

# Rilke, Hammershøj, Cézanne, Kokoschka

Von Walter Methlagl (Innsbruck)

Mit dem Thema bewege ich mich weitgehend auf gebahnten Pfaden.<sup>1</sup> Über Rilkes Verhältnis zu Cézanne gibt es auf der Grundlage reichlich vorhandener Quellen mehrfach solide Rekonstruktionen, beginnend bei Else Buddeberg<sup>2</sup>, sich fortsetzend mit den eindrucksvollen Aufsätzen von Herman Meyer<sup>3</sup> bis hin zu Jacques Le Riders Beitrag zum Prager Symposium von 1992<sup>4</sup>, womit längst nicht alles, auch was Ausstellungen zu Rilkes Kunst-Rezeption betrifft, erwähnt ist.<sup>5</sup> Zu Hammershøj habe ich am ehesten Neues zu sagen.

Auch kann mir Willkür bei der Wahl von Rilkes malenden Bezugspersonen vorgeworfen werden. Das diesbezügliche Feld ist viel weiter, denkt man an Emil Orlik, an Worpsswede, Zuloaga, Paul Klee, Van Gogh, die Alten und viele andere.<sup>6</sup>

Aber ich will hier keinen Überblick über Rilke und die bildende Kunst geben, also nicht einen Zusatz zu den zahlreichen „Rilke und ...“-Themen. Vielmehr habe ich meinem in Kürze abzuwickelnden Vorhaben ein Diktum von Ludwig Wittgenstein zugrundegelegt:

„Es interessiert mich nicht, ein Gebäude aufzuführen, sondern die Grundlagen der möglichen Gebäude durchsichtig vor mir zu haben.“<sup>7</sup>

Das heißt: Ich spreche nicht in erster Linie interpretierend im Wechsel von Leben zu Werk und retour über Rilkes Verhältnis zu diesem oder jenem Maler oder zur Malerei überhaupt, sondern über die Grundlagen, die es überhaupt möglich machen, über dieses jeweilige Verhältnis zu sprechen. Aus diesem Grunde also nur drei Künstler; die müssen jeweils zur Erläuterung eines Paradigmas herhalten, das – zusammen mit den anderen – eben diese Grundlagen möglicher interdisziplinärer Darstellungen durchsichtig machen sollen.

1 Vortrag anlässlich der Jahresversammlung der Rilke-Gesellschaft, Wien 25.9.1998.

2 Else Buddeberg: Rilkes Cézanne-Begegnung. In: R. M. Rilke und die bildende Kunst. Sonderausgabe der Zeitschrift *Das Kunstwerk*, 1951, 36-43.

3 Herman Meyer: Rilkes Cézanne-Erlebnis. In: Herman Meyer: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963. 244-286. – Darin auch: Ders.: *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung*. 287-336.

4 Jacques Le Rider: Rilke et Cézanne: la poésie à l'école de la couleur. In: Peter Demetz, Joachim W. Storck, Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag*. Würzburg 1998. 137-148.

5 Vgl. die fortlaufenden Bibliographien in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft*.

6 Vgl. z.B. den Ausstellungskatalog Curdin Ebnetter: *Rilke & Rodin*. Paris 1902-1913. Sierre 1999.

7 Aus einem Vorwort, erschienen in den *Vermischten Bemerkungen*. In: Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*. Eine Auswahl aus dem Nachlaß. Hg. v. Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Neubearbeitung des Textes durch Alois Pichler. Frankfurt/M. 1994. 19-165.

Um mit dem bekanntesten zu beginnen: Cézanne. Oft genug wurde aus Rilkes Briefen an Clara vom Oktober 1907<sup>8</sup> zitierend die Brücke hinüber zu Rilkes Lyrik geschlagen, wurden die an Cézanne erprobten Begriffe „Dingwerdung“ (für „réalisation“), „Wendung“, „Wandlung“, überhaupt „Ding“ als Kriterien bei der Interpretation namentlich der Lyrik nach dem Cézanne-Erlebnis, teilweise auch schon vor diesem, herangezogen. Es wurde davon gesprochen – mit Rilke –, „daß man jedes dieser Dinge [die Cézanne als Motiv vor sich hatte, aber auch solche, die der Lyriker Rilke zum Vorwurf hat, W.M.] liebt, wenn man es macht; zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man beurteilt es, statt es zu sagen. Man hört auf, unparteiisch zu sein [...]“<sup>9</sup>

„Zu sagen“ – ein ganz wichtiges Interpretament bei der Erläuterung der *Duineser Elegien*. Und Rilke selbst ist es ja, der einen dazu einlädt, die von Cézanne bezogenen, in den Briefen niedergelegten Impulse in seiner eigenen künstlerischen Arbeit zu suchen und zu finden:

„Dieses Aufbrauchen von Liebe in anonymer Arbeit, woraus so reine Dinge entstehen“ – ja, in dem eben abgeschlossenen ersten Teil der *Neuen Gedichte* fand er selbst „instinktive Ansätze zu ähnlicher Sachlichkeit“.<sup>10</sup>

Er schrieb so, und viele Interpreten sind ihm gerne zitierend gefolgt. Rilke – kaum einer hat sich so kompetent über Malerei ausgedrückt – durfte das. Wir, die Interpreten, die Literar- und Kunsthistoriker, dürfen nicht. Nicht ohne weiteres. Wo Rilke – selbst künstlerisch arbeitend – die Kompatibilität der Arbeit bildender Künstler mit seiner eigenen Arbeit voraussetzt, ist uns ein „Halt“ geboten. Was er durfte, dürfen wir nicht, nämlich Äpfel mit Birnen vergleichen. Wenn Rilke die Cézannesche „réalisation“ in seine Lyrik überführt und sogar thematisiert in den berühmten Worten der IX. *Duineser Elegie*

[...] aber zu sagen, verstehs  
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals  
innig meinten zu sein<sup>11</sup>,

dann mag damit eine Quelle recht eindeutig bezeichnet sein. Der autonome Stellenwert des Diktums innerhalb des lyrischen Oeuvres ist damit längst noch nicht bezeichnet. Dazu müssen eben die Grundlagen überhaupt möglicher Bezeichnungsweisen erst durchsichtig gemacht werden.

Zugang zu solchen Grundlagen liefert gewiß auch die immanente Interpretation der Texte mit allen möglichen Ausgriffen auf die Intertextualität. Aber gerade im Hinblick auf

---

8 Clara Rilke und Heinrich Wiegand Petzet (Hg.): Rainer Maria Rilke: Briefe über Cézanne. Frankfurt/M. 1983. (= insel taschenbuch 672)

9 Brief vom 13.10.1907. In: Briefe über Cézanne (vgl. Fn. 8), 40f.

10 Ebda., 41.

11 Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien. In: R. M. Rilke. Werke in drei Bänden. Hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber Rilke besorgt durch Ernst Zimm. Bd. 1. Frankfurt/M. 1966. 439-482. Hier 474 (Die neunte Elegie).

bildkünstlerische Artefakte sind wir vor das schwer zu lösende Problem gestellt: Wie bringe ich Textstrukturen und Bildstrukturen zu einer halbwegs zuverlässigen Deckung? Wo ist das gemeinsame Dritte, das eine solche Deckung ermöglicht?

Mit Bezug auf *Der neuen Gedichte anderer Teil*, die vom 31. Juli 1907 bis zum 2. August 1908 geschrieben worden sind, und etwa auch auf das *Requiem. Für eine Freundin*<sup>12</sup> ist diese Problemlösung schon versucht worden. Es wurde hervorgehoben, daß das *Requiem* in auffallender Weise in der Rhetorik der Cézanne-Briefe gehalten ist, und das ist, näher besehen, noch längst nicht die einzige Entsprechung.

Ein Aufsatz von Hedwig Schwall<sup>13</sup> ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert:

- 1) Er sieht von den zumeist wohlbekanntesten Selbstäußerungen des Dichters tunlichst ab und konzentriert sich auf die Möglichkeit der Darstellung von Bildphänomenen bei Cézanne und den Kubisten in Parallele zu Textphänomenen im anderen Teil der *Neuen Gedichte*; damit verläßt er den oft begangenen Trampelpfad, der von den Briefen zur Lyrik führt. Statt dessen werden heute gängige Mittel einer Semiotik eingesetzt, die tatsächlich auf das „gemeinsame Dritte“ hinführen.
- 2) Dies geschieht, wenn auch nicht ganz explizit, so doch grundsätzlich im Rekurs auf die – als Grundlage zu verstehende – Voraussetzung, daß Rilkes Umsetzungen Cézannescher Formqualitäten in eine lyrische Sprache sui generis ebenso wie seine in den Briefen bekundete Anteilnahme Teile eines *Gemeinschaftshandelns* sind, das damals, und in gewandelter Form auch später, einer vor allem im kulturellen Leben in Frankreich etablierten *Lebensform* entsprach.

Dazu kurz Näheres:

Zu 1) *Semantik* bringe ich ein prominentes Beispiel: Die „Dinge“ – so heißt es in dem Aufsatz, und ich spinne das dort grundsätzlich geknüpfte Garn weiter – die „Dinge“, die im anderen Teil der *Neuen Gedichte* das sprechende Ich „interessieren“, geben sich immer durch das zu erkennen, was sie *nicht* sind oder *nicht* haben. Im *Archaischen Torso Apollos*<sup>14</sup>, dessen Wortlaut hier als bekannt vorausgesetzt wird, liegt nur der „Rest“ eines Götterkörpers vor, die „Spur“ eines Verschwundenen. Das ist von Apoll gesagt, immerhin dem Gott des Sichtbaren, des schönen Scheins:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reiften [...].

Dadurch wird, was sonst zu der Figur gesagt ist, durchgehend zu einer Ersatzhandlung-aus-Sprache. Indem die „Augenäpfel“ fehlen, wird – ersatzweise – ein Licht über den ganzen Körper gebreitet:

---

12 Rainer Maria Rilke: *Requiem* (1908). Für eine Freundin. In: Rilke: Werke in drei Bänden (vgl. Fn. 11), Bd. 1, 399-412. – Der Text bezieht sich auf Paula Modersohn-Becker.

13 Hedwig Schwall: *Le Graphe du Desir. Rilke und die Kubisten – des Malers Denkmäler*. Leuven 1990. (= *Symbolae, Series Litteraria* 5.) 241-258.

14 Entstanden in Paris, Frühsommer 1908. In: Rainer Maria Rilke: *Der neuen Gedichte anderer Teil*. In: Rilke: Werke in drei Bänden (vgl. Fn. 11), Bd. 1, 313.

Aber

Sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,  
sich hält und glänzt.

Es werden heterogene Gegenstände eingeführt (Kandelaber), heterogene Vorgänge technischer Art angedeutet („zurückgeschraubt“). Auf diese Weise entspricht die Figur einer Reflexivität, in der sich – mit Hilfe von ersetzenden Zeichen – Nicht-Entitäten konstituieren. Auf vielfache Art wird in das „Ding“, auf das man gerne mit realistischem, unverstelltem Blick schauen möchte, Fiktives „eingeschmuggelt“<sup>15</sup>, werden Seh-Erwartungen (– im ganzen Band geht es um Sehen, Schauen –) vom Gesehenen her, das jedoch in seinem Grundbestand defizient ist, fortwährend, sozusagen systematisch, enttäuscht, ja in einen gegenläufigen Vorgang verwandelt:

Die Augen des *Archaischen Torsos*, die normalerweise Licht brauchen, sind verschwunden. Dadurch (!) hat sich der ganze Körper zu einem Lichtquell entwickelt. Mit Einsatz aller möglichen Verfremdungen, die aber untereinander in einem genau bezeichnenden, die Gedicht-Dimension bis in die letzte Einzelheit, die ganze Breite und Tiefe berücksichtigenden Verhältnisse stehen, findet ein fortwährendes Wechselspiel der gleichzeitigen ἀλλήθεια, des sich Zeigens und Verbergens des Dinges statt. Rhetorisch gesehen, besteht es aus Stilfiguren wie Vergleichen, chiasmatischen Verdrehungen der Syntax, Wechsel von indikativischem und konjunktivischem Sprechen. Etwas Nicht-Faktisches ist durch eine Serie von Beschreibungen im „irrealen“ oder „potentialen Fall“ näher bezeichnet:

Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden  
[...]  
Sonst stünde dieser Stein entstellt [...].

Aber eben aus dieser ausgewogenen Anhäufung von irrealen oder potentialen Beschreibungen um etwas anfänglich Ausgespartes heraus erfolgt die Umsetzung von etwas, das man unverstellt zu sehen erwartete, in ein komplexes, letztlich nicht auflösbares Bilderrätsel mit dem einen – entscheidenden – Effekt, daß das anfängliche „Schauen“ des sprechenden Subjekts sich immer mehr dissoziiert und – in einer Art dialektischer Umkehr – zu einem Gesehen-Werden ausartet:

[...] denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Die vielstudierte Reflexivität der Rilkeschen Gedichte frappt vor allem dort, wo er seine Seh-Methode ausspielt, wo seine Erwartungen von Dingen, die gesehen werden wollen oder sollen, sich zu einer Form des Sich-Zeigens der Dinge hin verschiebt.

---

15 Schwall: *Le Graphe du Desir* (vgl. Fn. 13), 243.

Wenn ich hier mit dem Aufwand einer literaturwissenschaftlichen Textanalyse von diesem uns allen bekannten und schon oft analysierten Gedicht gesprochen habe, dann geschah dies in einer Art und Anordnung der erläuterten Textphänomene, die sich grundsätzlich auf die Bilder und auf die künstlerische Verfahrensweise Paul Cézannes auch anwenden läßt.

Das Werk Cézannes und später der frühen Kubisten – George Braque, Picasso – zeichnet sich aus durch die Mittel, mit denen das Subjekt aus seiner seit der Renaissance alles überblickenden Position vertrieben wird. Das sehende Subjekt wird problematisiert, destabilisiert, indem es von einem „Zeigen“ abhängig gemacht wird. Die Welt, wie sie uns aus den Cézanneschen Bildern entgegentritt, verwirrt und durchdringt den Beobachter, entzieht sich ihm andererseits durch Verrätselung. Daraufhin ist z.B. die ganze – von Meier-Graefe so schön beschriebene – Technik der einander überlagernden Flecken bei Cézanne angelegt.<sup>16</sup> Mit dem Ziel, etwas dazu zu bringen, sich zu zeigen, entwickelt Cézanne Methoden, die das Kausaldenken des akademisch programmierten Sehens durchbrechen.

Das war der text im manente Aspekt.

Zu 2) Gemeinschaftshandeln: Es ist unerlässlich festzuhalten, daß eine Analyse wie die soeben angestellte nicht durchführbar ist, setzt man nicht voraus, daß Rilke, Cézanne und noch viele andere damals aus ein und demselben Horizont heraus gehandelt haben. Es wird in den einzelnen geisteswissenschaftlichen Fachgebieten oft übersehen, daß Artefakte aus einer gesamt kulturellen Situation heraus entstehen, die natürlich auch von außerkulturellen Faktoren mitbestimmt ist.

Was von Rilke hier an innovativen Gestaltungen, dort an Selbstaussagen überliefert ist, kann nur als Teil eines Gemeinschaftshandelns (im Sinne von Max Webers „verstehender Soziologie“<sup>17</sup>) aus heutiger Sicht ins rechte Licht gerückt werden. Daß etwa George Braque eben 1908 – zu selben Zeit, als Rilke *Der Neuen Gedichte anderer Teil* schrieb – in seinen Darstellungen von L'Éstaque die Methoden Cézannes zum kubistischen Stil weiterentwickelte und dabei vor allem Phänomene des Raumes gestaltete, ist auch für die heutige Sicht auf die Lyrik Rilkes von Belang, gleichgültig, ob Rilke von den Kubisten viel hielt oder wenig oder gar nichts. Daß gleichzeitig mit Rilke auch Julius Meier-Graefe Cézannes Fleckentechnik, die Rilke wenig interessierte, genau beschrieb, daß er die Brücke von Cézanne zu El Greco schlug und eine für uns Literaturhistoriker fast noch interessantere Brücke zur erzählenden Verfahrensweise Dostojewskis (im Gegensatz etwa zu Goethes *Wilhelm Meister*)<sup>18</sup>, während andere versuchten, den förmlich „wissenschaftlich“ arbeitenden Cézanne in ihren eigenen künstlerischen Hervorbringungen zu einem kopflosen Revolutionär umzustilisieren (auch solche Mißverständnisse gehören mit ins

---

16 Julius Meier-Graefe: Paul Cézanne. München 1910. 18f.

17 Max Weber: Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie. In: Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen 1988. (= UTB 1492) Vgl. bes. 429, 441.

18 Vgl. Meier-Graefe: Cézanne (vgl. Fn. 16), 10-14.

Bild) – dies sind ja alles Facetten ein- und derselben „Lebensform“ im Sinne des „Sprachspiel“-Gedankens, wenn Wittgenstein schreibt:

Das Wort „Sprachspiel“ soll hier hervorheben, daß das Sprechen Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.<sup>19</sup>

Von hier aus ließe sich nun Rilkes besonderes Interesse an Cézanne und an Malern überhaupt in vielfältigen Vergleichen seiner „Tätigkeit“ mit der anderer präzisieren: Vor allem, daß es – trotz des Rodin-Buches – keine kunstwissenschaftliche Tätigkeit war.

Es ist nicht die Malerei, die ich studiere.<sup>20</sup>

Darum muß ich vorsichtig sein mit dem Versuch, über Cézanne zu schreiben.<sup>21</sup>

Es trifft zu, was schon 1954 Herman Meyer feststellte: Rilkes Interesse an Bildern Cézannes entzündete sich an sprachlichen Äußerungen – an Baudelaires Gedicht *Das Aas*, am Gespräch mit anderen Künstlern über Bilder, an Émile Bernards *Souvenirs sur Cézanne* im *Mercure de France*, die gleichzeitig mit der Cézanne-Gedenkausstellung 1907 erschienen.<sup>22</sup> Immer, wenn es ihn reizte, über einen Maler zu schreiben – das gilt für Cézanne ebenso wie für Hammershøj und für Kokoschka –, wich er zuletzt doch zurück. Was ihn letztlich interessierte, war die „Wandlung“ in der jeweiligen Malerei, aber nur, weil er diese „Wandlung“ in seiner Arbeit „inzwischen selbst erreicht hatte oder irgendwie nahe an sie herangekommen war“<sup>23</sup>. Auf die Frage, wer Cézanne war, gab es nur noch die Antwort der eigenen Arbeit.<sup>24</sup>

Soweit das Paradigma Cézanne. Von diesem aus fällt es mir leichter, über die beiden anderen Paradigmata in Kürze zu sprechen.

„Rilkes Entwicklung verläuft nicht geradlinig, sondern in scharfen Kurven und Kehren“, schreibt Herman Meyer<sup>25</sup>. Eine solche Kehre vollziehen wir – der Deutlichkeit halber – nun nach rückwärts. Vergleicht man die Cézanne-Briefe mit der „Worpswede-Einleitung“ von 1902, dann läßt sich klar herausstellen, wie Rilke selbst die Kehre rückblickend selbst erlebt hat:

Damals war mir Natur noch ein allgemeiner Anlaß, eine Evokation, ein Instrument, in dessen Saiten sich meine Hände wiederfanden; ich saß noch nicht vor ihr; ich ließ mich hinreißen von der Seele, welche von ihr ausging [...]. Wie wenig hätte ich damals vor Cézanne, vor Van Gogh zu lernen gewußt [...].<sup>26</sup>

---

19 Ludwig Wittgenstein: Schriften. Bd. 1. Frankfurt/M. 1969. 300. (Philosophische Untersuchungen Nr. 23.)

20 Brief vom 18.10.1907. In: Rilke: Briefe über Cézanne (vgl. Fn. 8), 49.

21 Ebda.

22 Vgl. Meyer: Rilkes Cézanne-Erlebnis (vgl. Fn. 3), 250-255.

23 Brief vom 18.10.1907. In: Rilke: Briefe über Cézanne (vgl. Fn. 8), 49.

24 Vgl. Meyer: Rilkes Cézanne-Erlebnis (vgl. Fn. 3), 254f., 264.

25 Ebda., 275f.

26 Brief vom 13.10.1907. In: Rilke: Briefe über Cézanne (vgl. Fn. 8), 40.

Wo er in dieser Einleitung von Millet und Segantini spricht, wäre dringend ein Vergleich mit der Rezeption dieser beiden Maler durch den Südtiroler Carl Dallago geboten, um zu zeigen, daß er auch hier – vor allem in der beseelten Hingabe an die Natur – im Verband eines gemeinschaftlichen Handelns stand, das in Sprechen und Tun freilich Anzeichen einer gänzlich von der zuvor beschriebenen abweichenden Lebensform zeitigte.<sup>27</sup>

Damit vermag man auch die Grundlagen zu schaffen, auf denen die Begegnung mit der Kunst und mit der Persönlichkeit Vilhelm Hammershøjs von klaren Prämissen her eingeschätzt werden kann. Diese Begegnung fand – ihrerseits zwischen zwei „scharfen Kurven und Kehren“ – nach der Worpswede-Erfahrung und vor den Erfahrungen mit Rodin und Cézanne – im Jahre 1904 statt. Man könnte glauben, sie sei nur so eine Art Ausläufer der früheren Erfahrung gewesen, da Hammershøjs Bilder – so wie viele andere der „Kopenhagener Schule“ – aufs erste Hinsehen Jugendstil-Assoziationen wecken. Tatsächlich läßt sich aber diese Begegnung symptomatisch als eine sehr selbständige Art und Weise gemeinschaftlichen kulturellen Handelns begrenzen.

Rilke war ja nicht der einzige, den es damals, zur Jahrhundertwende, in den Norden trieb, oder der von der Kunst und Literatur des Nordens affiziert wurde. Über „Rilke und Skandinavien“ ist bereits ausführlich geschrieben worden, zum Teil im Zusammenhang mit dem *Malte*.

Daß Jacobsen ein Ziel seiner Reise nach Dänemark und Schweden war, lag sozusagen auf der Hand. Seine Beziehungen zu Ellen Key und zu Ernst Norlind, dem Gastgeber im schwedischen Borgeby, und was seine Reise an unmittelbaren lyrischen Ergebnissen abwarf – dies alles kann als weitgehend geklärt angesehen werden.<sup>28</sup> Die Begegnung mit Hammershøj ist paradigmatisch deshalb besonders aufschlußreich, weil sie spontan und unvermutet erfolgte und erst spät in die Rilke-Forschung Eingang gefunden hat.<sup>29</sup>

Die Geschichte des Kennenlernens zeigt, wie stark die „Lebensform“ jeweils auch vom „Ort“ des gemeinschaftlichen Handelns, in diesem Falle Kopenhagen, von seiner Baulichkeit, von seinen geistigen Traditionen (Kierkegaard, Pietismus), seiner Literatur bestimmt sein kann (nicht muß). Bei der Internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf hatten Clara und Rainer Maria Rilke im Juni 1904 erstmals ein Bild von Hammershøj gesehen. Eigentlich war man ja auf der Reise in den Norden wegen Rodin und Zuloaga dort abgestiegen, die beide mit Sonderausstellungen vertreten waren. Interesse an der Kunst Skandinaviens, wohin man ja unterwegs war, lag nahe. Die Skagen-Maler: Kroyer,

---

27 Vgl. Carl Dallago: Am Anfang war die Vollendung. Nachwort. Innsbruck 2000. (In Vorbereitung.)

28 Vgl. *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 16/17 (1989/1990); Rilke und Venedig. Rilke in Schweden. Sigmaringen 1990. 91-196.

29 Vgl. Angelika Putz: Rilke und Vilhelm Hammershøj. Einsame aus Gemeinsamkeit. Schweigende aus Teilnahme. Diss. Innsbruck 1992. – Dort finden sich – neben einer erschöpfenden Dokumentation zu Rilkes skandinavischen, insbesondere auch dänischen Beziehungen – auch Faksimiles jener drei Briefe, die Rilke Ende November und Anfang Dezember 1904 an den Kopenhagener Zahnarzt Alfred Bramsen gerichtet hat, der seit 1880 die größte Sammlung von Hammershøj-Bildern aufgebaut hatte. Dies war die Erstveröffentlichung; seither sind sie durch die *Akzente* (Jg.43, H.6 vom Dez. 1996) zugänglich.



Abb. 1: Vilhelm Hammershøi: Portræt af en unge pige (Ida Ilsted). [Porträt eines jungen Mädchens (Ida Ilsted).] 1890. In: Poul Vad: Hammershøi. Værk og liv. København 1988. 53.

Abb. 2: Yngre Hammershøi, *Udsigt fra Hammershøi*. (København 1988, S. 111).  
H. | Strandgade 30, 1905. In: Vad: Hammershøi (s. 2). Abb. 11, 111.

Anna und Michael Ancher, waren die Aushängeschilder – ihnen gegenüber die Gruppe der „Kopenhagner“. Was bei Rilke hängenblieb, war Hammershøjs *Porträt eines jungen Mädchens*.<sup>30</sup> Daß Rilke in der Folge alles daran setzte, weitere Bilder dieses Künstlers zu sehen, möglicherweise ihn selbst kennenzulernen, läßt auf eine vorangelegte Disposition, Empfänglichkeit schließen.

Beides gelang: Das Ehepaar Karin und Sophus Michaelis führte ihn bei Dr. Bramsen ein. „Das Werk dieses großen Künstlers hat nicht aufgehört mich innerlich zu beschäftigen“, schreibt Rilke aus Jonsered an Bramsen. Deshalb will er auf der Rückreise noch acht bis zehn Tage in Kopenhagen bleiben, „einzig in der Absicht, die in Ihrem Besitz befindlichen Bilder wiederzusehen und aufmerksam zu studieren“.<sup>31</sup>

Aus allem diesem soll eine Studie über den Künstler, später vielleicht ein selbständiger Essay erwachsen; auch fühle ich, wie große Förderung meinen eigensten dichterischen Arbeiten aus der direkten Berührung mit diesem Meister für mich entstehen könnte, dessen großes und bedeutendes Werk ich in meiner Bewunderung wesentlich zu erfassen glaube.<sup>32</sup>

Er hat den Maler, der gerade aus London zurückgekehrt ist, persönlich kennengelernt, und auch sein Wunsch, ihn in seinem Heim zu besuchen, ihn „zu sehen, wiederzusehen, sprechen und schweigen zu hören“, ging in Erfüllung.<sup>33</sup>

Gestern habe ich zum erstenmal Hammershøj gesehen. [...] Er ist anders als auf seinen Selbstporträts, älter und weniger schlicht, weil langes Haar und ein vollwachsener Bart das Gesicht über seine einfachen Konturen hinaus erweitern und scheinbar komplizieren. Aber ich bin sicher, je öfter man ihn sieht, desto deutlicher wird man ihn erkennen, und desto mehr wird man seine wesentliche Schlichtheit finden. Ich werde ihn wiedersehen, ohne mit ihm zu sprechen, denn er spricht nur Dänisch und versteht kaum Deutsch. Man fühlt, daß er nur malt und nichts anderes kann oder will.<sup>34</sup>

Daß es Rilke mit einem Essay vorübergehend ernst war, ist durch eine diesbezügliche Notiz in der *Berlingske Tidende* vom 12. Dezember 1904 bestätigt. Nach seiner Rückkehr aus Schweden hat er alles daran gesetzt, das ganze in Kopenhagen vorhandene Oeuvre des Malers kennenzulernen, sei es im Atelier oder bei der Mutter und Bekannten des Künstlers. Aus dem früher Gesagten verwundert es nicht, daß er ihn trotzdem nicht geschrieben hat; auch ist damit nicht bekundet, daß Hammershøj ihm weniger wichtig geworden wäre.

---

30 Ida Ildstedt, die spätere Frau des Malers, 1890; s. Abb. 1.

31 Putz: Rilke und Vilhelm Hammershøj (vgl. Fn. 29), Anhang.

32 Rainer Maria Rilke an Alfred Bramsen, Jonsered, 22.11.1904. In: Putz: Rilke und Vilhelm Hammershøj (vgl. Fn. 29), Anhang.

33 Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, Furuborg, 18.11.1904. In: Putz: Rilke und Vilhelm Hammershøj (vgl. Fn. 29), Anhang.

34 Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, Charlottenlund, 4.12.1904. In: Putz: Rilke und Vilhelm Hammershøj (vgl. Fn. 29), Anhang.

Im Gegenteil: was Rilke vorfand, war eine in Motiv, Linie, Farbe und Licht aufs äußerste reduzierte Kunst ohne das geringste dekorative Beiwerk, sofern ein Detail nicht seinen formal strikt zugeordneten Platz im Bildgeviert hatte. Das Interieur nutzte Hammershøi zu subtilster Abstufung von Lichtwerten, ohne dabei in die damals modische Lichtmalerei zu verfallen. Die Raumeinteilung, raffiniert gestaltete Übergänge von tatsächlich gestalteten zu imaginierten Räumen in Form von Durchblicken durch Kombinationen von Türen und sparsamen Ausblicken durch zumeist geschlossene Fenster geben einen Begriff von der Dialektik des Innen und Außen, wie sie in dieser Eindeutigkeit selten anzutreffen ist. – Die Art des Auftrags der Farbe – zurückhaltend, „mit der Sordine“ – gibt der Bildkonstruktion Festigkeit und Zusammenhalt. Das Motiv des Spiegels trägt dazu immer wieder bei. Wesentliches aus der Motivwelt der *Duineser Elegien* finden wir vorweggenommen, exemplarisch zugrundegelegt. Bemerkenswert die synästhetische Wirkung dieser Interieurs: ob menschenleer oder von einer zumeist von hinten erfaßten Figur besetzt – stets herrscht der Eindruck von sich verdichtender Stille, vom „Duft einer wundersamen Traurigkeit“, wie ein Zeitgenosse schrieb.

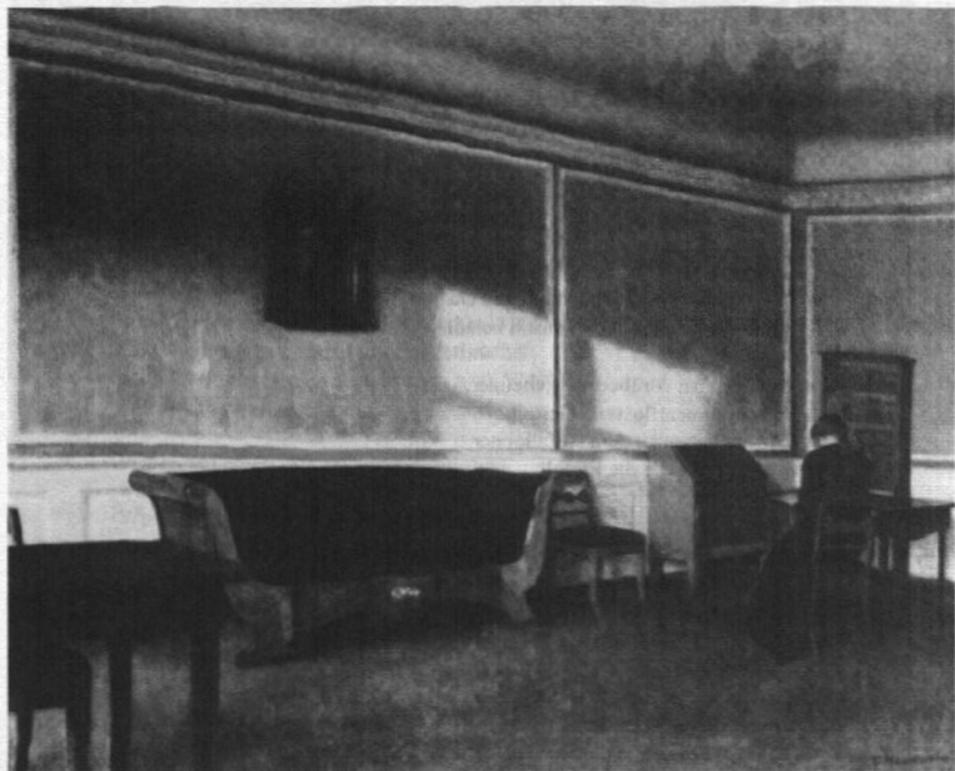


Abb. 2: Vilhelm Hammershøi: Solskin i dagligstuen II. [Sonnenschein im Wohnzimmer II.] Strandgade 30. 1903. In: Vad: Hammershøi (vgl. Abb. 1), 201.

Über das an Bramsen und an Clara Geschriebene hinaus gibt es von Rilke keine „Briefe über Hammershøj“. Doch ist uns – in Analogie zum Umgang mit Cézanne – die Möglichkeit eröffnet, die Spuren auch dieser Begegnung als Teile einer kulturellen Gemeinschaftshandlung aus Rilkes künftigen Werk zu filtern, und wir sehen uns darauf verwiesen, die Cézanne-Erfahrung des Dichters und das, was im anderen Teil der *Neuen Gedichte* an lyrischen Umsetzungen vorliegt, künftig als etwas durch eine frühere bedeutende Erfahrung Vorgeformtes anzusehen und zu interpretieren: durch die Erfahrung von Vilhelm Hammershøjs Kunst und Persönlichkeit.

Abschließend mit einem weiteren Zeitsprung in die andere Richtung zum dritten Paradigma: Kokoschka. Die empirischen Details kann ich mir ebenso ersparen wie eine Analyse des *Haßzellen*-Gedichts, das im folgenden wiedergegeben wird. Es geht weiterhin um die „Grundlagen“:

Haßzellen, stark im größten Liebeskreise  
daß ihr des tiefen Giftes nichts verlört  
in der unendlich zugegebenen Weise  
sei unerkant Unendliches empört.

Seht wie dem eingeschwungenen Widerstande  
Brüllen und Ruck entringt, entreißt  
doch ein Umfängen nimmt sie an vom Rande  
und, was zu widerlegen schien, beweist.

Gequältes Kind, geschwenktes, durch Grimassen,  
das an ein fremdes Muttermal geräth –  
O nicht die Thür, die Zimmerwand, die Gassen  
und Luft, die dich stumm und unstät belädt,

nicht dieser Karnn vorüberfuhr geheimer,  
nicht diese traumentflossene Gestalt,  
ach, Muth zu haben zu dem Abfalleimer,  
zur abgestoßnen Ecke die Einfalt.

Schlechtester Stuhl, entlassenes Geländer  
Raum unterm Küchenschrank, wer dich erwägt?  
Und daß den tragenden, den Kleiderständer,  
auch ihn, ein Stern, die Erde trägt.

Wer weint mit diesem Kerzenrest? Ist schwinden  
nicht groß genug an diesem Gegenstand?  
Da sahest bei dieser Kerze deine Hand;  
in welchem Schein wirst du sie wiederfinden?

Ach dies Gedräng in deinen Blick. Wer hat  
in dich gerufen? bist du ein Theater?

Du Hohles, Offnes: in dir steht dein Vater  
Und starrt enttötet in die volle Stadt.

Wir sind wie Keile Unterwelt hinein  
in dichtes Sicht- Unsichtbares getrieben.  
Und schon verbiegt sich unser Lieben  
an Hüten und an Häuserreihn.

Hab theil an mir, du einstige Tapete  
an der ich starzte, fieberernstes Kind.  
Wenn ich mich endlich weg ins Zimmer drehte,  
warst du in mir, mehr, als die Adern sind.

Und solltest nicht? Wer weiß an deinen Streifen  
Glitt mir entlang das Lächeln, das zutiefst  
in mich verfiel. O welche Schmerzen reifen  
an den Spalieren, die du blaß verlierst.

Gewagter Bau der innersten Gebäude,  
innerster Fenster Blindheit oder Schau,  
innerster Gärten Ablass, Abendfreude  
und Dauerung bis Thau und Morgengrau.

Innerster Stille Statuen; aus blauen  
Nachtsteinen, die der Pfau mit Schrei bedroht:  
Rumpfräume, reiner Kopfraum, den kein Schauen  
hintüberzerrt ins unheilbare Roth,

in euch bewohnen wir die Welt. Zerbricht  
ein Glas noch ist es nicht in euch zerbrochen,  
doch vielleicht fällt es auch in euch nach Wochen  
und zieht uns einen Sprung ins Angesicht.

Wir haben nichts, als was dort innen steht,  
wir haben alles, was dort innen steht.  
Wie fassen wir denn, was dort innen steht,  
da auch das Fliegende dort innen steht.

Da auch der Winde mancher innen steht  
und Fallendes nicht fällt und innen steht  
und dennoch fällt indem es innen steht  
fallender fällt indem es innen steht.

Da auch Geschwundenes dort innen steht  
und nicht mehr schwindet seit es innen steht.  
Im Schwinden selber steht, was innen steht.  
Wie fassen wir denn, was im Schwinden steht?

O Blütenbaum, o Blütenbaum in mir,  
jetzt bist du endlich auf der Jubelseite  
singst nicht in Blicke mehr und hast, statt vier  
Zeiten des Jahres, Himmel nach der Breite

Und du, o meine Heldin, Nachtigall,  
wie konnte dir ein Zwischenraum genügen:  
in mich erst thürmtest du in vollen Zügen  
dein stufig ausgerufenes Metall.<sup>35</sup>

Ingeborg Schnack hat das Gedicht als „Zeugnis einer letzten Katastrophe in Rilkes Beziehungen zu Österreich“ bezeichnet.<sup>36</sup> Sowohl Frau Schnack als auch Joachim Storck weisen auf die ungünstige Quellenlage bei der Rekonstruktion der Freundschaft und des fortdauernden Verhältnisses zwischen Rilke und Kokoschka hin.<sup>37</sup> „Konjekturen bleiben unausweichlich“, schreibt Frau Schnack.<sup>38</sup> Es gibt wenig direkte Korrespondenz, wenige Äußerungen an Dritte, es gibt die ironischen Briefe von Karl Kraus an Sidonie Nádherný.<sup>39</sup> Kokoschkas späte Aussagen über sein Verhältnis zu Rilke sind ebenso unzuverlässig wie jene über Trakl, von dem er allerdings sagt, er habe an der *Windsbraut* mitgemalt.<sup>40</sup>

Diesem Defizit sei hier entgegengehalten, was bisher an den beiden ersten Paradigmata als „Lebensform“ erläutert worden ist.

Ein Vergleich: Als Ludwig Wittgenstein im Sommer 1913 aus England zurückkehrte und versuchte, auf österreichischem Boden wieder geistig Fuß zu fassen, wandte er sich nicht an Hermann Bahr, Otto Wagner oder Hugo von Hofmannsthal, sondern an jene, die diese bekämpften: an Ficker, an Loos, letztlich an Kraus und an Trakl, dem er nie persönlich begegnet ist. Deren Lebensform, die im Begriffe war, sich von jener der „Wiener Moderne“, die er von früher her kannte, kritisch abzulösen, schloß er sich an, auch wenn er nicht mit allen Genannten persönlich bekannt wurde, nicht mit allem, was sie von sich gaben einverstanden war und später teilweise scharf zu ihnen in Distanz treten sollte.<sup>41</sup> Als

---

35 Rainer Maria Rilke: Haßzellen, stark im größten Liebeskreise ... . Verse für Oskar Kokoschka. Faksimile der Handschrift. Mit unveröffentlichten Briefen. Hg. v. Joachim W. Storck. Marbach/Neckar 1988. 9-11.

36 Ingeborg Schnack: Zur Marbacher Schrift Rainer Maria Rilke, „Haßzellen, stark im größten Liebeskreise ...“ Verse für Oskar Kokoschka. Faksimile der Handschrift. Mit unveröffentlichten Briefen herausgegeben von Joachim W. Storck. Marbach am Neckar 1988. [Rezension] In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, H.16/17 (1989-1990). Sigmaringen 1990. 199-225. Hier 199.

37 Vgl. Storck, in: Rilke: Haßzellen ... (vgl. Fn. 35), 15f. und Schnack: Zur Marbacher Schrift ... (vgl. Fn. 34), 201.

38 Ebda.

39 Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin 1913-1936. Hg. v. Heinrich Fischer und Michael Lazarus. Redaktion Walter Methlagl und Friedrich Pfäfflin. 2 Bde. München 1977. (= dtv 6072)

40 Georg Trakl in Zeugnissen der Freunde Hg. v. Wolfgang Schneditz. Salzburg [1951].

41 Davon zeugt vor allem der Briefwechsel Ludwig Wittgensteins mit Ludwig von Ficker. Vgl. Ludwig von Ficker: Briefwechsel Bd. 2 (1914-1925). Innsbruck 1988. (= Brenner-Studien Bd. 8)



Abb. 3: Oskar Kokoschka: „Die Ölberg-Zeichnung“. Tuschfeder. Kokoschka schenkte diese Zeichnung Ende April 1916 Rainer Maria Rilke. In: Joachim W. Stork (vgl. Fn. 35), 16.

Rilke im Jänner 1916 nach Wien zurückkehrte, war diese Ablösung kriegsbedingt schon viel weiter fortgeschritten. Wien als kulturelle Ortschaft hatte seine Identität verloren.

Kulturell gesehen, fand Rilke sich, als er zwangsweise nach Wien zurückkehrte, zwischen zwei Lebensformen stehend, die antagonistisch zueinander standen. War jede der zuvor genannten atmosphärisch an Orte gebunden, die prägend wirkten, so fiel jetzt Wien als ein Ort, wo etwa die *Duineser Elegien* hätten weitergeschrieben werden können, aus.

Anders als Wittgenstein suchte Rilke zu beiden Formen der „Österreichischen Moderne“ gute Kontakte aufrecht zu erhalten, zur „ersten“, repräsentiert hier durch Hofmannsthal, die auch noch im Krieg zustimmend zum System verblieb, und zu der sie bekämpfenden „zweiten“, „kritischen Moderne“ der *Letzten Tage der Menschheit*, des *Brenner-Jahrbuchs 1915*, dessen Mitarbeiter er wurde, und – im Bereich der Malerei – einer Kunst der „Theodizee“, denkt man an das *Gethsemane-Bild*, dessen Entwurf Kokoschka ihm schenkte.<sup>42</sup>

Zwischen dem Café Imperial und Rodaun suchte er für sich zu vermitteln. Auf weite Sicht mit dem Resultat eines eigenen, dritten Weges, jenes der „Ontodizee“ der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*.<sup>43</sup>

Die „unsichtbaren Zellen“ seiner Kunst wollte er im Umgang mit Cézanne fassen. Das *Haßzellen*-Gedicht markiert in seiner Diktion, seinem ebenso hilflos wie spontan scheinenden Abgleiten in Formlosigkeit bei gleichzeitiger Vorwegnahme später erst gesicherter Formqualitäten, mit seinen dezidierten Impulsen aktueller Kritik den „Spagat“ zwischen zwei einander ausschließenden „Lebensformen“. Deshalb ist es ein glaubwürdiger Ausdruck eines schmerzhaft erfahrenen Mangels an eindeutiger Zugehörigkeit zu einem kulturell definierbaren „Ort“.

Die Analyse des „Archaischen Torso Apolls“ hat gezeigt, daß es direkter Allusionen vom gemalten Bild zum dichterisch geformten Bild nicht bedarf, damit strukturelle Deckungen trotzdem zustandekommen, die „gemeinschaftliches Handeln“ dokumentieren. Auf den Zeichencharakter, auf die Machart kommt es an. Darin dürfte die Übereinstimmung von Rilkes Lyrik auch mit Kokoschkas damaliger Kunst zu suchen sein, auch wenn sie nicht lange währen sollte.

---

42 Abbildungen dieses Entwurfs und der Zeichnung *Christus am Ölberg* in Joachim W. Storck (vgl. Fn. 35), 16 und 26. Vgl. auch Rilke in Wien. Begleitbuch zur Ausstellung „Haßzellen, stark im größten Liebeskreise“. Rilke und das k. u. k. Kriegsarchiv. Hg. v. Wilhelm Hemecker. Wien 1998. – Vgl. Abb. 3.

43 Vgl. Ulrich Fülleborn und Manfred Engel: Materialien zu Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“. Bd. 1. Frankfurt/M. 1980. (= suhrkamp taschenbuch 574) Einleitung, 7-19. Hier 14f.