und 354.
[80] Ebd.
[81] Siehe ebd.
[82] Sie entdeckte Picasso früher als Rilke, wie man an einigen Kinderbildnissen beobachten kann. Vgl. stellvertretend *Mädchenbildnis* (um 1905). Abb. 18 in Murken-Altrogge 1991. In den Briefen ist von Cézanne und Gauguin die Rede. Vgl. Kap. 4, Anm. 55 und 135. Rilke unterstreicht in einem Brief die Berührung zwischen Modersohn-Becker und Van Gogh. Ebd., vgl. Anm. 254. Mit Rilkes Bezug zu Cézanne und Van Gogh beschäftigten sich viele Autoren. Siehe Kap. 4, Anm. 53f. Die Brücke zu Van Gogh wurde in der vorliegenden Arbeit nicht geschlagen, weil die Konzentration auf Ägypten die Hervorhebung Gauguins als sinnvoller erscheinen ließ.
[83] Siehe Anm. 149f. im Kap. 4.
[84] Siehe 4.4.
[85] Siehe 4.4.

Neuen Gedichten greift Rilke altägyptische Motive auf.[86] Verglichen mit der Suche nach einem neuen Zugang zur Vergangenheit nimmt die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken Modersohn-Beckers im *Requiem* nur wenig Raum ein. Der Schriftsteller berücksichtigt dort ihre Stilleben, die Kinderbildnisse und eines der Selbstbildnisse.[87]

Der eigentliche Sinn des *Requiems* liegt jedoch darin, daß Rilke, ausgehend von dem „tragischen" Schicksals[88] der Künstlerin, seine Auffassung von der Besonderheit vor allem des eigenen Künstlerdaseins formuliert.[89] So müssen wir trotz der großen Chancen, die der persönliche Kontakt zu der Künstlerin mit sich brachte, feststellen, daß er sich nicht in demselben Maß mit ihrer künstlerischen Arbeit beschäftigt hat wie zum Beispiel in den früheren Jahren mit der Hofmanns. Die Gründe hierfür sind vermutlich nicht nur in seiner Selbstbezogenheit, sondern auch darin zu suchen, daß Modersohn-Becker erst seit ihrem letzten Pariser Aufenthalt oder kurz davor Rilke und anderen Freunden Zugang zu ihren Bildern gewährte.[90]

Trotz der Idealisierung ihrer schöpferischen Arbeit in dem ihr gewidmeten *Requiem* versagt Modersohn-Becker in Rilkes Augen als Künstlerin, denn ihr Wunsch nach Mutterschaft führte seiner Ansicht nach zum Verzicht auf ihr künstlerisches Weiterkommen.[91] Der Künstler hat keine Familie nötig, denn für ihn gelten andere Maßstäbe – darum bezeichnet der Schriftsteller die Selbstvergessenheit der Malerin als *heilig*.[92] In dieser Hinsicht erinnert das *Requiem* an seine Verklärung Rodins sowie an seine Äußerungen über Cézanne oder Van Gogh. Anders also als in der frühen Begegnung mit Hofmann oder Vogeler sind in der Reflexion von Modersohn-Beckers Kunst nicht ihre Werke selbst für Rilke bedeutsam, sondern andere Künstlerpersönlichkeiten, die sie ihm vermittelte.[93] Die in diesem Kontext erfolgende Auseinandersetzung mit der eigenen schöpferischen Arbeit wurde mit Hilfe seiner Dichter-Portraits diskutiert.[94]

Rilke assoziierte in seinem Dichter-Portrait *Der Tod des Dichters* den Orpheus-Mythos mit einer gleichnamigen Plastik Rodins[95] und, wie behauptet wurde, mit der Totenmaske eines ukrainischen Dichters.[96] Darin scheint er Modersohn-Becker zu folgen, die nicht zuletzt bei dem *Rilke-Porträt* Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschmelzen ließ. Wie im Werk Modersohn-Beckers, aber

---

[86] Siehe 4.1 und 4.4.
[87] Siehe 4.4. Kommentar zu den Versen 74 bis 99.
[88] Siehe Kap. 4, Anm. 430.
[89] Siehe ebd., Abschnitt 4.4.
[90] Dies wird in der Begegnung mit Hoetger deutlich. Siehe 4.2, Anm. 195.
[91] Siehe Kap. 4, Anm. 430.
[92] Siehe 4.4, Kommentar zum Vers 87 des *Requiems*.
[93] Dies ist auf jeden Fall im Hinblick auf Cézanne und Rousseau anzunehmen.
[94] Siehe 4.3.2.
[95] Siehe ebd., Anm. 376 und 402.

auch Cézannes, fällt dem Stilleben in *Der Tod der Dichters* eine wichtige Rolle zu. Das Gesicht wird zur *Frucht,* die Grenzen zwischen den Genres verschwimmen wie in den früheren Jahren zwischen den literarischen Gattungen (*Weiße Fürstin* und die DSpieleD').

Aus der Zeit des engsten Kontaktes zwischen Rilke und Modersohn-Becker stammt auch *Das Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*, in dem eindeutig auf die eigene Person und Entwicklung Bezug genommen wird. Dieses Gedicht ist nicht als Bildgedicht zu dem *Rilke-Porträt* der Malerin zu verstehen. Es verrät, wie auch andere hier einbezogene literarische Arbeiten, Rilkes Selbstreflexion mit Hilfe von Werken der bildenden Künste. *Ich bin ein Bild, verlangt nicht, daß ich spreche*,[97] hieß es schon um 1900. Durch die Anknüpfung an Kunstwerke lässt der Schriftsteller in seiner Lyrik die Dinge für ihn reden. Erst 1914 Rilke wird schreiben, Bildwerk sei getan, Herz-Werk sei an der Reihe.[98] Wie wenig jedoch beide Bereiche um 1900 zu trennen sind, zeigen die dieser Arbeit zugrundeliegenden Quellen.

Schon in der Begegnung mit Hofmann wurde Rilke deutlich, daß ihm die Annäherung an einen anderen Künstler weniger in der Kunstkritik gelang als in der eigenen künstlerischen Arbeit. Aus der Kritik wurde Dichtung. Dieser Wandel bereitete den Boden für die Aufnahme der Worpsweder Maler und, wenig später, der Bildwerke Rodins. Rilke erreichte in *Auguste Rodin* mit der Beschreibung der Kunstwerke das Ziel, bildende Kunst in Wort-Kunst zu überführen.[99] Eine komparatistische Arbeit zu dieser Monographie ist ein dringendes Desiderat. Die vorangehenden ästhetischen Erfahrungen halfen ihm, das Fundament zu gründen, auf das er in späteren Jahren aufbauen konnte. Indem er sich den jeweiligen Wortschatz und das Verständnis für die Kunstsprachen aneignete, die auch die drei zu ihm in Beziehung gesetzten Künstler geprägt hatten, entwickelte Rilke eine sprachliche Feinheit und Genauigkeit, die er in der Pariser Zeit für seine Poesie fruchtbar machen konnte.

---

[96] Siehe 4.1, Anm. 72.
[97] SW, III, S. 702.
[98] *Denn des Anschauns, siehe, ist eine Grenze. / Und die geschautere Welt / will in der Liebe gedeihn. // Werk des Gesichts ist getan, tue nun Herz-Werk / an den Bildern in dir, jenen gefangenen;* SW, II, S. 82f., hier 83. In: *Wendung.*
[99] Siehe stellvertretend Kap. 4, Anm. 49 und 402.

6. Literaturverzeichnis

Rainer Maria Rilke

Werkausgaben und Tagebücher:

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Bd. I bis VII. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987-1997. Hier SW.
—: Werke. Kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1996 und 2003.
—: Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama (1894-1899). Hrsg. von Richard von Mises. Verlag der Johannespresse, New York 1946.
—: *Heinrich Vogeler.* Von Rainer Maria Rilke. Sonderdruck mit Abbildungen. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1986.
—: *Die Bilder entlang*. Rainer Maria Rilke, Ludwig von Hofmann. Hrsg. von Ephraim Rosenstein. Omnis Verlag, Berlin 1998.
—: *Das Marien-Leben*. Vorgestellt von Richard Exner. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1999.
—: Tagebücher aus der Frühzeit. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1973. Hier TBF.
—: Tagebuch Westerwede und Paris 1902. Transkription der Handschrift mit Erläuterungen. Aus dem Nachlaß hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Insel Verlag, Frankfurt am Main 2000.

Briefkonvolute:

—: Briefe aus den Jahren 1892-1904. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Leipzig 1939.
—: Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896. Hrsg. von Richard von Mises. Verlag der Johannespresse, New York 1946. Hier 1946 (II).
—: Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. 1899 bis 1902. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Leipzig 1931.
—: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Leipzig 1929.
—: Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Leipzig 1930.
—: Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Leipzig 1933.
—: Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel Verlag, Leipzig 1937.
—: Briefe. Hrsg. von Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Bd. I und II. Insel Verlag, Wiesbaden 1950.
—: Briefe. Bd. I bis III. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987.
—: Rilke. Briefe. Bd. I und II. Hrsg. von Horst Nalewski. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1991.

Korrespondenzen:

—: Briefe an Baronesse von OE. Hrsg. von Richard von Mises. Verlag der Johannespresse, New York 1945.
—, Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel. Bd. I und II, Niehans & Rokitansky Verlag, Zürich 1951.
—, Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Max Niehans Verlag AG. und Insel Verlag Wiesbaden, Zürich 1952.
—, Katharina Kippenberg: Briefwechsel. Insel Verlag, Wiesbaden 1954. Hier KK.
— et Merline: Correspondance. Niehans Verlag, Zürich 1954.
—, Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hrsg. v. Oswalt von Nostitz. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1976.
—: Die Briefe an Gräfin Sizzo. 1921-1926. Hrsg. von Ingeborg Schnack. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1977.
—: Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986. Hier KEH.
—: *»Paris tut not«.* Rainer Maria Rilke. Mathilde Vollmoeller. Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Wallstein Verlag, Göttingen 2001.
—: Briefwechsel mit Anton Kippenberg. 1906 bis 1926. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Bd. I und II. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1995.
—: Briefe an einen jungen Dichter. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Franz Xaver Kappus. 3. Aufl. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996.
—: Paula Modersohn-Becker. Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker. Hrsg. von Rainer Stamm. Insel Verlag, Frankfurt am Main 2003. Hier PMB-RMR.

Primärwerke:

Alighieri, Dante: *Das Neue Leben.* Nachdichtung von Kurt Erich Meurer. Verlag Hermann Meister, Heidelberg o. J.
—: *Die göttliche Komödie*. Deutsch von Karl Vossler. Bertelsmann Lesering, Gütersloh o. J.

Aristoteles: *Die Poetik*. Übers. und Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Philipp Reclam Jun. Stuttgart 1982.

Baudelaire, Charles: *Richard Wagner*. In: *Œuvres Complètes*. Bd. II, hrsg. von Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris 1976, S. 779-815.
—: *Les Phares*. In: Œuvres complètes. Bd. I, hrsg. von Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris 1976, S. 13f.

Brentano, Clemens: Brentano's Gesammelte Schriften. Zweiter Band, weltliche Gedichte. Hrsg. von Christian Brentano. Herbert Lang, Bern 1970, S. 191-195.

Claudel, Paul: *La philosophie du livre*. Conférence faite à la foire du livre de Florence le 23 mai 1925. Le Navire d'argent. Bd. 1, 1925, S. 259-277.

Ebers, Georg: *Die altägyptische Königstochter*. Historischer Roman. In: Georg Ebers. Ausgewählte Werke. Bd. I. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin 1916.

Emmerich, Katharina: *Das Leben der heiligen Jungfrau Maria.* Nach den Visionen der Augustinerin von Dülmen. Aufgeschrieben von Clemens Brentano. Hrsg. von Arnold Guillet. 9. Aufl. Christiana-Verlag, Stein am Rhein 1992.

Eschenbach, Wolfram von: *Parzival*. Bd. I und II. Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Phillip Reclam Jun., Stuttgart 1981.

Euripides: *Alkestis.* Griech./Dt. Übers. und Hrsg. von Kurt Steinmann. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1981.

Flaubert, Gustave: *Voyage en Égypte*. Hrsg. von Pierre-Marc de Biasi. Bernard Grasset, Paris 1991.

Gautier, Théophile: *Charles Baudelaire*. In: T. G.: *Souvenirs Romantiques*: Hugo, Nerval, Balzac, Lamartine, Heine, Madame de Girardin, Le Cénacle 1830, Baudelaire. Introd. et notes par Adolphe Boschot. Librairie Garnier Frères, Paris 1929.

George, Stefan: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*. In: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. V, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1984.
—: *Der Siebente Ring*. In: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. VI/VII, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1986.
—: *Hymnen. Pilgerfahrten, Algabal*. In: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. II, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1987.

Goethe, J. W.: *Italienische Reise.* Hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller. Carl Hanser Verlag, München 1992.
—:Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. I. Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. 16., durchgesehene Aufl. Deutsche Taschenbuch Verlag, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1998.
—: *Faust*. Eine Tragödie. In: Ebd. Bd. III: Dramatische Dichtungen, S. 7-364.

Hauptmann, Gerhart: *Michael Kramer*. In: Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke. Bd. I. Dramen. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Fortgef. von Martin Machatzke. Sonderausg. Propyläen, Berlin 1996, S. 1111-1172.
—: Tagebücher 1897 bis 1905. Hrsg. von Martin Machatzke. Propyläen Verlag, Frankfurt am Main 1987.
—: Tagebücher 1906 bis 1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland-Türkei 1907. Nach Vorarbeiten von Martin Marchatzke. Hrsg. von Peter Sprengel. Propyläen Verlag, Frankfurt am Main und Berlin 1994.

Heine, Heinrich: *Die Heimkehr* (1823-1824). In: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hoffmann und Campe, Hamburg 1975.

Herder, Johann Gottfried: *Über Denkmale der Vorwelt*. Erstes Stück. In: *Schriften zur Literatur und Philosophie 1792-1800*. Bd. 8, Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 187-202.

Hofmannsthal, Hugo von: Vorwort zur Ausgabe der Mappe *Tänze*. In*: Tänze*. Insel Verlag, Leipzig 1905. Auch in: ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I, 1891-1913. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. S. Fischer, Frankfurt am Main 1979, S. 575-576.
—: *Entwurfsblätter zu »Der Tod des Tizian«*. In: Wunberg, Gotthart: *Nietzsche und die deutsche Literatur*. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. Deutscher Taschenbuch Verlag, Tübingen 1978, S. 78-80.

—: *Aufzeichnungen*. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudof Hirsch. S. Fischer, Frankfurt am Main 1979, S. 301-596.
—: *Englischer Stil*«. In: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Reden und Aufsätze I, 1891-1913. S. Fischer, Frankfurt am Main 1979, S. 565-572.
—: *Poesie und Leben* (1896). Aus einem Vortrag. Ebd., S. 13-19.
—: *Der Dichter und diese Zeit* (1906). Ebd., S. 54-87.
—: *Ausstellung der Münchener »Sezession« und der »Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler«.* Ebd., S. 553-560.
—: *Walter Pater*. Ebd., S. 194-197.
—: *Sommerreise*. In: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. S. Fischer, Frankfurt am Main 1979, S. 595-602.
—: *Der Tor und der Tod.* In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte, Dramen I, 1891-1898. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. S. Fischer, Frankfurt am Main 1979, S. 279-298.
—: *Die Frau im Fenster*. Ebd., S. 341-361.
—: *Der Tod des Tizian*. Ebd., S. 261-269.
—: *Ein Brief*. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. S. Fischer, Frankfurt am Main 1979, S. 461-472.
—: *Die Briefe des Zurückgekehrten*. Der Vierte (1907). Ebd., S. 544-571, hier 560-567.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Michael Knaupp. Bd. I. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt 1998.

Homer: *Ilias. Odyssee.* In der Übertragung von Johann Heinrich Voss. Mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich. Winkler Verlag, München 1957.

Huysmans, J. K.: *Trois Primitifs*. Les Grünewald du Musée de Colmar, Le Maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Main. Éditions Messein, Paris 1951, S. 57-106.

Ibsen, Henrik: *Nora. (Ein Puppenheim).* Aus dem Norwegischen übertragen von Richard Linder. Nachbemerkungen von Aldo Keel. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1988.

Ingarden, Roman: *Erlebnis.* Vorträge zur Ästhetik. In Zeitschrift für Erlebnispädagogik, Heft 8, 21. Jg., 2001, Beiheft.

Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Aufl. Mit einer Einführung von Max Bill. Benteli Verlag, Bern 1952.
— und Franz Marc: *Der Blaue Reiter*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. Mit 161 Abbildungen. 8. Aufl. Piper Verlag, München und Zürich 2000.

Kippenberg, Katharina: *Rainer Maria Rilke.* Ein Beitrag. Niehans & Rokitanky Verlag, Zürich 1948.

Klee, Paul: *Kunst-Lehre.* Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Ausgewählt und hrsg. von Günther Regel. Philipp Reclam Jun., Leipzig 1991.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1981, S. 655-697.
—: *Fiorenza*. In: ebd. Frühe Erzählungen. S. 385-492.

Merleau-Ponty: *L'oeil et l'esprit*. Folio. Essais. Gallimard, Paris 1964.

Modersohn-Becker: Briefe und Tagebücher. Hrsg. von G. Busch und Liselotte von Reinken. S. Fischer, Frankfurt am Main 1979. Hier BTB.

Mörike, Eduard: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 1. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Mit e. Nachw. von Georg Britting. 5. Aufl. Carl Hanser Verlag, München, Wien 1976.

Mozart, W. A.: *Die Zauberflöte*. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hrsg. von Hans-Albrecht Koch. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1991.

Nietzsche, Friedrich: Vorwort zur Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. I. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. DtV, De Gruyter. Berlin, New York 1988, S. 9-156. Hier KSA.
—: *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA, III, S. 343-651.
—: *Jenseits von Gut und Böse.* KSA, V, S. 9-243.
—: *Unzeitgemäße Betrachtungen.* KSA, I, S. 157-510.
—: *Menschliches, Allzumenschliches*. KSA, II, S. 9-704.
—: *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. KSA, XIII.
—: *Der Antichrist*. KSA, VI, S. 165-254.
—: *Also sprach Zarathustra.* KSA, IV, S. 9-408.

Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*. In: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 2. Aufl. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960, S. 183-369.
—: *Geistliche Lieder*. Ebd., S. 159-177.
—: *Die Lehrlinge zu Sais.* Ebd., S. 71-111.
—: *Hymnen an die Nacht.* Ebd., S. 115-157.

Ovid: *Metamorphosen.* Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Nach der ersten deutschen Prosaübersetzung durch August von Rode neu übers. und hrsg. von Gerhard Fink. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992.

Paz, Octavio: *Zwiesprache.* Essays zur Kunst und Literatur. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984.

Poe, Edgar Allan: *Die Methode der Komposition.* In: Edgar Allan Poe. *Der Rabe.* In der Übertragung von Hans Wollschläger. Zweisprachig. Mit dem Essay »Die Methode der Komposition« in der Übers. von Ursula Wernicke. Mit einem Nachwort von E. Y. Meyer. 6. Aufl. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 25-52.

Runge, Philipp Otto: *Briefe und Schriften*. Hrsg. und kommentiert von Peter Betthausen. Verlag C. H. Beck, München 1982.

Saaz, Johannes von: *Der Ackermann und der Tod*. Übersetzt von Hans Franck. Union Verlag Berlin, Berlin 1965.

Schäfer, Godehard (Übers.): *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*. Hrsg. vom Slavischen Institut München, München 1960.

Schlegel, Friedrich: *Lucinde.* In: Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Bibliothek deutscher Klassiker. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar 1980, S. 5-99.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Sämtliche Werke. Bd. I und II. Textkritsch bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Frhrn. von Löheneysen. Cotta Verlag-Insel Verlag, Stuttgart, Frankfurt am Main 1960.

Troyes, Chrétien de: *Perceval ou le Conte du Gral.* Traduction inédite et présentation de Jean Dufounet. Ed. Flammarion, Paris 1997.

Van Gogh, Vincent: Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh. Verzorgd Door Ir. v. W. van Gogh, Vierde Deel. Amsterdam Wareldbibliotheek Antwerpen 1954.

Vergil: *Lied vom Landbau* . In: Vergil. Werke in einem Band. Aus d. Lat. übers. von Dietrich Ebener. Wiss. Beirat Rigobert Günther, Walter Hofmann, Liselot Huchthausen [u.a.]. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1987, S. 57-136, bes. 135.

Vogeler, Heinrich: *Die Gotik.* Internationale Literatur – Moskau, 6. Jg., H. 7, Juli 1936. Mit einer Einleitung von Siegfried Bresler.
—: *Paula Modersohn-Becker*. Zum Gedächtnis einer Frühverstorbenen. In: Das Wort. 3. Jg. H. 11, Verlag Meshdunarodnaja. Moskau 1938, S. 115-128.
—: *Werden*. Erinnerungen mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942. Hrsg. von Joachim Priewe und Paul-Gerhard Wenzlaff. Mit 71 Abbildungen. Rütten & Loening, Berlin 1989. Hier Erinnerungen.
—: *Dir*. Gedichte. Mit Zeichnungen des Autors. 3. Aufl. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1994.

Von der Heydt, Karl: *Unsere Reise nach Ägypten*. Februar und März. Gedruckt bei Sam. Lucas, Elberfeld 1891.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.* Hrsg. von Hans Heinrich Borcherdt. Ernst Reinhardt Bücherreihe. I. & S. Federmann Verlag, München 1949.

Wagner, Richard: *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen. Hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1950.
—: *Lohengrin.* Romantische Oper in drei Aufzügen. Hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1952.

Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray.* The Works of Oscar Wilde. Ed. by G. F. Maine. Collins, London and Glasgow, S. 17-167.

Forschungsliteratur:

Adorno, Theodor W.: *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906*. In: *Prismen*. Sämtliche Werke. Bd. 10.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 195-237.

Albert-Lasard, Lou: *Wege mit Rilke*. S. Fischer, Frankfurt am Main 1952.

Alltmann-Gottheimer, Elisabeth: *Rainer Maria Rilke und Paula Becker-Modersohn*. Neue Deutsche Frauenzeitschrift, 2, 1927, 5 (=5.3.), S. 5f.

Asadowski, Konstantin: *Rilke und Rußland*. Briefe, Erinnerungen, Gedichte. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1986.

Aurnhammer, Achim: *Androgynie*. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Reihe Literatur und Leben, Bd. 30, Böhlau Verlag, Köln und Graz 1986 (Diss. Heidelberg 1984).

Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus.* In: *Die Wiener Moderne*. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1981, S. 199-205.
—: *Symbolisten*. Ebd., S. 248-254.
—: *Rote Bäume.* Ebd., S. 507f.

Ballas, Guila: *La couleur dans la peinture moderne.* Théorie et pratique. Adam Biro, Paris 1997.

Baron, Frank, Henry F. Fullenwider und Carol D. Worth (Hrsg.): *The Visual Arts and Rilke's Poetry*. Poems translated by L. R. Lind. The Department of Germanic Languages and Literatures, University of Kansas, Lawrence, Kansas 1975.
—:, Ernst S. Dick und Warren R. Maurer (Hrsg.): *Rilke: The Alchemy of Alienation.* Regents Press, Lawrence, Kansas 1980.
— (Hrsg.): *Rilke and the Visual Arts.* Coronado Press, Lawrence, Kansas 1982.

Bassermann, Dieter: *Rilke und Picasso.* In*: Am Rande des Unsagbaren*. Neue Rilke-Aufsätze. Hermann Hübener Verlag, Berlin und Buxtehude 1948, S. 41-47.

Bauch, Kurt: *Jugendstil*. In: Hermand 1992, S. 258-295.

Bauer, Roger: *Die schöne Décadence*. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2001.

Becker, Franz Karl (Hrsg.): *Der geistliche Mai.* Marienlieder aus der deutschen Vergangenheit. 2. Aufl. Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1913.

Bedenig, Katrin: *Nur ein Ohrenmensch?* Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Peter Lang Verlag, Bern, Frankfurt am Main [u.a.] 2001. (Diss. Zürich 2000/01).

Boehm, Gottfried: *Zur Einführung*. In: *Rilke und die bildende Kunst*. Hrsg. von G. B. Insel-Almanach auf das Jahr 1986. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1985, S. 7-24.

Bohlmann-Modersohn, Marina: *Paula Modersohn-Becker.* Eine Biographie mit Briefen. 4. Aufl. btb Taschenbücher, München 1997.

Böschenstein, Bernhard: *Symbolismus*. In: Fischer-Lexikon Literatur. Bd. II, 2. Teil. Hrsg. von Wolf-Hartmut Friedrich und Walther Killy. S. Fischer, Frankfurt am Main und Hamburg 1965, S. 539-549.
—: *Leuchttürme.* Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1977. 2. Aufl. 1982.
—: *Antike Gottheiten in den französischen Gedichten Rilkes*. In: *Rilke heute*. Der Ort des Dichters in der Moderne. Redaktion von Vera Hauschild. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 214-235.
—: *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900.* In: Braungart, Wolfgang, Gotthard Fuchs und Manfred Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden.* Bd. II. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 111-122.
—: *Ludwig von Hofmann als Maler der Dichter.* Erläuterungen und Spiegelungen: Rilke und Hofmannsthal, Thomas Mann und George. George-Jahrbuch, Bd. 4, 2002/2003, S. 112-136.

Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners.* Idee-Dichtung-Wirkung. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1982.

Böttcher, Kurt (Hrsg.) *Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert*. Vormärz bis Naturalismus. Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin 1987.
– und Johannes Mittenzwei (Hrsg.): *Einiges über malende und zeichnende Schriftsteller*. In: *Dichter als Maler*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1980, S. 8-28.

Braungart, Wolfgang: *Ästhetischer Katholizismus*. Stefan Georges Rituale der Literatur. Communicatio 15. Niemeyer Verlag, Tübingen 1997.

Bresler, Siegfried: *Heinrich Vogeler.* Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1996.

Brittnacher, Hans Richard: *Poesie des Verzichts. Rilkes Alkestis*. In: *Poetik der Krise*. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«. Hrsg. von H. R. B., Stephan Porombka und Fabian Störmer. Königshausen und Neumann, Würzburg 2000, S. 23-40.

Brokoph-Mauch, Gudrun: *Salomé und Ophelia: Die Frau in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende.* In: *Modern Austrian Literature.* Special Turn-Of-The-Century Issue. Vol. 22, Numbers 3/4, 1989, S. 241-255.

Buck, August (Hrsg.): *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann.* Reihe der Villa Vigoni. Bd. 4. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990.

Buddeberg, Else: *Kunst und Existenz im Spätwerk Rilkes.* Eine Darstellung nach seinen Briefen. Stahlberg Verlag, Karlsruhe 1948.

Camille, Michael: *The Medieval Art of Love*. Objects and subjects of desire. Calmann & King Ltd., London 1998.

Clüver, Claus: *1988 Bibliography of the Relations of Literature and Other Arts*. In: Yearbook of Comparative and General Literature 37 (1988), S. 224f.

Cowen, Roy C.: *Der Schöne Tod: Ein Jugendstilmotiv bei Hauptmann und Hofmannsthal.* In: Jahrbuch für internationale Germanistik. Hrsg. von Leonard W. Forster, W. P. Gerristen, Eijiro Iwasaki u.a., Jg. 19, H. 2, Peter Lang Verlag, Bern, Frankfurt am Main [u.a.] 1987, S. 94-113.

David, Claude: *Rilke et l'Expressionisme*. In: Études Germaniques. 10. Jg., Bd. 17, Nr. 2. April-Juni 1962, S. 144-157.

Deichgräber, K.: *Die Lykurgie des Aischylos*. Versuch einer Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie. In: Nachrichten aus der Altertumswissenschaft. 3. Bd. 1939, S. 231-309.

Deutschmann, Walther: *Zeitloser Rilke. Betrachtungen zum späteren Werk*. Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft 33, Schäuble Verlag, Rheinfelden 2000.

Diels, Hermann: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 8. Aufl., hrsg. von Walther Kranz, 1. Bd., Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1956.

Dorst, Wolfgang: »*Erscheinung und Vision« in Rilkes Kunstverständnis.* Die Versuchung der Phänomenologie. In: Götte/Danker 1996, S. 99-112.

Ecker, Ute: *Grabmal und Epigramm*. Studien zur frühgriechischen Sepulkraldichtung. Reihe Palingenesia. Monographien und Texte zur klassischen Altertumswissenschaft. Bd. 29. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990.

Eilert, Heide: *Das 'leise Leben' der Gebärden – Kunsttheorie und Kunstkritik im Werk Rainer Maria Rilkes*. In: *Rilke Rezeption. Rilke reconsidered*. Hrsg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Francke Verlag, Tübingen und Basel 1995, S. 38-48.

Einhorn, Jürgen W.: *Spiritalis* [sic] *Unicornis.* Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters. Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 13. Hrsg. von H. Belting, H. Borger, H. Claussen u.a. Wilhelm Fink Verlag, München 1976.

Elze, Peter: *Heinrich Vogeler. Buchgraphik.* Das Werkverzeichnis. 1895-1935. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1997.
—: *Heinrich Vogeler. Reisebilder aus der Sowjetunion 1923-1940.* Worpsweder Verlag, Lilienthal 1988.
—: *Heinrich Vogelers Reiseskizzen.* Album der Sammlung Bernhard Kaufmann, Stade. Usbekistan, Kaukasus, Karelien, Aserbaidschan. o. O. und o. J.

Erné, Nino: *Plastik und Musikalität in Rilkes Verskunst*. In: Das Kunstwerk, Bd. 24, Baden-Baden 1951, S. 32-35.

Ettlinger, Karl: *Sent M'Ahesa*. Das Theater. 1. Jg., H. 16, 1910, S. 372-373.

Fechner, Jörg-Ulrich: *„Der alte Meister und mein sehr früher verehrter Lehrer – Der Mönch von Fiesole."* Überlegungen zu Stefan Georges Sonett „Ein Angelico". Studi Germanici, Nr. 107, Jg. 37, H. 1, 1999, S. 80-100.

Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele.* Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Studien zur deutschen Literatur, Bd. 125. Hrsg. von Wilfried Barner, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann. Niemeyer Verlag, Tübingen 1993.

Fleissner, Otto S.: *Rilke and van Gogh.* Germanic Review, Vol. 20, Nr. 2 (April 1945), S. 94-104.

Franz, Heinrich-Gerhard: *Wandlungen des Menschenbildes in Rainer Maria* Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* Paralellen zur gleichzeitigen Malerei. In: Eder, Alois (u. a. Hrsg.): *Marginalien zur poetischen Welt*. Festschrift für Robert Mühlher. Berlin 1971, S. 341-367.

Freedman, Ralph: *Krisis und schöpferische Gestaltung*. Zwei entscheidende Begegnungen Rilkes. In: *Rilke-Rezeption. Rilke Reconsidered*. Hrsg. v. Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Francke Verlag, Tübigen und Basel 1995, S. 49-62.
—: *Life of a Poet.* Rainer Maria Rilke. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1996.
—: *Rainer Maria Rilke*. Der junge Dichter 1875-1906. Insel Verlag, Frankfurt am Main 2001.
—: *Rainer Maria Rilke and the "Sister Arts*". In: *Literary Theory and Criticism*. Part II: Criticism. Ed. by Joseph P. Strelka. Peter Lang Verlag, Bern, Frankfurt am Main, New York 1984, S. 821-847.

Frenschkowski, Helena: *Phantasmagorien des Ichs.* Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York u.a. 1995.

Fülleborn, Ulrich: *Rilke und Ägypten.* Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 10, 1983, S. 37-49.

Gebser, Jean: *Rilke und Spanien*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.

Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung*. Komposition und Poetik in Rilkes »*Sonette an Orpheus*«. Studien zur deutschen Literatur. Bd. 140. Hrsg. von Wilfried Barner, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996.

Grote, Katja: *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*: *der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns und Rainer Maria Rilkes*. Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a. 1996. Zugl. Diss. Bochum 1995.

Kranz, Gisbert: *Das Bildgedicht in Europa.* Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn 1973.
—: *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Bd. 1. Böhlau Verlag, Köln und Wien 1981.

Glaser, Gerhard: *Rilke und Cézanne*. In: *Das Tun ohne Bild*. Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes.(Kunsterfahrung und Zeitkritik. Bd.5). Hrsg. von Dieter Jähnig. Mäander Verlag, München 1983, S. 139-147.

Goertz, Hartmann: *Rilke und die bildende Kunst*. In: H. G.: *Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke Rainer Maria Rilkes*. J.B. Metzler, Stuttgart 1932, S. 20-39. Zugl. Diss. Jena 1932.

Greber, Erika: *Ikonen, entikonisierte Zeichen.* Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke (eine intermediale und interkulturelle Studie). In: Poetica 29, H. 1, 1997, S. 158-197.

Grimm, Alfred: *Rilke und Ägypten*. Mit Aufnahmen von Hermann Kees. Wilhelm Fink Verlag, München 1997.
—: *Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Ägypten*. Zweite, erweiterte und überarbeitete Auflage. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1993.
—: *Das Sonnengeschlecht*. Berliner Meisterwerke der Amarna-Kunst in der Sprache von Thomas Mann. Ausgewählt und eingeleitet von Alfred Grimm. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1993.

Gros, Sabine: *Lese-Zeichen*. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.

Guirand, Félix und Joël Schmidt: *Mythes. Mythologie.* Larousse-Bordas, Paris 1996.

Hartung, Harald (Hrsg.): *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte.* Gedichte und Interpretationen, Bd. 5. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1983.

Hauschild, Vera (Hrsg.): *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1997.

Heck, Marlene: *Das „Offen-Geheime".* Zur Todesdarstellung im lyrischen Werk Rainer Maria Rilkes (Diss. Bonn 1969/1970).

Hecker, Jutta: *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik.* Jenaer Germanistische Forschung. Hrsg. von Albert Leitzmann. Verlag der Frommannschen Buchhandlung, Jena 1931.

Hell, Victor: *Tradition und Ursprünglichkeit in Rilkes Werken: Über die Beziehung zwischen Dichtung und Malerei*. In: *Tradition und Ursprünglichkeit.* Akten des Dritten Internationalen Germanistenkongresses in Amsterdam 1965. Francke Verlag, Bern, München 1966, S. 189-190.

Hermand, Jost: (Hrsg.) *Lyrik des Jugendstils.* Eine Anthologie. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1964.

Hermann, Alfred: *Rilkes ägyptische Gesichte*. Ein Versuch wechselseitiger Erhellung von Dichtung und Altkultur. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966.

Herzog, Bert: *Der Gott des Jugendstils in Rilkes »Stundenbuch«.* Schweizer Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. 60. Jg., H. 21, 1961, S. 1237-1241.

Hinterhäuser, Hans: *Tote Städte in der Literatur des Fin de Siècle.* Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 121. Jg., Bd. 206,1970, S. 321-344.

Hoesterey, Ingeborg und Ulrich Weisstein (Ed.): *Intertextuality.* German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century. Camden Haus, Columbia, SC 1993.

Hoffmann, Paul: *Symbolismus*. Wilhelm Fink Verlag, München 1987.

Hofmann, Eleonore von: *Im Kreis der Elite.* Speculum Artis. 15. Jg., H. 6, Nov-Dez. 1963, S. 22-29.

Holthusen, Agnes: *Über Beziehungen Rilkes zur bildenden Kunst*. Der Kreis. 10. Jg., H. 4. Hamburg 1933, S. 217ff.

Hornung, Erik: *"In Karnak war's..."Ägypten und die Dichter*. Eranos Jahrbuch 1984. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 371-409.
—: *Sinuhe und Wenamun – zwei ägyptische Wanderer*. In: *Wanderungen*. Hrsg. von dems. und Fritz Graf. Winkler Verlag, München 1995, S. 55-65.

Imhof, Heinrich: *Rilkes „Gott"*. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewußten. Stiehm Verlag, Heidelberg 1983.

Jacobs, Angelika: *„alles ist zur Stille um-gestaltet": Rilkes lyrische 'Spiele' im Kontext des Symbolismus.* Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur. Bd. 54 (*Rilkes Poetik und die Folgen*), 2001, S. 41-65.

Jakob, Michael: *Schwanengefahr.* Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans. Carl Hanser Verlag, München, Wien 2000, bes. S. 18ff., 330ff.

Jakobson, Roman: *On Linguistic Aspects of Translation*. In: *On Translation*. Harvard Studies in Comparative Literature 23. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1959, S. 232-239.

Jesi, Furio: *Rilke e l'Egitto*. Aegyptus. Rivista Italiana di Egittologia e di Papirologia. Anno XLIV, Fasc. I-II, Milano 1964, S. 58-65.

Jonas, Ilsedore: *The shattered Image*. Rilke's reaction to the Artists of Expressionism and to some works of Picasso. Michigan Germanic Studies, Vol. II, Fall 1976, S. 121-130.

Jonas, Klaus: *Rilke and the Visual Arts. A Selective Bibliography*. In: *The visual arts and Rilkes Poetry.* Hrsg. von Frank Baron. Kansas 1982, S. 133-143.

Johnson, Gallen A. *(ed.). The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*. Northwestern University Studies in Phenomenology & Existential Philosophy, Illinois 1993.

Jost, Dominik: *Zum literarischen Jugendstil*. In: Hermand 1992, S. 462-468.

Jost, Werner: *Gedichte auf Bilder*. In: *Neun Kapitel Lyrik*. Hrsg. von Gerhard Köpf. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, München, Wien, Zürich 1984, S. 202-212.

Hetsch, Rolf (Hrsg.): *Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft*. 2. Aufl. Verlag Atelier im Bauernhaus, Fischerhude 1996.

Himmel, Helmut: *Rilke und der Expressionismus*. Neohelicon, 3. Jg., H. 1-2, 1975, S. 389-394.

Karthaus, Ulrich: *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1988.

Kast, Verena: *Wege aus Angst und Symbiose. Märchen psychologisch gedeutet*. Deutscher Taschenbuch Verlag, Köln 1987.

Kattum, Franz Xaver: *Marienpreis*. Predigten zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria. Echter-Verlag, Würzburg 1949.

Kesting, Marianne: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß in der modernen Dichtung und Malerei*. In: Weisstein 1992, S. 248-258.

Kirchgraber, Jost: *Meyer, Rilke, Hofmannsthal. Dichtung und bildende Kunst*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik und Literaturwissenschaft. Bd. 16, Bouvier Verlag, Herbert Grundmann, Bonn 1971, S. 56-82.

Kleberger, Ilse: *Der eine und der andere Traum. Die Lebensgeschichte des Heinrich Vogeler*. Beltz & Gelberg, Weinheim und Basel 1991.
Klotz, Volker: *Jugendstil in der Lyrik*. In: Hermand 1992, S. 358-367.

Knoblauch, Dieter: *Die Bilder entlang*. Fama. Die Kunstzeitschrift aus Sachsen. 7. Jg. H. 2, Dresden 1998, S. 61.

Koch, Reinhard: *Bild und Text in Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. Colloquia Germanica (hrsg. von Theodore Fiedler unter Mitarbeit von Michael T. Jones). 3. Jg. Bd. 26, 1993. University of Kentucky. Tübingen und Basel, S. 245-272.

Kohlschmidt, Werner: *Rilke und die Antike*. In: W. K.: *Rilke-Interpretationen*. Verlag Moritz Schauenburg in Lahr, Freiburg i. Br. 1948, S. 37-78.

Köhnen, Ralph: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1995 (Diss. Bochum 1995).

Kopp, Michaela: *Rilke und Rodin: auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Bern u. a. 1999.

Kriessbach-Thomasberger, Martina: *Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Bern [u.a.] 1984 (Diss. Frankfurt a. M. 1982).
—: (Hrsg.) : *Rainer Maria Rilke. Über moderne Malerei*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 2000.

Krogoll, Johannes: *Der Spiegel in der neueren deutschen Literatur und Poetik – Beobachtungen zur Semantik des Irrationalen*. Festschrift für Adolf Beck zum 70. Geburtstag, Hrsg. von J. K. und Ulrich Fülleborn. Winther Verlag, Heidelberg 1979, S. 41-85.

Küster, Bernd: *Das Barkenhoff Buch*. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1989.

Kuschel, Karl-Josef: *Maria in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. HBMK, Bd. II, S. 215-265, bes. 223-233.

Langen, August: *Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung*. Germanisch-Romanische Monatsschrift 28, 1940, S. 269-280.
—: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*. 2. Aufl. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968.

Langenfeld, Ludwin: *Weltinnenraum. Zur Analogie der Bewußtseinslage in abstrakter Dichtung und Malerei.* In: L. L: *Max Ackerman. Aspekte seines Gesamtwerkes*. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln [u.a.] 1972, S. 77-109.

Ludewig, Hansgünter*: Gebet und Gotteserfahrung bei Gerhard Tersteegen*. Arbeiten zur Geschichte des Pietismus. Hrsg. von K. Aland, K. Gottschick und E. Peschke. Bd. 24. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1986, bes, S. 110ff.

Märzhäuser, Herbert: *Die Darstellung von Mönchtum und Klosterleben im deutschen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts.* Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 190. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main und Bern 1977.

Marchlewska, Zofia: *Eine Welle im Meer*. Erinnerungen an Heinrich Vogeler und Zeitgenossen. Buchverlag Der Morgen, Berlin 1968.

Mathes, Jürg (Hrsg.) : *Prosa des Jugendstils*. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1982.
—: *Theorie des literarischen Jugendstils*. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1984.

Meyer, Herman: *Rilkes Cézanne-Erlebnis.* In: *Zarte Empirie*. Studien zur Literaturgeschichte. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1963, S. 244-286.
—: *Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung*. Ebd., S. 287-336.
—: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in moderner Erzählkunst und Malerei.* In: Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): *Bildende Kunst und Literatur*. Klostermann Verlag, Frankfurt 1970, S. 13-26. (auch ders.: *Spiegelungen*. Studien zur Literatur und Kunst, Niemeyer, Tübingen 1987, S. 133-146).
—: *Rilke und Van Gogh.* Ebd., S. 187-209.
—: *Das Nachtgestirn.* Vincent van Gogh und der späte Rilke. Euphorion. Bd. 82, 1988, S. 316-342.

Middleton, Christopher: *Rilke's Birth of Venus.* Arion, Bd. 7, 1968, S. 372-391.

Mielert, Harry: *Rilke und die Antike*. Die Antike, Bd. 16, 1940, S. 51-62.

Morwitz, Ernst: *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges.* Helmut Küpper vormals Georg Bondi, München und Düsseldorf 1960.

Müller, Annemarie: *Der Begriff der Kunst bei Rainer Maria Rilke.* Wien 1936 (masch. Diss.).

Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaïscher Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus.* In: *Fragment und Totalität*. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984, S. 257-274.

Nivelle, Armand*: Rilke, Rodin und die Forschung*. In: *Dialog der Künste.* Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald und Christoph Rodiek. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Bern [u.a.] 1989, S. 247-258.

Nordmann, Elmar und Gerd Schulle: *Die freimaurerische Idee in der »Zauberflöte«: ein Spiegelbild antiker Mysterien*. Lit Verlag, Münster, Hamburg 1993.

Nostitz, Helene von: *Aus dem alten Europa. Menschen und Städte*. Hrsg. von Oswalt von Nostitz mit einem Vorwort von Karl Krolow. Mit 16 Bildtafeln. Frankfurt am Main 1978.

O'Pecko, Michael: *Renaissancism and the German Drama 1890-1910*. Baltimore, Maryland 1976 (masch. Diss.).

Ost, Hans: *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts.* Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft. Hrsg. von Herbert von Einem und Heinrich Lützeler. Bd. 11. Rheinland-Verlag, Düsseldorf 1971.

Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde*. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1991.

Otto, Rudolf: *Das Heilige*. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. 13. Aufl. Leopold Klotz Verlag, Gotha 1925 (1. Aufl. 1917).

Overath, Angelika: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 1987, bes., S. 97-116.

Panthel, Hans W.: *Rainer Maria Rilke und Maurice Maeterlinck.* Erich Schmidt Verlag, Berlin 1973.

Pestalozzi, Karl: *Das Bildgedicht.* In: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung*. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. Wilhelm Fink Verlag, München 1995, S. 569-591.

Pettit, Richard: *Rainer Maria Rilke in und nach Worpswede.* Worpsweder Verlag, Lilienthal 1983.

Petzet, Heinrich Wiegand: *Das Bildnis des Dichters.* Rainer Maria Rilke, Paula Becker-Modersohn. Eine Begegnung. Insel Verlag. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1976 (1. Aufl. 1957).
—: *Von Worpswede nach Moskau – Heinrich Vogeler.* Ein Künstler zwischen den Zeiten. 4. Aufl. DuMont Buchverlag, Köln 1977.
—: *Heinrich Vogeler. Zeichnungen.* Aktualisierte Neuausgabe. DuMont Buchverlag, Köln 1998 (1. Auf. 1976).

Pitrou, Robert: *Rilke et van Gogh.* Revue de littérature comparée. 21. Jg., H. 1. 1947, S. 69-76.

Prater, Donald: *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*. Eine Biographie. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1989.

Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. – Die schwarze Romantik*. (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948). Aus dem Italienischen übers. von Lisa Rüdiger. Carl Hanser Verlag, München 1963.

Rannit, Aleksis: *Rilke und die slawische Kunst*. In: *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst*. Sonderausgabe der Zeitschrift *Das Kunstwerk*. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1951, S. 13-24.

Rasch, Wolfdietrich: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Gesammelte Aufsätze. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967.

Rehm, Walther: *Orpheus. Der Dichter und die Toten.* Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke. Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1950.
—: *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung.* In: W. R.: *Der Dichter und die neue Einsamkeit.* Aufsätze zur Literatur um 1900. Hrsg. von Reinhardt Habel. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969, S. 34-77.

Renner, Ursula*: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten.* Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae. Bd. 55. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Rombach Verlag, Freiburg i. Br. 2000.
–: *Mona Lisa – das „Rätsel Weib" als Frauenphantom des Mannes" im Fin de Siècle.* In: Roebling 1988, S. 139-156.

Requadt, Paul: *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn.* Francke Verlag, Bern und München 1962, bes. S. 173-214.

Rimbach, Guenther C.: *Zum Begriff der Äquivalenz im Werke Rilkes und zur Entsprechung zwischen den Künsten in der Poetik der Moderne.* Modern Austrian Literature. Vol. 15, 1982, Numbers 3/4. University of Carolina at Riverside 1982, S. 127-143.

Rios, Rita: *Rainer Maria Rilkes »Worpswede«.* Landschaftswahrnehmung und Kunstauffassung. (Unveröff.) Magister-Arbeit an der Technischen Universität Berlin 1997.

Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.* In: J. R.: *Subjektivität.* Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main 1974, S.141-163.

Ritter-Santini, Lea: *Maniera Grande.* Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende. In: *Fin de Siècle.* Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann [u. a.]. Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. Bd. 35. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 170-204.
—: *Mit den Augen geschrieben.* Von gedichteten und erzählten Bildern. Dichtung und Sprache, Bd. 10. Carl Hanser Verlag, München und Wien 1991, bes. 14f. und 51f.
—: *Die Verfremdung des optischen Zitats.* Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinen". In: Weisstein 1992, S. 259-278.

Rizza, Steve: *Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal. Criticism as Art.* The Reception of Pre-Raphaelitism in fin de siècle Vienna. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Bern [u.a.] 1997.

Roebling, Irmgard (Hrsg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa…* Frauenbilder der Jahrhundertwende. Centaurus Verlag, Pfaffenweiler 1989.

Rosenfeld, Hellmut: *Rilke und das Bildgedicht.* In: *Das deutsche Bildgedicht.* Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung. Palaestra 199. Hrsg. von Alois Blandl, Julius Petersen und Arthur Hübner. Mayer & Müller Verlag, Leipzig 1935. Neudruck Johnson Reprint Corporation New York und Johnson Reprint Company Ltd. London 1967, S. 246-258.

Saalmann, Dieter: *Symbolistische Echos in R. M. Rilkes Essay „Moderne Lyrik".* Neophilologus. Bd. 59, 1975, S. 277-286.

Schäfer, Jörg: *Grenzgänger: »Haben als hätten wir nicht« in Literatur und Religion.* Essays. Literature and the Sciences of Man. Hrsg. von Peter Heller, Bd. 13. Peter Lang Verlag, New York, Washington, Bern [u.a] 1996, S. 89-104.

Schadewaldt, Wolfgang: *Winckelmann und Rilke. Zwei Beschreibungen des Apollon.* Neske, Pfullingen 1968 (Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung 33).

Scheibel, Gertrud: *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst.* Gießen 1933 (masch. Diss.).

Schieper, A.: *Der Begriff der Kunst bei Rainer Maria* Rilke. Wien 1937 (masch. Diss.).

Schmid, Elisabeth: *Wolfram von Eschenbach: Parzival.* In: *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen.* Interpretationen. Hrsg. von Horst Brunner. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1993, S. 173-195.

Schmitz, Victor, A.: *Das Ethos der Kunst bei George und Rilke.* Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung. Bd. 6, 1970, S. 98-119.

Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild.* Insel Verlag, Frankfurt am Main 1974.
—: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes.* Bd. I und II, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1990.

Schneditz, Wolfgang: *Rilke und die bildende Kunst.* Versuch einer Deutung. Verlag Jos. A. Kienreich, Graz 1947.

Schrader, Hans-Jürgen: *O pojmu Lirike.* Teze u prilog opcerazumljive jednonacne naucne terminologije rodova [= Zum Begriff der Lyrik. Thesen zur Beförderung einer unmißverständlich-eindeutigen Gattungs-terminologie]. In: Umjetnost Rijeci, Bd. 20, 1976, S. 67-69.
— : *Pietismus.* In: Lexikon der Literatur. Hrsg. von Walther Killy. Bd. 14. Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh, München 1993, S. 208-215.

Schröder, Cornelius: *Rainer Maria Rilkes Kunsterlebnis.* Der Gral. Monatsschrift für Kunst und Leben. 27. Jg., H. 12, Sept. 1933, S. 894-899.

Schultz, H. Stefan*: Studien zur Dichtung Stefan Georges.* Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1967.

Schumacher, Claude: *Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918.* Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts 1996.

Schwarz-Laun, Annette: *Hand am Kinn. Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke.* Inspiration und Motivaustausch. Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 20, 1993, S. 117-123.

Schwerte, Hans: *Rilkes »Geburt der Venus«.* Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. 32, NF I, (1950/51), S. 155-159.

Segalen, Victor: *Paul Gauguin in seiner letzten Umgebung. Die zwei Gesichter des Arthur Rimbaud*. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1991.

Sello, Gottfried: *Orpheus, sein Gesang geht nie zu Ende*. Art 9 (Sept. 1990), S. 98-104.

Shaffer, E. S. (Hrsg.): *Walter Pater and the culture of the fin-de-siècle*. Comparative Criticism. Vol. 17, Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts 1995.

Sievers, Marianne: *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes.* Germanische Studien. H. 202, (1. Aufl. Berlin 1938). Kraus Reprint Limited, Nendeln 1967.

Sill, Bernhard: *Ethos und Thanatos. Zur Kunst des guten Sterbens bei Matthias Claudius, Leo Nikolajewitsch Tolstoi, Rainer Maria Rilke, Max Frisch und Simone de Beauvoir.* Eichstätter Studien. Hrsg. von Bernhard Mayer und Michael Seybold. Neue Folge. Bd. XLI. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1999, S. 121-152.

Simenauer, Erich: *R. M. Rilke's Dreams and his Conception of Dream*. In: *Rilke. The Alchemy of Alienation*. Hrsg. von Frank Baron, Ernst S. Dick und Warren R. Maurer. The Regents Press of Kansas, New York 1980, S. 243-262.

Singer, Herbert: *Rilke und Hölderlin.* Böhlau Verlag, Köln und Graz 1957.

Smitmans-Vajda, Barbara: *Der Wille zur Kunst. Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke in ihrer geistigen Beziehung zu Nietzsche.* In: B. S-V.: *Dionysos Philosophos. Nietzsche, Narr und Künstler im Unfeld vom Th. de Quincey, Ch. Baudelaire, St. Zweig, S. Freud, R. M. Rilke, P. Modersohn-Becker, B. Waldenfels u.a.* Königshausen & Neumann, Würzburg 1997, S. 69-113.

Sokal, Clemens: *Sterben*. In: *Die Wiener Moderne*. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1981, S. 266-267.

Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony (Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«*). In: *Traditio*. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion. Ed. by Johannes Quasten and Stephan Kuttner. Bd. 2., 1944, S. 409-464 (=Teil I); Bd. 3, 1945, S. 307-364 (=Teil II).

Sprecher, Thomas: *»Une promesse de bonheur«. Thomas Mann Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns*. Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Bd. 10, 1996, S. 147-178.

Stahl, August: *Rilke Kommentar*. Zum lyrischen Werk. Winkler Verlag, München 1978.
—: *…und es war die Znamenskaja. Rilke und die Kunst der Ikonenmaler.* Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 7-8, 1980/1981, S. 84-91.
—: *Bestand und Wandel. Die zwei Fassungen von Rilkes „Weißer Fürstin*". Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 9, 1982, S. 65-77.
—: *Zu einigen, auch frühen Bildgedichten Rilkes.* Modern Austrian Literature. Special Rainer Maria Rilke Issue. Vol . 15, Nr. 3/4. University of Caroline at Riverside 1982, S. 317-336.
—: *Rilke und Ludwig von Hofmann*. Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 14, 1987, S. 35-51.

Stamm, Ulrike: "*Ein Kritiker aus dem Willen der Natur.*" Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters. Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 213. Königshausen & Neumann, Würzburg 1997.

Stephens, Anthony: *Das Janusgesicht des Momentanen: Rilkes Einakter »Die Weiße Fürstin«.* Hofmannsthal Jahrbuch, Bd. 1, 1993, S. 263-286.

Stern, Martin: *Hofmannsthals Wirklichkeit*. In: Karl Pestalozzi und M. S.: *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Königshausen und Neumann. Würzburg 1991, S. 13-24.

Stierle, Karlheinz: *Rilkes Pariser Bilder*. In: *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*. Festschrift für Jürgen von Stackelberg. Hrsg. von Wilhelm Graeber und Wilfried Floeck. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York u. a. 1996, S. 387-411.

Storch, Wolfgang: *Mythos Orpheus.* Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann. Philipp Reclam Jun., Leipzig 1997.
—: *Die Lykurgie des Aischylos*. Versuch einer Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie. In: *Festschrift für Jürgen von Stackelberg*. Hrsg. von Wilhelm Graeber. Nachrichten aus der Altertumswissenschaft. Bd. III, 1938-1939. Göttingen 1939, S. 231-309.

Storck, Joachim: *Rilkes frühestes Venedig-Erlebnis.* Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 16-17, 1990, 18-32.

Strauß und Torney-Diederichs, Lulu von (Hrsg.): *Eugen Diederichs Leben und Werk.* Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen. Verlag Eugen Diederichs, Jena 1936.

Surowska, Barbara: »*Das war in Venedig…«* Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 16-17, 1990, S. 33-42.

Szász, Ferenc: *Der Jugendstil als Weltanschauung am Beispiel Rainer Maria Rilkes.* Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 14, 1987, S. 11-19.

Thomalla, Ariane: *Die »femme fragile«*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Jochen Vogt. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1972.

Tiemann, Walter: *Der Jugendstil im deutschen Buch*. In: Hermand 1992, S. 107-122.

Torgersen, Eric: *Dear Friend. Rainer Maria Rilke and Paula Modersohn-Becker.* Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1998.

Träger, Jörg: *Renaissance und Religion.* Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels. C. H. Beck, München 1997.

Uekermann, Gerd: *Renaissancismus und Fin de siècle.* Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende. Walter de Gruyter, Berlin und New York 1985.

Ulbricht, Justus H.: *Transzendentale Obdachlosigkeit.* Ästhetik, Religion und neue soziale Bewegung um 1900. In: Braungart, Wolfgang, Gotthard Fuchs und Manfred Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden.* Bd. II. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 47-68.

Vinges, Louise: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th. Century*. Skanska Centraltryckeriet, Lund 1967.

Vordtriede, Werner: *Novalis und die französischen Symbolisten.* Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1963.

Waldkirch, Bernhard von: *Ludwig von Hofmann – Rainer Maria Rilke – Stefan George.* Eine vergleichende Studie zum Verhältnis von Dichtung und Malerei um 1900. Zweite überarbeitete Fassung, 1990 (Unveröff. Lizenziatsarbeit Genf) LvH-Archiv, Zürich.

Walzel, Oskar : *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Reuther & Reichard, Berlin 1917. Engl. Fassung: *The Mutual Illumination of Arts. A contribution*. Übers. von Kent Hooper und Ulrich Weissstein. In: Yearbook of Comparative and General Literature 37, 1988, S. 12-31.
–: *Florenz in deutscher Dichtung*. Veröffentlichung des Petrarca-Hauses. Erste Reihe. Abhandlungen 3. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1937.

Wandel, Joseph: *Rilke und die Maler*. Ann Arbor, Michigan 1965 (Diss. Northwestern University).

Wannagat, Detlev: *Der Blick der Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997.

Webb, Karl Eugene: *Rilke, Rodin, and Jugendstil. The Poet as an Art Critic.* Orbis Litterarum, 27. Jg., Vol. XXVII. Kopenhagen 1972, S. 254-263.
—: *Rainer Maria Rilke and Jugendstil.* Affinities, Influences, Adaptations. University of Carolina. Studies in the Germanic Languages and Literatures. Chapel Hill 1978.

Weber, Klaus: *Henry van de Velde.* Das buchkünstlerische Werk. Rombach Litterae, Freiburg im Breisgau 1994.

Weinhold, Ulrike: *Die Renaissance Frau des Fin de Siècle.* Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R. M. Rilkes »*Die Weiße Fürstin*« und H. von Hofmannsthals »*Die Frau im Fenster*«. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Aufsätze zur Literatur und Kunst. Bd. 18, 1984, S. 235-271.

Weisstein, Ulrich: *Comparing the Arts.* Yearbook of Comparative and General Literature. Vol 25, 1976, S. 5 ff.
—: *Literature and the Visual Arts*. In: *Interrelations of Literature*. Hrsg. von Jean-Pierre Barricelli und Joseph Gibaldi. The Modern Language Association of America. New York 1982, S. 251-277.
—: *Einleitung. Literatur und bildende Kunst. Geschichte, Systematik, Methoden*. In: U. W.: *Literatur und bildende Kunst*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, S. 11-31.
—: *Literature and the (Visual) Arts. Intertextuality and Mutual Illumination*. In: Hoesterey/Weisstein 1993, S. 1-17.

Wilkens, Manja: *Tafeln und Texte*. In: Götte/Dankzer 1996, S. 31-97.

—: *»Mir bist Du es nicht«. Rilke im Porträt*. In: Götte/Dankzer 1996, S. 155-161.

Wocke, Helmut*: Rilke und Italien.* Gießener Beiträge zur deutschen Philologie. Hrsg. von Alfred Götze, Bd. 73. Verlag von Münchowsche Universitäts-Druckerei Otto Kindt GmbH, Gießen 1940.

Würffel, Stefan Bodo: *Traum, Tod und Verklärung im deutschen Fin de Siècle*. In: *Fin de siècle – Zeitwende.* Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch. Hrsg. von Dimiter Daphinoff und Edgar Marsch. Universtitätsverlag Freiburg Schweiz, Fribourg 1998, S. 61-87.

Zinn, Ernst: *Rainer Maria Rilke und die Antike*. Antike und Abendland. Bd. 3, 1948, S. 201-250.

Zoller, Erna: *Autobiographisches in R. M. Rilkes »Weißer Fürstin«*. Schweizer Rundschau. Bd. 55. 1955/56, 168-174.

Beiträge zur Kunstgeschichte, Archäologie, Ägyptologie, Musik- oder Religionswissenschaft:

Assmann, Jan: *Ägyptische Hymnen und Gebete*. Übersetzt, kommentiert und eingeleitet. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Universitätsverlag Freiburg Schweiz. Reihe Orbis Biblicus et Orientalis. Hrsg. von Othmar Keel und Christoph Uehlinger. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999.

Beck, Herbert Beck und Peter C. Bol (Hrsg.): *Forschungen der Villa Albani*. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1982.

Beenken, Hermann: *Die Landschaft im Schaffen Ludwig von Hofmanns zum 80. Geburtstag des Künstlers*. In: Die Kunst im deutschen Reich, 5. Jg., Folge 10, Okt. 1941, S. 294-301.

Beeskow, Angela: *Künstler-Porträts*. Bilder und Daten. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1996.

Beissel, Stephan: *Fra Giovanni Angelico da Fiesole*. Sein Leben und seine Werke. Mit vier Tafeln und 40 Abbildungen im Text. Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1895.

Berger, Klaus: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920.* Prestel-Verlag, München 1980.

Berger, Renate: *Verlust und Selbstbehauptung. Paula Modersohn-Becker, Clara Rilke-Westhoff und Rainer Maria Rilke.* In: R.B.: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Du Mont Buchverlag, Köln 1982.

Bode, Ursula: *Leben – ein kurzes Fest. Auf der Suche nach sich selbst: Paula Modersohn-Becker*. Mit 8 Farbabb. und 3 Abb. Westermann Monatshefte, Juli 1976, S. 24-36.

Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink Verlag, München 1994.
— und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Wilhelm Fink Verlag, München 1995, bes. S. 23-40; 59-74; 75-98; 397-424.

Bol, L. J.: *Jan van Eyck*. Humboldt Kunstreihe. Gebrüder Weiss. Verlag lebendiges Wissen, Berlin und München 1965.

Borg, Barbara: *Mumienporträts*. Chronologie und kultureller Kontext. Deutsches Archäologisches Institut. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1996.

Breasted, James H.: *Geschichte Aegyptens.* Phaidon-Verlag, Wien 1936.

Brieger, Peter, Millard Meiss und Charles S. Singleton (Hrsg.): *Illuminated Manuscripts of the divine Comedy.*, Vol. II. Bollingen Series LXXXI. Princeton University Press, New York 1969.

Budge, Wallis E. A.: *Osiris.* The Egyptian Religion of Resurrection. University Books, New York 1961.

Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone*. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Bd. I. Rütten & Loening Verlag, Berlin o. J. (Nach der Erstausgabe vom 1855. In: Jacob Burckhardt, Gesammelte Werke, Bd. IX.).
—: *Kultur der Renaissance in Italien*, Bd. I und II. 7. Aufl. Verlag von E. U. Seemann, Leipzig 1899.
Bruns, Margarete: *Das Rätsel Farbe*. Materie und Mythos. 2. Aufl. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1998.

Busch, Günther: *Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen*. Angelsachsen-Verlag, Bremen 1949.
—: *Nachwort*. In: G. B.: *Paula Modersohn-Becker.* Aus dem Skizzenbuch. R. Piper & Co., München 1960.
—: *Über Gegenwart und Tod. Edvard Munch und Paula Modersohn-Becker.* In: *Edvard Munch, Probleme, Forschungen, Thesen*. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Henning Bock und dems. Prestel Verlag, München 1973, S.161-176.
—: *Paula Modersohn-Becker. Mensch und Landschaft*. In: *Paula Modersohn-Becker. Die Landschaften*. Bearb. von Gerhard Gerkens, Jürgen Schultze und Wolfgang Werner, mit einem Vorw. von G. Busch, S. 2ff.
—: *Paula Modersohn-Becker. Malerin, Zeichnerin*. S. Fischer, Frankfurt am Main 1981.
—: *Paula Modersohn-Becker.* Das Frühwerk. Paula Modersohn-Becker-Stiftung (Kunsthalle Bremen). Worpsweder Verlag, Lilienthal 1985.
—: *Paula Modersohn-Becker. Sitzende Alte mit Katze*. In: *Von der Idee zum Werk*. Ausst.-Kat. Red. Gabriele Weidle-Kehrmann. Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1991, S. 178-189.

Chabert, Philippe-Gérard: *Le peintre Paula Modersohn-Becker* (1876-1907). L'information d'histoire de l'art, n° 5, 1967, S. 228-231.

Dawson, Warren R. und Erich P. Uphill: *Who was who in Egyptology*. A Biographical Index of Egyptologists; of Travellers, Explorers, and Excavators in Egypt; of Collectors of and Dealers in Egyptian Antiquities; of Consuls, Officials, Authors, Benefactors, and others whose names occur in the Literature of Egyptology, from the year 1500 to the present day, but excluding persons now living. 2. Aufl. The Egypt Exploration Society. University Press Oxford, London 1972.

De Bluë, Vera: *Mensch und Maske*. Betrachtungen über Jahrhunderte. AT Verlag Aarau, Aarau 1993.

Deckert, Hermann: *Zum Begriff des Porträts*. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Hrsg. von H. D. und Hanns Meinhard. Bd. 5. Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg 1929, S. 261-282.

Delevoy, Robert L.: *Der Symbolismus in Wort und Bild*. Skira, Klett Cotta Verlag, Genf und Stuttgart 1979.
—: *Le Symbolisme* (Kat.). Skira Verlag, Genève 1982.
Doede, Werner: *Die Berliner Secession.* Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Propyläen, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1977.

Eberlein, Kurt Karl: *PBM: Selbstbildnis.* In: Das Kunstblatt, 14. Jg. H. 4, 1930, S. 110-111.

Emde, Ursula: *Rilke und Rodin*. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg 1949 (zugl. Diss. Kiel 1947).

Erdmann, Lothar: *Der Dichter und die Malerin* (Paula Modersohn-Becker). In: Die Hilfe, Vol 45. 1939, 16 (=19.8), S. 373-377.

Erman, Adolf: *Die ägyptische Religion*. Handbücher der königlichen Museen zu Berlin. 2. Aufl. Druck und Verlag Georg Reimer, Berlin 1909.
—: *Die Literatur der Ägypter*. Gedichte, Erzählungen und Lehrbücher aus dem 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. J. C. Hinrichssche Buchhandlung, Leipzig 1923.

Ewigleben, Cornelia und Jochen von Grumbkow (Hrsg.): *Götter, Gräber & Grotesken*. Tonfiguren aus dem Alltagsleben im römischen Ägypten. (Kat.) Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1991.

Fischel, Oskar: *Ludwig von Hofmann.* Reihe Künstler-Monographien, Hrsg. von H. Knackfuß, Verlag von Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1903.

Fischer, Otto: *Ludwig von Hofmann.* In: Kunst und Künstler, Bd. 8, 1910, S. 473-474.

Fless, Friedrike: *Die frühkaiserzeitlichen Sarkophagbestattungen in Rom und ihre Übernahme in den westlichen und nordwestlichen Provinzen*. In: *Bestattungssitte und kulturelle Identität*. Grabanlagen und Grabbeigagen der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen. Hrsg. von Peter Fasold. Archäologisches Institut, Köln 1998, S. 319-326.

Furst, Herbert: *Portrait Painting, its Nature and Function*. John Lane The Bodley Head Limited, London 1927.

Furtwängler, A. und H. L. Urlichs: *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur.* Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G., München 1898.

Gage, John: *Colour and Meaning*. Art, Science and Symbolism. Thames and Hudson, London 1999.

Gardiner, Alan H. and Kurt Sethe: *Egyptian Letters to the Dead*. Mainly from the Old and Middle Kingdoms. The Egypt Exploration Society, London 1923.

Garwer, Cornelia: *Paula Modersohn-Becker. Der französische Einfluß in ihrem Werk*. Diss. Bochum 1989.

Gombrich, Ernst: *Die Geschichte der Kunst*. 16. Aufl. S. Fischer, Frankfurt am Main 1995.

—: *Das Stilleben in der europäischen Kunst*. Zur Ästhetik und Geschichte einer Kunstgattung. In: E. H. G.: *Meditationen über ein Steckenpferd*. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. S. Fischer, Frankfurt am Main 1978, S. 171-188.

Götte, Gisela: *Paula Modersohn-Beckers Begegnung mit der Bildauffassung der Nabis.* In: Paula Modersohn-Becker. Worpswede-Paris. Clemens-Sels-Museum Neuss 1985, S. 7-23.
—: *Paula Modersohn-Becker*. In: *Glanzlichter.* 40 Jahre Engagement des Bundes für die Kunst. Kat. Bonn 1989, S. 128-140.
—: Bildkommentar in: *Paula Modersohn-Becker. Selbstbildnisse*. Hrsg. von der Landesbildstelle Bremen. Bremen 1993.
— und Ursula Danzker (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*. Prestel Verlag, München, New York 1996.
—: *»Jene verhängnisvoll zerstörte Gestalt«. Rainer Maria Rilkes »Requiem. Für eine Freundin«.* Ebd., S. 128-139.

Grape-Albers, Heide (Hrsg.): *Bernhard Hoetger.* Bildwerke 1902-1936.Texte von Frauke Engel und Thomas Hirthe. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1994.

Giuliani, Luca: *Individuum und Ideal. Antike Bildkunst*. In: Bilder von Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980. Hrsg. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1980, S. 41-86.

Guldan, Ernst: *Eva und Maria*. Eine Antithese als Bildmotiv. Böhlau Verlag, Köln, Graz 1966.

Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert.* Eine Entwicklungsgeschichte. Bd. I und II. 8. Aufl. Prestel-Verlag, München 1987.

Hamann, Richard und Jost Hermand: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Bd. 4. *Stilkunst um 1900.* Mit 88 Abbildungen. Fischer Taschenbuch Verlag, München 1977.

Hansmann, Doris: *Akt und Nackt*. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2000.

Harms, Wolfgang: *Text und Bild, Bild und Text.* Germanistische Symposien, Berichtsbände. Hrsg. von Albrecht Schöne. (DFG-Symposion 1988). J. B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, Stuttgart 1990.

Hartleb, Renate: *Karl Hofer*. Philipp Reclam Jun., Leipzig 1987.

Hausenstein, Wilhelm: *Fra Angelico.* Mit 55 Tafeln in Lichtdruck. Kurt Wolff Verlag, München 1923.
—: *Drinnen und Draussen.* Ein Tagebuch über Landschaften und Städte, Tiere und Menschen. Verlag Knorr & Hirth GmbH, München 1930, S. 308-314.

Hermand, Jost (Hrsg.): *Jugendstil*. 3. Aufl. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.

Herrmann, Simone: *Ludwig von Hofmann in Berlin*. (Unveröff.) Ludwig von Hofmann-Archiv, Zürich.

Hesse-Frielinghaus, Herta (Hrsg.): *Ludwig von Hofmann – Gerhart Hauptmann*. Briefwechsel 1894-1944. Bouvier Verlag, Bonn 1983.

Hildebrandt, Hans: *Die Frau als Künstlerin.* Mit 337 Abbildungen nach Frauenarbeiten bildender Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1928. S. 113-121.

Hoetger, Berhard: *Erinnerungen an Paula Modersohn*. In: C. E. Uphoff: *Paula Modersohn-Becker*. Junge Kunst, Bd. 2. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919, S. 12-15.

Hofmann, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst.* Ein Einführung in ihre symbolische Formen. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1987.

Hofstätter, Hans H.: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Ein Entwurf. Verlag Du Mont, Köln 1963, bes. S. 9-52.
—: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende.* 2. Aufl. Verlag Du Mont, Köln 1973, S. 181-200.
—: *Einführung.* In: Eberhard Knoch (Hrsg.): *Druckkunst des Jugendstils*. Holzschnitte, Lithographien, Radierungen, Buchillustrationen. Ausst. Kunstgewerbemuseum Zürich 1966, S. 7-10.

Hönnighausen, Lothar: *Präraphaeliten und Fin de Siècle*. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. Wilhelm Fink Verlag, München 1971.

Klossowski, Erich: *Ludwig von Hofmann.* Die Eule. Schlesische Zeitschrift für Kunst und Leben. 1. Jg., H. 9, 1900, S. 142-148.

Imdahl, Max: *Giotto. Arenafresken*. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. W. Fink Verlag, München 1980.

Klemm, Christian: *Annäherungen an den Symbolismus*. Gemälde Segantinis im Kunsthaus Zürich und in anderen Schweizer Museen. In: Giovanni Segantini. Hrsg. von Beat Stutzer und Roland Wäspe. NZZ Verlag. Kunsthaus Zürich 1999, S. 134-143.

König, Eberhard und Christiane Schön (Hrsg.): *Stilleben*. Geschichte der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Bd. 5. Eine Buchreihe hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1996.

Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik*. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976.

Krichbaum, Jörg: *Künstlerinnen: von der Antike bis zur Gegenwart*. Du Mont Buchverlag, Köln 1979, S. 244-245.

Krininger, Doris: *Modell – Malerin – Akt*. Über Susanne Valadon und Paula Modersohn-Becker. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1986.
—: *Akt und Nackt*. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2000.

Kuhlemann, Michael: *Tradition und Modernität. Von der Figurenerzählung zur Fragmentassemblage*. In: *Rodin und die Skulptur im Paris der Jahrhundertwende*. (Kat.) Hrsg. ?? Paula Modersohn-Becker Museum Bremen, Städtische Museen Heilbronn 2000, S. 36-49.

Küppers, P.E.: *PM*. Das Kunstblatt. 2. Jg., H. 2, 1918, S. 65-74.

Lanckoronska, Maria Gräfin*: Das Jugendstil-Ornament*. In: Hermand 1992, S. 156-177.

Lichtenstein, Jacqueline: *Le Desin et le Couleur.* In: *La Peinture.* Textes Essentiels. Sous la direction de Jacqueline Lichtenstein. Larousse-Bordas, Paris 1995.

Liebner-Harenberg, Renate: *Ludwig von Hofmann. Biographie*. Ludwig von Hofmann-Archiv, Zürich. 1996.

Lurker, Manfred: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst.* Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 314. Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 2000.

March, Jan: *Pre-Raphaelite Women.* Images of femininity in Pre-Raphaelite Art. George Weidenfeld & Nicolson Ltd., London 1987.

Meier-Graefe, Julius: *Künstlerinnen*. In: *Die bildende Künstlerin.* Wert und Wandel in Quellentexten. 1855-1945. Hrsg. von Carola Muysers. Verlag der Kunst, Amsterdam und Dresden 1999, S. 216-220.

Meiss, Millard: *Painting in Florence and Siena after the black death*. Princeton University Press, New Jersey 1951.

Mekhitarian, Arpag: *Ägyptische Malerei*. Aus dem Französischen von Marinus van Driel und Jozef Janssen. Editions d'Art Albert Skira, Ernst Wasmuth Verlag, Genf und Tübingen 1989.

Merkel, Ursula: *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert.* Ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und in Deutschland. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie. Akademie Verlag, Berlin 1995 (zugl. Diss. Heidelberg 1992).

Molsdorf, Wilhelm: *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1968.

Morenz, Siegfried: *Das Werden zu Osiris*. Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, Bd. 1, Akademie Verlag, Berlin 1957.
—: *Die Begegnung Europas mit Ägypten*. Mit einem Beitrag von Martin Kaiser über Herodots Begegnung mit Ägypten. Artemis Verlag, Zürich und Stuttgart 1969.
—: *Gott und Mensch im alten Ägypten.* Mit einem Vorwort von Else Blumenthal. 2. Aufl. Koehler & Amelang, Leipzig 1984.

Moret, Alexandre: *Le rituel du culte divin journalier en Égypte*. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études. Tome Quatorzième. Ernest Leroux, Paris 1902.
—: *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études. Tome Quinzième. Ernest Leroux, Paris 1902.

Morice, Charles: *Paul Gauguin*. Mercure de France, Octobre-Décembre– Tome XLVIII, Paris 1903, S. 100-135.

Müller, Hedwig: *Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz*. In: *Die Lebensreform*. (Kat.), Bd. I, S. 329-334.

Murken, Christa (bis 1996 Murken-Altrogge): *Der französische Einfluß im Werk von Paula Modersohn-Becker*. Die Kunst und das schöne Heim, 87. Jg., H. 3, 1975, S. 145-153.
—:*„…zu sehen wie weit man gehen kann…" Die bildnerische Selbsterfahrung PMBs.* Europäische Kunstzeitschrift, Juni 1978, S. 8-10.
—: *Paula Modersohn-Becker*. DuMont Buchverlag, Köln 1996 (3. Aufl.).
—: *Die Kinderbildnisse Paula Modersohn-Beckers*. In: *KinderBlicke.* Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski. Kat. Hrsg. vom Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen, Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen. Ostfilden-Ruit 2001, S. 30-49.

Murray, Roston: *Renaissance Perspectives in Literature and Visual Arts*. Princeton University Press, New Jersey 1987.

Muther, Richard: *Frühlings-Ausstellungen 1900*. In: *Richard Muther. Studien und Kritiken.* Bd. I, 1900, 3. Aufl. Wiener Verlag, Wien 1900, S. 53-81.
—: *Die Ausstellung der Wiener Secession November 1899*. Ebd., S. 1-28.
—: *Die japanische Ausstellung der Secession*. Ebd., S. 41-52.
—: *Geschichte der englischen Malerei*. S. Fischer, Berlin 1903.
—: *Geschichte der Malerei*. Bd. I. *Italien bis zu Ende der Renaissance*. Konrad Grethlein's Verlag, Leipzig 1909.

Muysers, Carola (Hrsg.): *Die bildende Künstlerin*. Wertung und Wandel in deuschen Quellentexten. 1855-1945. Verlag der Kunst, Amsterdam und Dresden 1999.

Nalewski, Horst: *„….diese unerbittlich großen Dinge Ägyptens".* Rilkes Anschauen der ägyptischen Welt. In: *Rilke-Studien*. Zu Werk und Wirkungsgeschichte. Hrsg. von der Akad. der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Literaturgeschichte. Red. Edda Bauer. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976, S. 216-230.
—: *Rainer Maria Rilke. Reise nach Ägypten*. Briefe, Gedichte, Notizen. Mit zahlreichen Abbildungen. Insel Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 2000.

Nasse, Hermann: *Fra Giovanni Angelico da Fiesole*. Allgemeine Verlagsanstalt, München 1924.

Neidhardt, Hans-Joachim: *Zum 100. Geburtstag Ludwig von Hofmanns.* Dresdener Kunstblätter. Monatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. 5. Jg., H. 8, 1961, S. 138-143.

Noltenius, Rena: *Heinrich Vogeler 1872-1942.* Die Gemälde – Ein Werkkatalog. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2000.

Oppler, Ellen C.: *Paula Modersohn-Becker. Some Facts and Legends*. Art Journal, 35, 1976, 4 (=Sommer), S. 364-369.

Paas, Sigrun: *Und sie sah, daß es gut war – Evas Aufbruch ins dritte Jahrtausend.* In: Hofmann 1986 (Kat.), S. 33-39.

Panofsky, Erwin: *Grabplastik.* Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Hrsg. von Horst W. Janson mit e. Vormerkung von Martin Warnke. Du Mont Buchverlag, Köln 1994.

Pater, Walter: *Renaissance. Studien in Kunst und Poesie.* 2. Aufl. Eugen Diederichs, Jena und Leipzig 1906.

Paul, Eberhard: *Antike Welt in Ton*. Griechische und römische Terrakotten des archäologischen Institutes in Leipzig. VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig o. J.

Pauli, Gustav: *Die Ausstellung in der Kunsthalle*. Bremer Nachrichten vom 11.11.1906, 2. Blatt, Nr. 311.
—: *PMB. Ein Vortrag zur letzten Ausstellung ihres künstlerischen Nachlasses von G. Pauli.* In: Die Güldenkammer. 4. Jg., H. 2, November 1913, S. 92-96.
—: *Paula Modersohn-Becker*. Mit 59 Bildtafeln. 3. Aufl. Kurt Woff Verlag A. G., Berlin 1919.

Parlasca, Klaus: *Mumienporträts und verwandte Denkmäler.* Deutsches Archäologisches Institut. Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden 1966.
— und Helmut Seemann (Hrsg.): *Augenblicke*. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main 1999.

Perry, Gillian: *Paula Modersohn-Becker*. Her Life and Work. The Women's Press Ltd., London 1979.

Petersen, Karen und J. J. Wilson: *Women Artists. Recognition and Reappraisal. From the Early Middle Ages to the Twentieth Century.* Harper & Row Publishers, New York 1976.

Piankoff A. und J. J. Clère: *A Letter to the Dead on a Bowl in the Louvre.* The Journal of Egyptian Archaelogy. Vol. XX, Egypt Exploration Society, London 1934, S. 157-169.

Picon, Gaëtan*: 1863. Naissance de la peinture moderne*. Éditions Skira, Genf 1974.
Platte, Hans: *Paul Gaugin. TA MATETE*. Der Markt. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1959.

Pope-Hennessy, John: *Fra Angelico.* Übersetzt von Brigitte Baumbusch. Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus o. J.

Preimesberger, Rudolf, Hannah Baader und Nicola Suthor: *Porträt*. Geschichte der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Bd. 2. Eine Buchreihe hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1999.

Redslob, Edwin: *Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen.* Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1918.

Reinken, Liselotte von: *Paula Modersohn-Becker.* Hrsg. von Wolfgang Müller und Uwe Naumann. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983.

Riedel, Wolfgang: *Homo Natura. Zum Menschenbild der Jahrhundertwende* aus. In: *Die Lebensreform* (Kat.), Bd. I, S. 105-107.

Rief, Hans-Herrman: *Heinrich Vogeler. Das graphische Werk*. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1983.

Roberts, Contessa: *L.v.H. Buchillustrationen*. (Unveröff.) LvH-Archiv, Zürich.
—: *Auf der Suche „nach dem entschwebten Land der Griechen". Der Maler und Graphiker Ludwig von Hofmann (1861-1945)* – Ein Überblick seines Œuvres mit besonderem Schwerpunkt auf Zeichnungen und Druckgraphik. (Diss. Freiburg i. Br.,Veröffentlichung in Vorbereitung)

Rodin, Auguste: *L'Art.* Entretiens réunis par Paul Gsell. Bernard Grasset, Paris 1951.

Röver, Anne: *Die Nachzeichnungen Paula Modersohn-Beckers*. Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Hrsg. von Hans-Werner Grohn, Bd. 16, Deutscher Kunstverlag, München und Berlin 1977, S. 201-214.

Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung der „*Vereinigung der Elf*" in Berlin. Die Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, Beiblatt zur Zeitschrift bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt.* Hrsg. von Carl von Lützow und Dr. A. Rosenberg. Neue Folge. Bd. 4, Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1893; Spalten 285-288.

Rothes, Walter: *Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae*. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. Heitz und Mündel, Strassburg 1902.

Salzmann, Karl H.: *Pan. Geschichte einer Zeitschrift*. In: Hermand 1992, S. 178-208.

Sambrook, James (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism.* A Collection of Critical Essays. The Universtity of Chicago Press, Chicago and London 1974.

Sauer, Marina: *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff*. 1878-1954. Leben und Werk (mit Œuvre-Katalog). Verlag H. M. Hauschild GmbH, Bremen 1986.

Schapire, Rosa: *PMB*. Kunstchronik und Kunstmarkt, 54. Jg. Neue Folge XXX, Nr. 41, 25. Juli 1919, S. 865-867.

Schaukal, Richard: *Heinrich Vogeler–Worpswede als Buch-Illustrator*. In: DKuD, 10. Jg., H. 19, 1907, S. 399-408.

Scheffler, Karl: *Neue Bücher*. In: *Kunst und Künstler.* Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. 19. Jg., H. 9, 1921, S. 331-332.

Schütze, Karl-Robert: *Architektonische Gesamtplanungen und Serienmöbel 1903-1914*. In: *Heinrich Vogeler und der Jugendstil.* Hrsg. von Cornelia Baumann und Vera Losse. Du Mont Buchverlag, Köln 1997.

Schürer, Oscar: *Das Werk der PMB*. (Mit zehn erstmalig veröffentlichten Wiedergaben ihrer Bilder) Der Cicerone. 15. Jg., H. 18, Sept 1923, S. 813-826.

Secker, Hans F.: *Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen in Danzig 1918.* In: Cicerone, 11. Jg., H. 22, 1919, S. 727ff.

Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*. Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 1955.

Segalen, Victor: *Paul Gauguin in seiner letzten Umgebung. Die zwei Gesichter des Arthur Rimbaud*. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1991.

Senti-Schmidlin, Verena: *Der Tanz als Bildmotiv*. Ludwig von Hofmann 1861-1945. Peter Lang Verlag, Bern, Berlin, Frankfurt am Main [u.a.] 1999.

Sonnenschein, Carl: *Madonnen.* Hundertundvier Kupfertiefdrucktafeln. Anmerkungen zu den Bildern von Dr. Leopold Zahn. Albertus Verlag G.m.b.H., Berlin 1928.

Sponsel, J. L.: *Heinrich Vogeler – Worpswede*. In: DKuD, 2. Jg., H. 7, April 1899, S. 294-334.

Starz, Ingo: *Ludwig von Hofmann-Archiv*. April 1999. Broschüre des LvH-Archivs, Zürich.
—: Rundschreiben des Ludwig von Hofmann-Archivs, Zürich.
—: *Symbol und Ekstase – Ludwig von Hofmann und die Kunstidee des Neuen Weimar*. In: *Aufstieg und Fall der Moderne.* Hrsg. von Rolf Bothe und Thomas Föhl. Verlag Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1999, S. 208-215.
—: *…"die weiteste und herrlichste Weise, Schönheit zu gestalten" – Ludwig von Hofmann, die Literaten und der Stildiskurs um 1900*. In: *Jugendstil und Kulturkritik – Zur Literatur und Kunst um 1900*. Hrsg. von Andreas Beyer und D. Burdorf. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1999, S. 157-176.
—: *Die Spur des Leibes.* Ästhetische Korrespondenz bei Ludwig von Hofmann und Stefan George. George-Jahrbuch, 4. Jg., 2002, S. 137-162.

Stenzig, Bernd: *Worpswede. Moskau*. Das Werk von Heinrich Vogeler. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1989.
—: *Heinrich Vogeler*. Eine Bibliographie der Schriften. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1994.

Sternberger, Dolf: *Über Jugendstil und andere Essays*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1977.

Stoermer, Curt: *PM.* Der Cicerone, 6. Jg., H. 1, 1914, S. 7-15.
—: *PBM.* Die Güldenkammer. 3. Jg., H. 6, März 1913, S. 378-380.

Suelem, Mouhira: *„Das Allervertrauteste plötzlich mitten im Fremden…." Rainer Maria Rilke und Ägypten.* In: *Überschreitungen.* Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Jörg Sader & Anette Wörner. Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 138-151.

Szeemann, Harald: *Vorbereitungen*. In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk.* Europäische Utopien seit 1800. (Kat.) Red. von Susanne Häni. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main 1983, S. 16ff.

Uphoff, C. E.: *Bernhard Hoetger*. Junge Kunst. Bd. 3, 1919, S. 3-12.

Sutherland Harris, Ann und Linda Nochlin: *Women Artists. 1550-1950*. Mit 5 Abb. Los Angeles County Museum of Art, New York 1977.

Syre, Cornelia: *Fra Angelico.* Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz. Mit einem Beitrag zur Maltechnik von Veronika Poll-Frommel. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. F. A. Verlag, München 1996.

Thamer, Jutta*: L.v.H*: *Pan*. Aufsatz. (Unveröff.) LvH-Archiv, Zürich.
—: *Zwischen Historismus und Jugendstil*. Zur Ausstattung der Zeitschrift »Pan« (1895-1900). Europäische Hochschulschriften. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Bern, Cirencester 1980.

Vandersleyen, Claude: *Das alte Ägypten*. Propyläen Kunstgeschichte in 18 Bänden. Ullstein Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985.

Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori et architettori italiani*. Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Übersetzung des Italienischen von Trude Fein unter Heranziehung der deutschen Ausgabe von L. Schorn und E. Förster. Anmerkungen von W. Rotzler und E. Deer. Nachwort von R. Steiner. Mit 28 Abbildungen. 6. Aufl. Manesse Verlag, Zürich 1996.

Vikan, Gary (Hrsg.): *Medieval & Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art.* National Gallery of Art, Washington 1975.

Waetzold, Wilhelm: *Die Kunst des Porträts.* Hirt Verlag, Leipzig 1908.

Walther, Ingo F.: *Malerei der Welt*. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen. Bd. I und II, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1995.

Wapnewski, Peter: *Das Bühnenweihfestspiel.* In: *Richard-Wagner-Handbuch.* Hrsg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1986, S. 331-352.

Wedewer, Rolf: *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*. Idylle und Konflikt. Du Mont Buchverlag, Köln 1978.

Westendorf, Brigitte: *Englische Präraffeliten in deutschen Augen*. Die deutsche Rezeption der englischen Präraffaeliten von ihren Anfängen bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung auf der Grundlage einer semiotisch-konstruktivistischen Rezeptionstheorie. Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII. Kunstgeschichte. Bd. 140. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992.

Zahn, Leopold: *PBM*. Das Kunstwerk, 11. Jg., H. 5/6, Nov/Dez. 1957, S. 72-76.

Zaloscer, Hilde: *Zu ägyptischen Totenmasken*. In: *Mumie-Schau'n*. Totenkult im hellenistisch-römerzeitlichen Ägypten. Kat. zur Ausst. der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibl. im Nordico, Museum der Stadt Linz in Zusammenarb. mit dem Landesmus. für Kärnten, Linz. Hrsg. von Ulrike Horak und Hermann Harrauer. Linzer Archäologische Forschungen, Bd. 29, Friedrich-VDV, Linz 1999.

Zelger, Franz: *Arnold Böcklin. Die Toteninsel.* Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur. S. Fischer, Frankfurt am Main 1997.

Zuccaro, Frederico: *Idée des peintres, sculpteurs et architectes.* (1607). Abgedruckt in: Jacqueline Lichtenstein 1995, S. 32-36.

Lexika, Enzyklopädien, Toten-, Hand- und Wörterbücher, Bibeln:

Alscher, Ludger, Günter Feist, Peter H. Feist [u. a.] (Hrsg.): Lexikon der Kunst in 5 Bänden. Das Europäische Buch, Berlin 1981. Nach der Ausgabe des Seemann Verlags, Leipzig 1987-1994. Hier LdK.

Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1987-1994. Hier LdK 2.

Bäumer, Remigius und Leo Scheffczyk (Hrsg.): *Marienlexikon*. Bd. V, Hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e. V., EOS Verlag, St. Ottilien 1993. Hier ML.

Bauer, Hans-Joachim: *Richard-Wagner-Lexikon.* Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach 1988.

Bauer, Wolfgang, Irmtraud Dümotz und Sergius Golowin (Hrsg.): *Lexikon der Symbole.* 3. Aufl. Fourier Verlag, Wiesbaden 1982.

Beiner, Wolfgang und Heinrich Petri: *Handbuch der Marienkunde*. 2. Aufl., Bd. II. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1997. Hier HbMK.

Brockhaus Enzyklopädie. 19. Aufl. Bd. 28. Hrsg. von Günther Drodowski. F. A. Brockhaus, Mannheim 1995, S. 4019.

Chevalier, Jean und Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres.* Réalisation Marian Berlewi. 6ème Édition. Ed. Seghers et Ed. Jupiter, Paris 1969.

Dictionnaire de l'ancien français. Le Moyen Âge. Hrsg. von Algirdas Julien Greimas, Paris 1992.

Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Verlag von S. Hirzel, Lepzig 1854-1971.

Hederich, Benjamin: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967.

Helck, Wolfgang und Wofhart Wesendorf (Hrsg.) : *Lexikon der Ägyptologie*. Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1975-1992. Hier LdÄ.

Hentrich, Volkmar und Artur Weiser: *Das Alte Testament Deutsch*. Neues Göttinger Bibelwerk. Teilband 16/2. *Das Hohe Lied. Klagelieder. Das Buch Esther*. Übersetzt und erklärt von Helmer Kinggren und Artur Weiser. O. V., Göttingen 1958.

Höfer, Joseph und Karl Rahner: *Lexikon für Theologie und Kirche.* 2. Ausgabe. Herder Verlag, Freiburg 1957-1965. Hier LThK.

Hornung, Erik (Übers.): *Das Totenbuch der Ägypter*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von E. H. Artemis & Winkler, Düsseldorf und Zürich 1998. Hier TBÄ.

Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Herder Verlag, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968-1976. Hier LcI.

Klauser, Theodor (Hrsg.): *Reallexikon für Antike und Christentum.* Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. In Verbindung mit Franz Joseph Dölger und Hans Lietzmann. A und O-Affekt. Hiersemann Verlags-GmbH, Stuttgart 1950.

Krause, Gerhard und Gerhard Müller (Hrsg.*): Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 4. Verlag De Gruyter, Berlin, New York 1979, S. 143-156.

Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la diréction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Dictionnaires Le Robert, Paris 1996.

Lindemann, Gottfried und Hermann Boekhoff: *Lexikon der Kunststile.* Vom Barock bis zur pop-art. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983.

Lücke, K.-Hans und Suanne: *Antike Mythologie.* Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1999.

Lurker, Manfred (Hrsg.): *Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter*. Handbuch der mystischen und magischen Welt Ägyptens. Scherz Verlag, Bern, München, Wien 1998.
—: *Die Botschaft der Symbole in Mythen, Kulturen und Religionen*. Kösel-Verlag, München 1990.
—: *Wörterbuch der Symbolik*. 5. Aufl. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991.

Luther, Martin: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Mitteloktav-Ausgabe. Druck von R. Graßmann in Stettin, Berlin 1904.
— : *Das Neue Testament unseres Herrn und Heilandes Jesus Christus.* Revidierter Text v. 1956. Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1956.
—: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments.* Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1961.

Michels, Ulrich: *Dtv-Atlas zur Musik*. Tafeln und Texte. Bd. 1, 2. Aufl. Bärenreiter Verlag und Dtv, Kassel, Basel [u.a.] 1977.

Sachs, Hannelore, Ernst Badstübner und Helga Neumann (Hrsg.): *Christliche Ikonographie in Stichworten.* 7. Aufl. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.

Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst.* Bd. 1. Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1966.

Schmidt, Heinrich und Margarethe: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst.* Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. 5. Aufl. Verlag C. H. Beck, München 1995.

Seringe, Pr. Philippe: *Les Symboles*. Dans L'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours. Helios, Genève 1988.

Thieme, Ulrich und Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes. VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1907-1950. Hier Thieme-Becker.

Treu, Ursula (Hrsg.): *Physiologus.* Naturkunde in frühchristlicher Deutung. 3. Aufl. Artia Verlag, Hanau 1998.

Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Übers. von Rainer Rauthe. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1975.

Kataloge, Werkverzeichnisse und Führer:

Ägyptisches Museum Berlin. Redaktion von Liselotte Robbel. Hrsg. vom Verein zur Förderung des Ägyptischen Museums in Berlin Charlottenburg e.V. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1983.

Ägyptomanie = *Ägyptomanie.* Ägypten in der europäischen Kunst 1730-1930. Die Sehnsucht Europas nach dem Land der Pharaonen. Zur Begegnung von Orient und Okzident am Beispiel des Alten Ägypten. Hrsg. vom Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 1994.

Barron, Stephanie: *Entartete Kunst.* Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Mit Beiträgen von Peter Guenther, Andreas Hüneke, Annegret Janda, Mario-Andreas von Lüttichau [u.a] Deutsches Historisches Museum. Hirmer Verlag, München 1992. Originalausgabe: Los Angeles County Museum of Art, New York 1991.

Baumann, Cornelia und Vera Losse (Hrsg.): *Heinrich Vogeler und der Jugendstil.* Mit Beiträgen von Ludwig Harig, Thomas Heyden, Vera Losse, Karl-Robert Schütze und Renate Ulmer. Du Mont Buchverlag, Köln 1991.

Bazin = *Louvre*. Red. von Germain Bazin. Chefconservator der Gemäldeabt. des Louvre. Galerie Somogy, Paris. Aus dem Französischen von Alfred P. Zeller. Bertelsmann Lesering, o.O., O. J.

Beardsley = *Aubrey Beardsley. Zeichnungen. Drawings*. Gerhardt Verlag, Berlin 1965. Lizenzausgabe für den Zweitausendeins Versand, Frankfurt am Main o. J.

Cantilena, Renata: *La collezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.* Arte Tipografica, Milano 1989.

Der Durchbruch. Die Worpsweder Maler in Bremen und im Münchener Glaspalast 1895. Mit einem Textbeitrag von Karl Robert Schütze. Hrsg. von den Kunstsammlungen Böttcherstraße Bremen und von dem Von der Heydt Museum Wuppertal. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1995.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Red. Susanne Häni. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main 1983.

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1 und 2. Hrsg. von Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann und Klaus Wolbert. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Verlag Häusser, Darmstadt 2001.

Die Renaissance. Maler des 15. und 16. Jahrhunderts. Bechtermünz Verlag, Eltville am Rhein 1989.

Dürer = *Albrecht Dürer 1471-1971*. 3. Aufl. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums. Prestel Verlag, München 1971.

Ebneter, Curdin: *Rilke & Rodin*. Fondation R. M. Rilke et Monographic, Sierre 1997.

Egger, Hanna: *Verkündigung.* Meisterwerke christlicher Kunst. Verlag St. Gabriel Mödling, Wien 1987.

Franciscis, Alfonso de (Hrsg.): *Führer durch das archäologische Nationalmuseum von Neapel*. Übersetzung von A. Rigotti. Di Mauro Editore, Salerno 1965.

Führer durch die Sammlungen des kunsthistorischen Museums. Hrsg. vom Kunsthistorischen Museum. Verlag Anton Schroll, Wien und München 1975.

Gibson, Michael (Hrsg.): *Le Symbolisme*. Benedikt Taschen Verlag, Köln 1994.

Grimm, Claus*: Stilleben*. Die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister. Belser Verlag, Stuttgart 2001.

Hofmann, Werner (Hrsg.): *Eva und die Zukunft*. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Prestel-Verlag, München 1986.

Holz, Donata (Hrsg.): *…Unter den großen Himmeln…* Die Kunstsammlung der Kreissparkasse Osterholz. Druckerei und Verlag H. Saade, Osterholz-Scharmbeck 1999.

Hulftegger, Adeline: *Die Krönung Mariä*. Fra Angelico. Galerie der Meisterwerke. Saar-Verlag, Saarbrücken und Éditions d'art Vendôme, Paris 1947.

Kat. Bremen 1976 = *Paula Modersohn-Becker zum hundersten Geburtstag.* Hrsg. von Günter Busch, Anne Röver, Bernhard Schnackenburg, Jürgen Schultze und Annemarie Winther. Gesamtherstellung H. M. Hausschild GmbH, Bremen 1976.

Kat. Bremen 1996 = Paula Modersohn-Becker in Bremen. Die Gemälde aus den drei Bremer Sammlungen. Hrsg. von der Paula Modersohn-Becker Stiftung, Bremen. 2. Aufl. Verlag H. M. Hauschild GmbH, Bremen 1996.

Kat. Lilienthal 1984 = Golücke, Dieter: *Katalog zur Ausstellung*: *Bernhard Hoetger. Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer*. Museum Ostwall, Dortmund 1984. Worpsweder Verlag, Lilienthal 1984.

Kat. SeelenReich = *SeelenReich*. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920. Hrsg. von Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. Prestel Verlag, München, London, New York 2000.

Kat. Berlin 1960 = *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*. 130 Gemälde, Zeichnungen und Radierungen. Haus am Lützowplatz, Berlin 1960.

Kat. Bremen 1968 = *Paula Modersohn-Becker*. Radierungen. – Œuvreverzeichnis. Katalog Paula Modersohn-Becker, Gemälde, Zeichnungen, Œuvreverzeichnis der Graphik. Hrsg. von der Paula Modersohn-Becker-Stiftung und Graphischem Kabinett U. Voigt KG, Bremen 1968.

Knoch, Eberhard (Hrsg.): *Druckkunst des Jugendstils*. Holzschnitte, Lithographien, Radierungen, Buchillustrationen. Mit einer Einführung von Hans H. Hofstätter. Ausst. Kunstgewerbemuseum Zürich 1966.

Monte Verità = *Monte Verità. Berg der Wahrheit*. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Red. Gabriella Borsano, Claire Halperin, Ingeborg Lüscher,

Harald Szeemann. Museum Villa Stuck, München. (24.10. bis 21.12.1980). Armando Dadò und Electa, Locarno und Milano, o. J. [1980].

Odilon Redon = *Odilon Redon.* La Collection Woodner. Fondation de l`Hermitage, Bibliothèque des Arts de Paris, Lausanne 1992.

Rilke = Meller Marcovicz, Digne (Red.): *Rainer Maria Rilke. 1875-1975*. Eine Ausstellung des Deutschen Literatur Archivs im Schiller Nationalmuseum. Marbach am Necker 1975.

Rodin = Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.): *Auguste Rodin*. Zeichnungen und Aquarelle. Verlag Gerd Hatje. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Stuttgart und Münster 1984.

Sehnsucht nach Landschaft? = *Sehnsucht nach Landschaft?* Kunst und Natur in Worpswede. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Worpsweder Kultureinrichtungen. o. V., Berlin 2000.

Schottmüller, Frida (Hrsg.): *Fra Angelico da Fiesole.* Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Leipzig 1911.

Scudieri, Magnolia: *Museum von San Marco. Der offizielle Führer*. Giunti Gruppo Editoriale, Florenz 1999.

Stilkunst um 1900 = *Stilkunst um 1900 in Deutschland*. Red. Willi Geismeier und Claude Keisch. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin. Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen. Nationalgalerie, Berlin 1972.

Thiébaut, Dominique: *Botticelli*. DuMont Buchverlag, Köln 1992.

WV: Werkverzeichnis Paula Modersohn-Becker. Bd. I und II. Hrsg. von Wolfgang Werner, Werner Busch. Bearbeitet von denselben sowie von Milena Schicketanz. Hirmer Verlag, München 2000.

Zabern, Philipp von (Hrsg.): *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*. Kat. Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1984.

Zeller, Bernhard (Hrsg.): *Wilhelm Hausenstein.* Wege eines Europäers. Kat. einer Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums. Kat. Nr. 18. Turmhaus GmbH, Verlag und Druckerei, Stuttgart 1967.

Anonymus:

Heinrich Vogeler. Etchings. In*: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art,* Vol. 13. London 1898, S. 52-54.