

„Die Zelle meiner Kunst [...]“¹

Ästhetische Prinzipien der bildenden Kunst in Rainer Maria Rilkes *Neuen Gedichten*

by

Franziska Schweiger

A thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Colorado in partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Master of Arts
Department of Germanic and Slavic Languages
2013

¹ Rilke qtd. in Bradley 8

This thesis entitled:

„Die Zelle meiner Kunst [...]“²

Ästhetische Prinzipien der bildenden Kunst in Rainer Maria Rilkes *Neuen Gedichten*

written by Franziska Schweiger

has been approved for the Department of Germanic and Slavic Languages

Prof. Henry Pickford

Prof. Helmut Müller-Sievers

Prof. Davide Stimili

Date _____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we
Find that both the content and the form meet acceptable presentation standards
Of scholarly work in the above mentioned discipline.

² Rilke qtd. in Bradley 8

Schweiger, Franziska (MA German Studies, Department of Germanic and Slavic Languages)

„Die Zelle meiner Kunst [...]“³ - Ästhetische Prinzipien der bildenden Kunst in Rainer Maria Rilkes *Neuen Gedichten*

Thesis directed by Professor Henry Pickford

Die folgende Arbeit setzt sich mit Rainer Maria Rilkes *Neuen Gedichten* auf der Grundlage ästhetischer Prinzipien aus der bildenden Kunst auseinander. Zunächst wird anhand von Lessings *Laokoon* aufgezeigt, dass bildende Kunst und Literatur, jeweils stofflich limitiert, unterschiedliche Gestaltungsmittel fordern. Anhand dieser Differenzierung wird im Vergleich der Vorträge *Moderne Lyrik* und *Auguste Rodin. Zweiter Teil* der Wandel in Rilkes künstlerischem Selbstverständnis von der Subjektivität des poetischen Ausdrucks zur Objektivität der Auseinandersetzung mit dem Ding in der bildenden Kunst erläutert. Diese Beobachtung wird im Folgenden auf Wahrnehmungsprozesse konkretisiert, in Rodins Werk lokalisiert und in der Phänomenologie konzeptualisiert. Den Einfluss der bildenden Kunst auf Rilkes *Neue Gedichte* gilt es schließlich anhand der Gedichtanalyse „Der Tod des Dichters“ unter dem Stichwort Objektivität im Kontext der Phänomenologie kritisch zu untersuchen. In der Anerkennung der subjektiven Komponente in den *Neuen Gedichten* sollen nicht nur die Möglichkeiten, sondern auch die Grenzen einer phänomenologischen Interpretation aufgezeigt werden.

³ Rilke qtd. in Bradley 8

CONTENTS

EINLEITUNG

Rilke und die bildende Kunst	1
------------------------------------	---

KAPITEL 1

Lessings <i>Laokoon</i> und die stofflichen Grenzen und Möglichkeiten der Darstellung in bildender Kunst und Literatur	8
--	---

KAPITEL 2

Überwindung der Subjektivität der Betrachtung: Analyse der Vorträge <i>Moderne Lyrik</i> und <i>Auguste Rodin. Zweiter Teil</i>	10
---	----

2.1 <i>Moderne Lyrik</i> : Die Poetologie der Subjektivität	10
2.2 Objektivität in der Ästhetik der Oberfläche im Rodin-Vortrag	14

KAPITEL 3

Wahrnehmungsprozesse in der Entstehung des Rodinschen Kunstwerks	24
--	----

3.1 Die Subjektivität des alltäglichen Wahrnehmungsprozesses	24
3.2 Objektivierung der Wahrnehmungsprozesse in der Entstehung des Rodinschen Kunstwerks	25
3.3 Die Bedeutung objektivierter Wahrnehmung im bildhauerischen Ausdruck Rodins	28

KAPITEL 4

Der phänomenologische Gehalt in Rainer Maria Rilkes <i>Neuen Gedichten</i>	33
--	----

4.1 Die Objektivität im künstlerischen Wahrnehmungsprozess, eine eidetische Reduktion	33
4.2 „Der Tod des Dichters“ - lyrische Version der phänomenologischen Wesensschau	36

KAPITEL 5

Auswirkungen der phänomenologischen Distanz im künstlerischen Wahrnehmungsprozess auf die Subjekt-Objekt-Beziehung.....	44
5.1 Der Tod des Dichters - eine ästhetische Metamorphose.....	45
5.2 Die Funktion der phänomenologischen Wesensanschauung in der bildenden Kunst.....	48
5.3 Auswirkungen der phänomenologischen Wesensschau auf die Subjekt Objekt- Beziehung in den <i>Neuen Gedichten</i>	51
 SCHLUSS	
Rilkes <i>Neue Gedichte</i> : Kunst der Poetik – Poetik der Kunst.....	54

FIGURES

Rainer Maria Rilke: “Der Tod des Dichters”	59
Auguste Rodin: “Das eiserne Zeitalter”	60

EINLEITUNG

Rilke und die bildende Kunst

Ist man in der Auseinandersetzung mit Literatur an inhaltlichen oder sprachlich stilistischen Referenzen zur bildenden Kunst interessiert, stößt man auf erstaunlich viele Literaten, die selbst künstlerisch tätig waren oder in enger Beziehung zu repräsentativen Namen und Werken der bildenden Kunst arbeiteten. Die Liste reicht von Goethe, der sich intensiv mit der Farbenlehre auseinandersetzte, über Gottfried Keller - Landschaftsmaler, bis hin zur Künstlergruppe des *blauen Reiter*, die eine philosophische Zeitschrift unterhielt, um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Besonders Rainer Maria Rilke erscheint in diesem Kontext als schillernde Figur. In Bezug auf das literarische Phänomen *Neue Gedichte* scheint ein interdisziplinärer Interpretationsansatz, der sich auf Wahrnehmungsprozesse in der bildenden Kunst stützt vielversprechend. Ziel dieser Arbeit soll es sein, über Bezüge zu dem französischen Bildhauer Auguste Rodin eine phänomenologische Dimension in Rainer Maria Rilkes *Neuen Gedichten* greifbar zu machen, die sich einer rein literarischen Auseinandersetzung wie sie viele bereits vorgenommen haben in dieser Deutlichkeit nicht erschließt. Ich möchte durch den Verweis auf die phänomenologische Komponente kognitiver Abläufe der Wahrnehmung im künstlerischen Gestaltungsprozess eine Basis schaffen, auf der sich der Einfluss der bildenden Kunst auf das literarische Phänomen *Neue Gedichte* in einer Form offenbart, die Rilke nicht als Bildhauer der Worte missversteht, der in der sprachlich stilistischen Gestaltung seines Werks analog zu seinem künstlerischen Vorbild verfährt. In diesem Anliegen stütze ich mich auf folgendes Rilke Zitat:

Irgendwie muss ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastisch geschriebene Dinge – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Ich muss die Zelle meiner Kunst entdecken, das greifbare, unstoffliche Darstellungsmittel für alles ... Der Stoff verlöre noch mehr an Wichtigkeit und Schwere und wäre ganz nur Vorwand; aber eben diese scheinbare Gleichgültigkeit gegen ihn machte mich fähig, alle Stoffe zu bilden, Vorwände für alles zu finden und zu formen mit den gerechten und absichtslosen Mitteln. (Rilke qtd. in Bradley 8).

Ursula Emde's viel zitierten Standardwerk *Rilke und Rodin* soll an dieser Stelle stellvertretend für eine Reihe von Werken genannt werden, in denen wertvolle Beobachtungen zu Rilkes Wahrnehmungsvermögen⁴ in biografischen Bezügen nur noch abgeschwächt als künstlerische Eigenleistung des Dichters erkennbar sind. Die Arbeit möchte keinesfalls die Erkenntnisse Emde's abstreiten. Viel mehr soll eine phänomenologische Basis geschaffen werden, die es erlaubt Rilkes Werk im Kontext der bildenden Kunst zu etablieren ohne dabei den Lyriker aus den Augen zu verlieren. Erst darin ist es meines Erachtens möglich, den Dichter in Emde's Ausführungen zur Wahrnehmung aus dem Schatten Rodins treten zu lassen und die literarische Leistung in den *Neuen Gedichten* als solche wertzuschätzen.

Die Idee, Rilke auf einer phänomenologischen Basis zu begegnen, wie ich es bisher grob als Anliegen dieser Arbeit formuliert habe, teile ich mit Käthe Hamburger, die als Herausgeberin der Aufsatzsammlung *Rilke in neuer Sicht* selbst ein Kapitel über „Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes“ (83-158) verfasst hat. Ihre Überlegungen, die durch Textnähe und die Tiefe ihrer theoretischen Ausführungen überzeugen, waren mir in meiner Arbeit richtungsweisend. In der Annahme, dass sich zwischen Rilkes Lyrik und Husserls

4 Vgl. „Vom Dinggedicht zum Sinngedicht“ (Emde 72)

Phänomenologie Parallelen beobachten lassen stimme ich Hamburger zu. Dabei gehe ich jedoch von Rilkes Beziehungen zur bildenden Kunst als Ort phänomenologischer Erkenntnis aus. Die Phänomenologie wird in diesem Sinne als Brückenstein zwischen Rilkes Lyrik und künstlerischen Wahrnehmungsprozessen eingesetzt. Während Hamburger erläutert, dass die Parallele in ihrem Werk wörtlich so zu verstehen ist, indem „nicht die geringste Berührung der beiden Erscheinungen (Rilkes Lyrik und Husserls Phänomenologie) vorliegt“ (Hamburger 84), begreife ich die bildende Kunst als verbindendes Element. Obwohl ich mir bewusst bin, dass Rilke mit einer Vielzahl von namhaften Künstlern in engem Kontakt stand, möchte ich mich in dieser Arbeit auf die Begegnung des Lyrikers mit dem französischen Bildhauer Auguste Rodin beschränken, die zeitlich mit der Entstehungsgeschichte der *Neuen Gedichte* zusammenfällt. Die Bedeutung der Rodin-Episode für Rilkes lyrische Revolution scheint mir in einer Analyse des Rodinvortrags zu rechtfertigen. Hamburger geht zwar kurz darauf ein, dass „Rilke bei Rodin gelernt hat, Dinge zu 'machen'“ (Hamburger 96), jedoch bleiben diese Bemerkungen relativ oberflächlich. Aus diesem elementaren Unterschied zwischen der Argumentationsstruktur Hamburgers und dem Ansatz dieser Arbeit ergeben sich einige inhaltliche Konsequenzen. Während Hamburger die phänomenologische Struktur in Rilkes gesamten Werk nachvollzieht⁵, so meine ich, dem anhand des Vortrags „Moderne Lyrik“ kritisch begegnen zu können. Mir gilt es die Signifikanz der phänomenologischen Wesensschau in direkter Verbindung zu Rilkes Begegnung mit Rodin zu etablieren und dementsprechend in Rilkes mittlerem Werk, so man einer ästhetischen Dreiteilung in Rilkes Werk zustimmen möchte, zu lokalisieren. Folglich soll innerhalb dieser Arbeit der Textkörper der *Neuen Gedichte* im Fokus der literarischen Auseinandersetzung stehen. Betrachtet man die Bedeutung der Phänomenologie im Kontext des

5 Vgl. Hamburger 87

künstlerischen Schaffensprozesses, so wird außerdem deutlich, dass diese Arbeit phänomenologische Überlegungen im Arbeitsprozess Rilkes lokalisiert, während Hamburger vom Gedicht als phänomenologischem Endprodukt ausgeht. Hier liegt die Schlüsselstelle an der es mir gilt Hamburgers Ausführungen in Verbindung mit Wahrnehmungsprozessen der bildenden Kunst weiterzuentwickeln. Dabei möchte ich die Bedeutung der phänomenologischen Struktur in Rilkes Dichtung, wie sie Hamburger herausarbeitet, durchaus anerkennen. Allerdings gehe ich über Bezüge zur bildenden Kunst nicht nur auf die Möglichkeiten ein, die sich aus der Anwendung von phänomenologischen Konzepten auf Rilkes Werk ergeben. Ziel dieser Arbeit soll es sein, eine Perspektive aufzuzeigen, in welcher Rilke auch die Grenzen der Phänomenologie im Bereich der Kunst erkennen lässt. Konkret gilt es mir in den phänomenologischen Objektivierungsprozessen die Reintegration des Dichters in sein Werk nachzuweisen.

Die These, dass es grundlegende Unterschiede in der Darstellungsweise von Poesie und bildender Kunst gibt, möchte ich zunächst im Kontext von Lessings *Laokoon* etablieren. Dieser geht davon aus, dass Literatur und bildende Kunst jeweils stofflich in ihrer Darstellung limitiert sind und dementsprechend unterschiedliche Gestaltungsmittel verlangen. Diese theoretischen Erläuterungen gilt es anschließend in der Gegenüberstellung der Vorträge *Moderne Lyrik* (1898) und *Auguste Rodin. Zweiter Teil: Ein Vortrag* (1907) in Bezug zu Rilkes künstlerischem Selbstverständnis zu setzen. Dabei soll erläutert werden, inwiefern Rilkes Vorträge Lessings Kategorisierung bestätigen und schließlich auf die Möglichkeiten dieses Ansatzes in der Interpretation der *Neuen Gedichte* eingegangen werden.

Vor diesem Hintergrund wird die Signifikanz der Wahrnehmung im künstlerischen Schaffensprozess näher erläutert. Basierend auf Maturana und Varelas Ausführungen zum

Wahrnehmungsprozess in *El árbol del conocimiento*, gilt es die kognitiven Dimensionen auszuloten, in denen sich der Wandel des dichterischen Selbstverständnisses in einer ästhetischen Schulung des Wahrnehmungsprozesses vollzieht und sich in der Phänomenologie in den *Neuen Gedichten* niederschlägt. Dabei möchte ich mich schwerpunktmäßig auf die Signifikanz des wertfreien Sehens wie es beispielsweise im Naturstudium geschult wird konzentrieren, die Ergebnisse unter dem Stichpunkt „Phänomenologie“⁶ konzeptualisieren und anhand konkreter Interpretation am Text nachvollziehen.

Die Relevanz dieses theoretischen Teils meiner Arbeit wird schließlich an der exemplarischen Analyse „Der Tod des Dichters“, dem Herzstück meiner Arbeit, nachgewiesen. Ziel der Gedichtanalyse ist es, den phänomenologischen Ansatz im Text anhand einer inhaltlichen und sprachlich-stilistischen Analyse nachzuvollziehen und durch Referenzen zu anderen Gedichten als künstlerisches Element in den *Neuen Gedichten* darzustellen. Hier möchte ich jedoch einhaken und anhand der beispielhaften Gedichtinterpretationen erläutern, dass die Trennung von Subjekt und Objekt wie sie das theoretische Konzept der Phänomenologie vornimmt in Bezug auf den Gegenstand der Untersuchung mangelhaft ist. Hier sollen die Verhältnisse umgekehrt werden und während zunächst ein phänomenologischer Ansatz auf Rilke angewandt wurde, sollen nun anhand von Rilkes Gedichten die Grenzen der klassischen Phänomenologie in der Kunst aufgezeigt werden. Die Bedeutung der Subjektivität im künstlerischen Ausdruck allgemein soll nun in einem finalen Schritt in Bezug auf die *Neuen*

6 Unter Phänomenologie verstehe ich die von Edmund Husserl gegründete Philosophische Richtung, deren Leitgedanke es ist, „sich in der Philosophie aller vorschnellen Weltdeutung zu enthalten und sich vorurteilsfrei an die Analyse dessen zu halten, was dem Bewusstsein erscheint“ (Kunzmann, Burkard 195). Im Verlauf der Arbeit beziehen sich die Referenzen zur Phänomenologie ausschließlich auf die Husserls Werk „Ideen zur einer reinen Phänomenologie“.

Gedichte anhand von Lebers „Drei-Bilder-Modell“⁷ erläutert werden. Die Gedichtanalyse wird also abschließend um eine Interpretation nach dem genannten Modell erweitert werden. Anhand dieser Interpretation wird der Stellenwert der *Neuen Gedichte* in ihrer vermittelnden Funktion zwischen Kunst und Philosophie eine phänomenologische Dimension zu erschließen, die weder der Kunst noch der Philosophie in diesem Masse zugänglich ist, deutlich

Zunächst gilt es jedoch die Bedeutung der bildenden Kunst für Rilkes *Neue Gedichte* zu erläutern um daraufhin konkret auf die Erkenntnisse, die Rilke aus der Auseinandersetzung mit Rodins Werk gewinnen kann einzugehen. An dieser Stelle scheint Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* eine geeignete Basis für diese Arbeit darzustellen. Wie bereits im Untertitel *Über die Grenzen von Malerei und Poesie* angedeutet, geht er davon aus, dass sich bildende Kunst und Poesie in der Stofflichkeit des künstlerischen Ausdrucks elementar voneinander unterscheiden und dementsprechend unterschiedliche Darstellungsmittel und -inhalte verlangen, kurz unterschiedlichen ästhetischen Prinzipien unterliegen, die in Kapitel 1 grob umrissen werden sollen. Dies ist für diese Arbeit besonders vor dem Hintergrund von Rilkes Vorträgen *Moderne Lyrik* und *Auguste Rodin* von Bedeutung, da sich in den ästhetischen Programmen der Vorträge gattungsspezifische Unterschiede benennen lassen, die Parallelen zu Lessings theoretischen Abhandlungen aufweisen und auf die ich im Anschluss an diesen Punkt in Kapitel 2 näher eingehen werde. Basierend auf der vorgenommenen gattungsspezifischen Differenzierung zwischen bildender Kunst und Lyrik sollen in Kapitel 3 künstlerische Wahrnehmungsprozesse am Beispiel Rodins erläutert, in Kapitel 4 im Kontext der Phänomenologie in Rilkes *Neuen*

7 Unter dem „drei-Bilder-Modell“ verstehe ich das von Hermann Leber entwickelte Konzept, anhand dessen sich der künstlerische Schaffensprozess anhand von drei Bildern nachvollziehen lässt. Dabei geht er „von dem empirisch erfassbaren Bild der Natur, dem inneren Bild der Imagination und dem entstehenden, zu malenden Bild aus“ (Leber 55)

Gedichten etabliert und in Kapitel 5 kritisch in Bezug auf die Subjekt-Objekt Beziehung diskutiert werden.

KAPITEL 1

Lessings *Laokoon* und die stofflichen Grenzen und Möglichkeiten der Darstellung in bildender Kunst und Literatur

Die 1766 von Lessing veröffentlichte theoretische Schrift *Laokoon* entstand als Reaktion auf Johann Joachim Winckelmans Interpretation der Laokoon-Gruppe. Darin kritisiert Lessing Winckelmans Ignoranz von Gattungsgrenzen zwischen bildender Kunst und Literatur. In seiner Antwort auf diese Problematik setzt sich Lessing zum Ziel, „diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten.“ (Lessing 9) Im Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit Lessing möchte ich mich von der Frage des Geschmacks und der Schönheit, kurz der wertenden Haltung distanzieren und ausschließlich auf die stofflich bedingten gattungsspezifischen Unterschiede beziehen, wie sie Lessing in seiner Gegenüberstellung von Poesie und Malerei herausarbeitet. „The theory of arts presented in the Laocoon defines the most general combination of rules, those definitive of every painting or sculpture“ (Wellbery 124) und scheint aus diesem Grunde in seiner Generalität eine geeignete Einführung in die interdisziplinäre Natur dieser Arbeit⁸.

Die Differenzierung wie Lessing sie vornimmt ist im Medium der künstlerischen Darstellung grundgelegt, das sich limitierend auf den Gehalt des Dargestellten auswirkt. Hinsichtlich der fundamentalen Komponenten von Raum und Zeit stellt die Erkenntnis „dass die Malerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit.“ (Lessing 115) die Schlüsselstelle von Lessings Ausführungen dar. Die Beobachtung scheint radikal, jedoch

8 Einen gut strukturierten und meinen Ausführungen hilfreichen Überblick über Lessings ästhetische Differenzierung zwischen bildender Kunst und Malerei gibt Wellberry in *Lessings Laocoon. Semiotics And Aesthetics In The Age Of Reason* (vgl. S.113).

sinnvoll, da die zeitliche Komponente im literarischen Ausdruck im Vergleich zur unmittelbaren Wirkung des Kunstwerks das Dargestellte notwendigerweise in einer Abfolge darstellt. „Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen Handlungen“ (Lessing 115) und sind auf Grund des zeitlichen Nacheinanders des literarischen Ausdrucks der Darstellung von Körpern im literarischen Werk vorzuziehen, da diese „mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerey“ (Lessing 115) sind. Aus dieser stofflichen Unterscheidung lassen sich Rückschlüsse auf die Rolle des Subjekts im literarischen und künstlerischen Ausdruck ziehen.

Betrachtet man Literatur als „artikulierte Töne in der Zeit“ (Lessing 115), so weist der literarische Ausdruck eine elementare subjektive Komponente auf. Die Beschreibung von Poesie als Artikulation von Tönen setzt voraus, dass der poetische Ausdruck ausschließlich dem Subjekt entspringt, während die „Darstellung von Figuren und Farben im Raume“ (Lessing 115) trotz der Subjektivität der Darstellung in ihrer Figürlichkeit auch einen objektiven Bezugspunkt aufweist. Diese Differenzierung soll im Folgenden in der Gegenüberstellung des Vortrages *Moderne Lyrik* mit dem *Auguste Rodin* konkretisiert und als Bezugssystem für meine Auseinandersetzungen mit Rilkes Werk etabliert werden.

KAPITEL 2

Überwindung der Subjektivität der Betrachtung: Analyse der Vorträge *Moderne Lyrik* und *Auguste Rodin. Zweiter Teil*

2.1 Moderne Lyrik: Die Poetologie der Subjektivität

Der Vortrag *Moderne Lyrik* lässt sich inhaltlich grob in zwei Teile gliedern: Im ersten Teil (S. 61-69) legt Rilke das ästhetische Konzept des modernen Dichters dar, ehe er in einem weiteren, zweiten Teil die theoretischen Ausführungen in praktischen Bezug zum Werk bekannter Lyriker stellt. Im angestrebten Vergleich des ästhetischen Selbstkonzepts ist besonders der erste Teil für diese Ausführungen von Bedeutung. Darin etabliert Rilke sein ästhetisches Programm im menschlichen Grundbedürfnis nach Selbsterkenntnis, im Bestreben „des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse sich selbst zu finden [...] mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens.“ (Rilke „Lyrik“ 61) Die Signifikanz der Subjektivität, so wie die Orientierung nach innen werden als elementare Charakteristika des dichterischen Selbstverständnisses, wie es im Vortrag *Moderne Lyrik* beschrieben wird, bereits unmittelbar zu Beginn in Rilkes Definition von „Moderne[r] Lyrik“ (Rilke „Lyrik“ 61) betont. Im „Gelärm“ wird eine auditive Komponente im lyrischen Ausdruck angerissen, die sich im Verlauf von Rilkes Vortrag festigt und der wir bereits in Lessings Definition von Poesie als Artikulation von „Tönen“ (Lessing 115) begegnet sind.

Rilkes Kunstbegriff distanziert sich ausdrücklich von den zum Scheitern verurteilten Nützlichkeits- und Nachbildungsansprüchen der Vergangenheit. Kunst beschreibt er „als das Bestreben eines Einzelnen über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten, wie mit den größten, und in solchen beständigen

Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens“ (Rilke „Lyrik“ 65). Das hier umrissene ästhetische Konzept stellt Kunst als intimen Dialog zwischen dem Künstler-Subjekt und seiner Umwelt dar. Der „Dialog“ fällt dabei in seiner Gegenstandslosigkeit eindeutig in die lessingsche Kategorie der „Handlung“ (Lessing 115). Dabei muss betont werden, dass die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers auf ein Inneres gerichtet ist, welchem die universale Erkenntnis der „Quellen alles Lebens“ (Rilke „Lyrik“ 65) zukommt. Die Stofflichkeit, die Materie des Kunstwerks erscheint als bloßer Vorwand des subjektiven Ausdruckes. In diesem Kontext propagiert Rilke die geniale Ausdrucksfähigkeit des empfindsamen Künstlers, der „durch alle Schulgewohnheiten hindurch und über alles Anempfinden hinaus zu jenem tiefsten Grunde seines Tönens hinab[zu]reich[...]en“ (Rilke „Lyrik“ 62) vermag. Produkt „dieser intimen Geständnisse“ (Rilke „Lyrik“ 65) ist die Schönheit. Die Wahrnehmung von Tönen resultiert folglich in der Artikulation von Tönen. Der poetische Ausdruck Rilkes ist folglich ganz in Lessings Sinne gegenstandslos. Das Konzept der „Handlung“ (Lessing 115) wird von Rilke auf eine rein emotionale Handlung reduziert.

Vor dem Hintergrund der Subjektivität dieses ästhetischen Konzepts wird die besondere Rolle des Dichters unter den Künstlern und der Lyrik als Kunstform ersichtlich: die Lyrik, welche „im Gefühle selbst ihren Stoff findet“ (Rilke „Lyrik“ 65) vermag folglich Kunst im Sinne des intimen Dialogs zwischen Künstler und Ding, zwischen Innen und Außen am unmittelbarsten auszudrücken (Rilke „Lyrik“ 65). Im Gegensatz zu Kunstwerken der bildenden Kunst welches er stets als motivisch und stofflich gebunden beschreibt (Rilke „Lyrik“ 66), scheint der sprachliche Stoff „um so vieles durchscheinender, beweglicher und veränderlicher als in jeder anderen Kunst“ (Rilke „Lyrik“ 65). Dementsprechend erscheint das ästhetische

Fassungsvermögen eines Gedichts im Kontext von Rilkes introvertierten Kunstbegriffs um ein vielfaches größer als das eines stofflich limitierten Kunstwerks der bildenden Kunst.

Das Privileg der Lyrik gegenüber anderen Kunstformen tritt besonders im Kontext der Aufbruchsstimmung der anbrechenden Epoche klar heraus, die Rilke in seinem Vortrag prophezeit. Die Charaktereigenschaften des „Lauschen[s] und Einsamsein[s]“ (Rilke „Lyrik“ 69) ernennen Dichter zu „ersten Verkündern des neuen Heiles [...]“ (Rilke „Lyrik“ 69) im ästhetischen Wandel. Die Sensibilität des Dichters wird speziell im Kontext des Aufbruchs als prädestiniert beschrieben, „[...] mit den Fanfaren des Sieges einen unbestimmten vielverheißenden Morgen [zu] begrüßen [...]“ (Rilke „Lyrik“ 69). Der Grad der Identifikation Rilkes mit der Dichterfigur wie er sie in seinem Vortrag stilisiert, ist auch stilistisch nicht mehr zu übersehen, wenn er der seinen Zuhörern beispielsweise „Hohes und Herrliches“ (Rilke „Lyrik“ 61) prophezeit. Die Wortwahl der Einleitung scheint an die biblische Verkündigungsszene zu erinnern, der prophetische Ton zieht sich durch den Vortrag. Die intuitive, sensible ja nahezu übernatürliche Verbindung zur Umwelt weist in diesem Sinne ein elementares Charakteristikum des dichterischen Selbstverständnisses des frühen Rilkes auf.

Stützt man sich auf die elementaren Stützpfiler von Rilkes ästhetischem Konzept, wie es im Vortrag *Moderne Lyrik* anklingt, so werden Parallelen zum poetischen Programm der Romantik offensichtlich. Bereits die zeitliche Einordnung der „Modernen Lyrik“ im Kontext einer ästhetischen Umbruchphase, erinnert stark an romantische Schwellensituationen⁹.

9 Das Potential der Lyrik verbindet Rilke in seinem Vortrag *Moderne Lyrik* explizit mit dem Anbrechen einer neuen Epoche. Er schreibt: „Daß darin die große, vielleicht mächtigste Bedeutung der Lyrik besteht, dass sie dem Schaffenden ermöglicht, unbegrenzte Geständnisse über sich und sein Verhältnis zur Welt abzulegen, kann nur von einer Zeit erkannt werden, welche fühlt, dass sie etwas eingestehen will. Und das sind weder Mitten noch Enden von Perioden, sondern stets reiche Anfänge, welche das Herz auf der Zunge tragen.“ (Rilke „Lyrik“ 67) Der Anfang stellt eine Übergangsphase dar, wie sie in der Romantik z.B. in Eichendorffs *Das Marmorbild* oder E.T.A Hoffmanns *Der Sandmann* (Traum/Realität, Nacht/Tag, Kindheit/Maturität) die Vorzüge der Intuition betont.

Besonders auffallend ist jedoch die Übereinstimmung mit der romantischen Ästhetik im Punkte der Subjektivität des künstlerischen Ausdrucks wie sie Rilke im Vortrag *Moderne Lyrik* beschreibt. Wie bereits erläutert, stellt Rilke Kunst als intimes Zwiegespräch zwischen dem Individuum und dessen Umwelt dar, in welchem „die Geheimnisse der Dinge [...] in seinem Inneren mit seinen eigenen tiefsten Empfindungen [verschmelzen] und [...] ihm, so als ob es seine eigenen Sehnsüchte wären, laut [werden].“ (Rilke „Lyrik“ 65) In diesem Zitat wird offensichtlich, dass die Trennung von Subjekt und Objekt im künstlerischen Ausdruck völlig aufgehoben wird, was sich als romantisches Gedankengut identifizieren lässt, wenn der Lyriker William Wordsworth schreibt, dass in der romantischen Poetik „objects ... derive their influence not from what they are actually themselves, but from such as they are bestowed upon by the minds of those who are conversant with or affected by those objects“ (Wordsworth in Abrams 54).

Zusammenfassend lässt sich also aus der Betrachtung des Vortrages *Moderne Lyrik* ein poetisches Programm ableiten, das in der Subjektivität des künstlerischen Ausdruckes in den Kontext romantischer Ästhetik zu stellen ist. Die Welt ist in diesem ästhetischen Konzept ausschließlich über das Subjekt erfahrbar, das die Objekte der Umwelt zu durchdringen vermag und sich im künstlerischen Ausdruck quasi emotional einverleibt. In diesem Punkt werden Parallelen zur räumlichen Gegenstandslosigkeit des poetischen Ausdrucks, wie sie Lessing in der theoretischen Schrift *Laokoon* beschreibt deutlich¹⁰. Das Objekt fungiert in diesem Sinne als Katalysator, der eine innere Reaktion im Dichter hervorruft, die in lyrischer Form zum Ausdruck gebracht wird. Folglich ist es nicht der Gegenstand in seiner Körperlichkeit, sondern dessen Resonanz im Dichter, die in der Poesie zum Ausdruck gebracht wird. Dabei ist jedoch

10 Vgl. „Die Zeitfolge (und damit auch die Handlung in ihrer zeitlichen Abfolge) ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum (also der Körper in seiner Ausdehnung im Raum) das Gebiete des Malers“ (Lessing 130)

bemerkenswert, dass Rilke die lessingsche Auffassung dahingehend steigert, dass er die „Handlung“ im emotionalen Kontext weiter abstrahiert und demzufolge die Auffassung von Lyrik wie sie Lessing beschreibt schließlich im Sinne einer „inneren Handlung“ völlig von der empirisch erfahrbaren Außenwelt ablöst.

2.2 Objektivität in der Ästhetik der Oberfläche im Rodin-Vortrag

Vor allem vor diesem Hintergrund ist der sprachlich stilistische Kontrast des Rodin Vortrags umso eindrücklicher: Im Gegensatz zur Fanfaren getragenen Heilsverkündung der modernen Lyrik beginnt der Rodin-Vortrag mit der Stille eines Namens, der „weit wie ein Sternbild aus fünf großen Sternen über diesem Abend (des Rodin-Vortrags) steht, [...] [jedoch] nicht ausgesprochen werden [kann]“ (Rilke „Rodin“ 205). Bereits hier zeichnet sich ein Wandel im ästhetischen Selbstverständnis des Dichters ab. Der Name würde auf das Publikum polarisierend wirken und „die ungetrübte Oberfläche [...] gutwillige[r] Erwartungen“ (Rilke „Rodin“ 205) zerstören auf die Rilke seinen Rodin-Vortrag gründet. Rückgreifend auf die theoretische Kategorisierung in *Laokoon* wird in der Verschiebung der Wahrnehmung die Zuwendung zum „Körper“, wie Lessing ihn als Gegenstand der bildenden Kunst beschreibt, deutlich. Anders als der Name ist die Oberfläche ein statisches Konkretum und in diesem Sinne eindeutig dem Körper zuzuordnen und in diesem Sinne Gegenstand der Darstellung in der bildenden Kunst.

Wie ich im folgenden darlegen möchte, ist das Programm des fundamentalen ästhetische Wandels, den Rilke auf den fünfzehn folgenden Seiten ausführt also schon im ersten Absatz grundgelegt. Bereits in der Einleitung fordert Rilke seine Zuhörerschaft auf, sich von jeglicher Kategorisierung zu distanzieren und jeglicher unmittelbar emotionalen Reaktion zu entsagen.

Bezeichnender Weise hält er das Publikum in diesem Zusammenhang dazu an, „den Namen zu vergessen“ (Rilke „Rodin“ 205) und die „Augen zu senken für die Weile eines Abends“ (Rilke „Rodin“ 205), um sich vorbehaltlos und unvoreingenommen den „Dingen“ (Rilke „Rodin“ 205) zu widmen. Verglichen mit dem Vortrag *Moderne Lyrik* ist bereits der Ausgangspunkt des Rodin-Vortrags ein völlig anderer. In der relativ eindeutigen Stellungnahme „nicht in die Himmel ungewisser Entwicklungen will ich Ihre Aufmerksamkeit versammeln, nicht aus dem Vogel-Flug der neuen Kunst will ich Ihnen voraussagen“ (Rilke „Rodin“ 2), sondern mit der Intention sich losgelöst von subjektiver Befangenheit den Dingen zu widmen, bezieht Rilke im Rodin-Vortrag quasi eine Gegenposition zum ästhetischen Konzept im Vortrag *Moderne Lyrik*, den er prophetisch mit den Worten einleitet, dass er „Hohes und Herrliches zu verkünden habe.“ (Rilke „Rodin“ 61) Anders als in *Moderne Lyrik*, tritt Rilke und mit ihm die Lyrik im Rodin-Vortrag in Anbetracht der Präsenz der Dinge andächtig in den Hintergrund. Es liegt nicht mehr in der Genialität des poetischen Ausdruckes die Dinge in ihrem Wesen zu erfassen, viel mehr offenbart sich das Wesen der Dinge dem aufmerksamen und bescheidenen Beobachter an deren Oberfläche. Vor dem Hintergrund von Lessings Differenzierung zwischen bildender Kunst und Literatur in der Abwendung vom Namen als Abwendung von der Lyrik und der Zuwendung der bildenden Künste soll der Wandel vom Inneren zum Äußeren, von der Subjektivität des lyrischen Dialogs, der inneren Handlung zur Objektivität der Betrachtung des Körpers soll im Folgenden anhand des Rodin-Vortrags erläutert werden. Auf dieser Grundlage gilt es darzulegen, dass Rilke in der Auseinandersetzung mit Rodin Wahrnehmungsprozesse kennenlernt, die in der phänomenologischen Betrachtungsweise eindeutig zur Darstellung von Körpern in der bildenden Kunst dienen. Diese Wahrnehmungsmuster sind der inhaltlichen, sowie sprachlich-stilistischen

Gestaltung der *Neuen Gedichte* grundgelegt und etablieren diese folglich in ihrer phänomenologischen Komponente im Kontext der bildenden Kunst.

Der Rodin Vortrag lässt sich inhaltlich grob in zwei Teile gliedern. Zunächst eine abstrakte Abhandlung über die Ästhetik der „Dinge“ (Rilke „Rodin“ 205-6), gefolgt von der konkreten Umsetzung dieser Ästhetik anhand des Beispiels des Bildhauers Auguste Rodin (Rilke „Rodin“ 205-218). Die Bezeichnung des Dings ist, wie wir im Vortrag *Moderne Lyrik* bereits gesehen haben, nicht neu, jedoch findet ein elementarer Wandel vom intimen Dialog des Künstlers mit dem Wesen des Dings zum Erfassen der Oberfläche als Spiegel des Inneren und Wesentlichen statt (Rilke „Rodin“ 4). Setzt man diese Beobachtung in Bezug zu den Erkenntnissen des ästhetischen Konzepts in *Moderne Lyrik*, so ist darauf hinzuweisen, dass diese Wandlung auch eine Wandlung des künstlerischen Genres beinhaltet. Während der Dichter in der Unstofflichkeit seines Darstellungsmediums in *Moderne Lyrik* als privilegiert für den emotionalen Ausdruck beschrieben wird, erscheinen die Dinge in ihrer Stofflichkeit als Produkt und wie Lessing darlegt, Gegenstand der bildenden Künste. Anhand von „Kinder-Dingen“ erläutert Rilke die scheinbar unerschöpfbare Kapazität des Dings als Träger von Eigenschaften und Projektionsfläche des Makrokosmos der Welt im Mikrokosmos der Oberfläche des Dings. Die Welt ist also nicht mehr nur dem genialen Künstler intuitiv zugänglich, sondern manifestiert sich in den Dingen. So wird „an seinem Dasein, an seinem Irgendwie-Aussehen, an seinem endlichen Zerbrechen oder seinem rätselhaften Entgleiten [wurde] alles Menschliche erlebt bis tief in den Tod hinein.“ (Rilke „Rodin“ 206) Anhand von Rilkes Ausführungen über die „Kinder-Dinge“, wird deutlich, zu welchem Grad das Ding mit essenziellen Lebenserfahrungen, ja womöglich dem Menschsein an sich verwoben ist. Dieser intuitive Zugang des Kindes zum Ding gehört jedoch der Vergangenheit an und ist dem Erwachsenen in dieser intuitiven Form

nicht mehr zugänglich. Hier kommen Kunst-Dinge ins Spiel anhand derer diese Einheit rekonstruiert und wieder erfahren werden kann und die „die ähnlich wie jene Dinge aus der Kindheit auf Ihr Vertrauen warten, auf Ihre Liebe, auf Ihre Hingabe.“ (Rilke „Rodin“ 206) In der Erkenntnis des Potentials und der Allgemeingültigkeit der Aussagen in der Auseinandersetzung mit den Dingen löst es den prophetischen Dichter in der Signifikanz seiner lyrischen Nabelschau ab. Der bildende Künstler stellt sich in den Dienst der Dinge, die er im Kunstwerk nachbildet. Die Veränderungen, die sich daraus für das Selbstverständnis des bildenden Künstlers ergeben werden bezeichnender Weise von Rilke aus den Charakteristika des Dings abgeleitet.

Anders als im Vortrag *Moderne Lyrik*, in dem das Wesen der Dinge nur indirekt im künstlerischen Ausdruck vermittelt durch den Künstler zugänglich wird, erscheint das Ding im Rodin-Vortrag in klarer Abgrenzung zum Menschen. Dies formuliert Rilke indem er erläutert, dass er im Rodin-Vortrag „nicht von Menschen zu reden habe, sondern von Dingen.“ (Rilke „Rodin“ 205) In der bildenden Kunst emanzipiert sich das Ding im Schaffensprozess vom Künstler und bildet schließlich „kaum [...] fertig und fortgestellt“ (Rilke „Rodin“ 205) ein autonomes, in sich geschlossenes System. Als „ein Nicht-Mitsterbendes [...], ein Dauerndes, ein Nächsthöheres“ (Rilke „Rodin“ 206) wird das Ding in den Kontext des Handwerks gestellt und schließlich in seiner Autonomie der zeitlichen Komponente enthoben.

Auch zur Schönheit des in seiner Emotionalität genialen dichterischen Ausdrucks in *Moderne Lyrik*, nimmt die oberflächliche Schönheit der Dinge, die „immer etwas Hinzugekommenes“ (Rilke „Rodin“ 206) darstellt eine Gegenposition ein. Genialität wird durch den Künstler-Beruf ersetzt, dessen rationale Aufgabe es ist, „diese Bedingungen [der Schönheit] kennen zu lernen und die Fähigkeit zu erwerben, sie herzustellen“ (Rilke „Rodin“ 206). Folglich wird im Gegensatz zur Genieästhetik in Rilkes *Moderne Lyrik* im Rodin-Vortrag das Bild des

Künstlers als Handwerker etabliert und in seiner Ausdrucksfunktion eher als Nachbildungsfunktion aufgefasst. Sein Ziel ist das Schaffen von Umständen für Schönheit, die „nicht über die Oberfläche hinaus und nirgends in das Innere des Dinges hineingehen“ (Rilke „Rodin“ 206).

In Anbetracht „von der *einen* Oberfläche, mit welchem dieser Kunst die ganze Welt angeboten war“ (Rilke „Rodin“ 208) erkennt Rilke die Ohnmacht der Worte, die verglichen mit den „Schicksalen“ (Rilke „Rodin“ 208) der Kunst-Dinge nur noch „süße und trostlose Namen“ (Rilke „Rodin“ 208) sind. Das Problem des verbalen Ausdrucks scheint mir, wie am Beispiel des Namens Rodin bereits thematisiert darin zu liegen, dass das Wort wie es im Vortrag *Moderne Lyrik* als Mittel des subjektiven Ausdruckes beschrieben ist, eine rein am Äußeren orientierte, in diesem Sinne objektive Auseinandersetzung mit dem Ding erschwert. Allerdings erkennt Rilke auch, welchen Arbeitseinsatz das Ding demjenigen abverlangte, „der aller Oberfläche mächtig werden wollte.“ (Rilke „Rodin“ 208) Die Art, wie eine an der Oberfläche orientierte, nicht verbale Auseinandersetzung mit „natürlichen Dinge[n]“ (Rilke „Rodin“ 208) gestaltet ist, beschreibt Rilke folgendermaßen:

Ein Ding nachformen, das hieß: über jede Stelle gegangen sein, nichts verschwiegen, nichts übersehen, nirgends betrogen zu haben; alle die hundert Profile kennen, alle die Aufsichten und Untersichten und jede Überschneidung. Erst dann war ein Ding da, erst dann war es Insel, überall abgelöst von diesem Kontinent des Ungewissen. (Rilke „Rodin“ 5)

In diesem Zitat wird die Bedeutung der objektiven Wahrnehmung der Oberfläche des Kunstwerkes deutlich. Das „Schauen als Arbeit“ (Rilke „Rodin“ 211) wie es Rilke später im Vortrag bezeichnet ist elementar im Schaffen von Dingen. Dieses Schauen soll im Hinblick auf die phänomenologische Komponente in den *Neuen Gedichten* näher erläutert werden. Es setzt

nicht nur die objektive Betrachtung des Kunst-Dings voraus, sondern auch eine rationale Auseinandersetzung mit dem Natur-Ding. Diese Beobachtung impliziert, dass der Künstler fähig ist, eine reflektierende Haltung gegenüber dem Objekt der Darstellung einzunehmen. Diese Herangehensweise unterscheidet sich vom Lyriker, der sich emotional mit den Dingen auseinandersetzt. Die Subjektivität des Lyrikers, dem es galt, das Innere der Dinge zu erspüren, wird von also einer radikalen Arbeitsmoral des Bildhauers abgelöst, die sich in das „Schauen als Arbeit“ (Rilke „Rodin“ 8) und die „absichtlose[...] Arbeit“ (Rilke „Rodin“ 211) des Handwerks gliedert. Diese absichtlose Arbeit „war die gleiche bei allem was man machte, und sie musste so demütig, so dienend, so hingegen getan sein, so ohne Wahl an Gesicht und Hand und Leib, dass nichts Benanntes mehr da war, dass man nur formte, ohne zu wissen, was gerade entstand.“ (Rilke „Rodin“ 208) In diesem Zitat wird schließlich die Inversion der Subjekt-Objekt-Beziehung im Vortrag *Moderne Lyrik* klar. Während das dichterische Subjekt quasi das Sprachrohr der Dinge darstellt, stellt sich der Künstler im Rodin-Vortrag völlig in den Dienst der Dinge, was sich sowohl in der Objektivität des Wahrnehmungsprozesses als auch im handwerklichen Schaffen manifestiert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es sich in den beiden Vorträgen um nahezu gegensätzliche ästhetische Konzepte handelt, die klar voneinander abzugrenzen sind. Im Vortrag *Moderen Lyrik* nehmen die Dinge erst in der Subjektivität des dichterischen Ausdruckes Gestalt an und offenbaren ihr Wesen ausschließlich im Gefühl des Dichters. Dem gegenüber ist im künstlerischen Schaffensprozess im Rodin-Vortrag eine Trennung von Ding und Mensch zu erkennen. Das Wesen des Dings ist nicht mehr intuitiv erfassbar, sondern manifestiert sich an dessen Oberfläche. Folglich ist eine Annäherung an das Wesen des Dings nur möglich, indem sich das Subjekt in den Dienst des Objekts stellt und sich der Künstler der Oberfläche in

demütiger Beobachtung nähert. Speziell in Abgrenzung zur Subjektivität des lyrischen Ausdrucks im Vortrag *Moderne Lyrik* distanziert sich der Rodin-Vortrag von jeglicher sprachlichen Konnotation und wählt die außersprachliche Ausdrucksform aus dem Bereich der bildenden Künste: die Bildhauerei. In diesem Sinne entspricht Rilkes Kunstverständnis der lessingschen Theorie von der stofflichen Begrenztheit der Darstellung in bildender Kunst und Literatur. Das Ding in seiner konkreten Figürlichkeit ist Gegenstand der bildenden Kunst, emotionale Empfindungen im Sinne von innerer Handlung sind in ihrer Abstraktheit prädestiniert für den abstrakten, stofflosen literarischen Ausdruck.

In Anbetracht der fundamental unterschiedlichen ästhetischen Überzeugungen, die in den Vorträgen grundgelegt sind, scheint das Interesse am Ding, das die ästhetischen Konzepte verbindet, beinahe in den Hintergrund zu rücken. Bei aller Deutlichkeit mit der das Ding in seiner Autonomie im Rodin-Vortrag betont wird, ist man geneigt es im Vortrag *Moderne Lyrik* völlig zu unterschlagen. Jedoch ist das Ding als Auslöser von innerer Handlung indirekt bereits vor Rilkes Begegnung mit Rodin Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Demzufolge möchte ich mich dafür aussprechen, dass der ästhetische Wandel nicht primär im Gegenstand, sondern in der Veränderung des Zugangs zum Objekt erfolgt, wie ich ihn bereits als subjektiv vs. objektiv beschrieben habe.

Wendet man sich mit dieser Erkenntnis Rilkes *Neuen Gedichten* zu, so ist relativ offensichtlich, dass diese inhaltlich so wie sprachlich-stilistisch eher dem ästhetischen Konzept des Rodin-Vortrags entsprechen, worauf sich eine Vielzahl von Interpretationsansätzen stützt. Allerdings sehe ich die Analogie, mit der Ruediger Görner Rilke als verbalen Bildhauer bezeichnet, der, „analog zum Bildkünstler mit Worten, dem Wort „Ding“, zu modellieren versteht.“ (Görner 205) als problematisch, da der Dichter in diesem Vergleich notwendigerweise

als gescheiterter Bildhauer begriffen wird. Ich hoffe, dass die Gegenüberstellung der Vorträge deutlich macht, dass ich Rilke nicht als literarische Nachahmung der Bildhauerei verstehe. Viel mehr sehe ich besonders in der Gegenüberstellung der beiden Vorträge ein tiefes Verständnis für Wahrnehmungsprozesse, wie sie mit dem Ziel die Oberfläche eines Gegenstandes im Kunstwerk zu visualisieren ablaufen. In diesem Sinne wählt Rilke in der rhetorischen Struktur seiner Rede nicht den unmittelbaren Weg der Assoziation, sondern distanziert sich vom Namen und nähert sich dem Gegenstand der rhetorischen Darstellung über die Beobachtung¹¹. Dies impliziert bereits einen methodischen Wandel in der Auseinandersetzung mit den Dingen, der wie aus den Ausführungen ersichtlich wurde, an der Oberfläche orientiert ist und sich dementsprechend als Beobachtungsstrategie der bildenden Kunst zuordnen lässt.

In der Auseinandersetzung mit Rilkes Vorträgen unter der Berücksichtigung von Lessings theoretischen Ausführungen zu den Konsequenzen, die sich aus den stofflich limitierten Darstellungsformen in bildender Kunst und Literatur ergeben, hoffe ich deutlich gemacht zu haben, dass die genannten gattungsspezifischen Unterschiede vom Künstler in letzter Konsequenz unterschiedliche Beobachtungsstrategien in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand fordern. Dabei ist aus der Gegenständlichkeit von Werken der bildenden Kunst auf einen objektiven Beobachtungsansatz geschlossen worden, der, so die These, von Rilke im ästhetischen Programm der *Neuen Gedichte* übernommen wurde. Auf Abhandlungen, die die Signifikanz eines solchen wertfreien Sehens im Kontext der bildenden Kunst für Rilkes mittleres Werk erkennen, bin ich in meinen Recherchen nur in Steffen Arndals Aufsatz *Sehenlernen und Pseudoskopie Zur visuellen Verarbeitung des Pariserlebnisses in R.M. Rilkes Die*

¹¹ Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass der Titel des Gedichtbands *Neue Gedichte* nicht auf Rilke zurück geht, der „immer mehr von der Neigung zurück komme, für Gedichtbücher Namen zu erfinden“ (Rilke in Bradley 6), sondern auf dessen Verleger Anton Kippenberg.

Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge gestoßen. Darin vertritt Arndal die These, dass die existenzielle Erschütterung ausgelöst durch die Hässlichkeit der Großstadt für Malte wie Rilke „in der Aneignung eines neuen Sehens“ (Arndal 212) resultiert. In diesem Kontext bezieht sich Arndal auf Aspekte des „Sehenlernens, so wie es im Zusammenhang von Zeichenunterricht und Kunsterziehung in Erscheinung tritt“ (Arndal 212) und erläutert in diesem Zusammenhang die „Rationalisierung des Sehens“ (Arndal 213) im Kontext der ästhetischen Bildung des Menschen. Dieser Zusammenhang zwischen der bewussten, rationalisierten Wahrnehmung und der bildenden Kunst stellt ein fundamentales Element meiner These dar. Allerdings halte ich vor dem Hintergrund des Rodin-Vortrags Arndals These, dass sich Rilke im Malte-Roman um die „Eliminierung von angelernten Vorstellungen und in einer Wiedergewinnung des ursprünglichen, unmittelbaren Wirklichkeitsauffassung des Kindes“ (Arndal 213) bemüht für fraglich. In den von mir bearbeiteten Dokumenten, ist die Einheit von Kind und Ding in der Vergangenheit lokalisiert und in diesem Sinne dem Erwachsenen in seiner Unmittelbarkeit nicht mehr zugänglich. Arndal umgeht dies und argumentiert statt dessen für die Bedeutung eines pädagogischen Ansatzes, der den Künstler dazu anhält, „die Ganzheit des Motivs intuitiv in sich auf(zu)nehmen“ (Arndal 214). Auch diesen Punkt möchte ich, rückblickend auf den Vergleich der ästhetischen Dimensionen in den Vorträgen *Moderne Lyrik* und *Rodin* kritisch betrachten. Wie bereits erläutert, steht die Intuition eindeutig im Kontext des dichterischen Selbstverständnisses des Vortrags *Moderne Lyrik* und so rutschen Arndals Ausführungen in elementaren Punkten im weiteren Verlauf seiner Argumentation scheinbar in das ästhetische Selbstverständnis des frühen Rilkes ab, das zur Zeit von Rilkes Paris Aufenthalt, während dem sowohl die *Neuen Gedichte*, als auch das Prosawerk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* entstanden, wie der Rodin-Vortrag suggeriert, überkommen scheint.

Es ist durchaus verständlich, dass die Objektivität des von Arndal isoliert dargestellten „bewusste“ Sehens zu keiner zufriedenstellenden Lösung im durchaus auch subjektiv geprägten Malte-Roman führt. Dieser Problematik möchte ich begegnen, indem ich das künstlerische Sehen im Schaffensprozess des rodinschen Kunstwerks angewandt betrachte. Anhand der Kontextualisierung der Objektivität im künstlerischen Schaffensprozess soll erläutert werden, dass für die künstlerische Intention der Visualisierung eines Gegenstands eine distanzierte Wahrnehmung zwar notwendig ist, jedoch nur eine Zwischenstufe in der Entstehung des Kunstwerks darstellt. In diesem Punkt möchte ich mich von Arndal abgrenzen, der die Bedeutung des objektivierten Sehens im künstlerischen Schaffensprozess verabsolutiert. Im Folgenden soll die Signifikanz des „bewussten Sehens“ für Rodins Werk anhand der Beobachtungen von Hermann Leber in seinem Werk *Entstehung und Gestalt des Kunstwerks bei Cézanne und Rodin* erläutert werden.

KAPITEL 3

Wahrnehmungsprozesse in der Entstehung des rodinschen Kunstwerks

3.1 Die Subjektivität des alltäglichen Wahrnehmungsprozesses

Im Folgenden werden grundlegende kognitive Abläufe des alltäglichen Wahrnehmungsaktes erläutert werden, von denen es die ästhetisch geschulte Wahrnehmung abzugrenzen gilt. Dabei beziehe ich mich auf die Maturana und Varelas Werk *El árbol del conocimiento*. Für meine Arbeit scheint dieses Werk ansprechend, da die Evolution der menschlichen Wahrnehmung aus einer phänomenologischen Perspektive erläutert wird. In diesem Sinne fungiert es als Brückenstein zwischen meinen Ausführungen zur künstlerischen Wahrnehmung und der Phänomenologie, die wiederum das Bindeglied zwischen Rilkes Gedichten und Wahrnehmungsprozessen in der bildenden Kunst darstellt.

Im Moment der Wahrnehmung spielen sich eine Vielzahl von neuronalen Prozessen ab, die dem Beobachter ein meist begriffliches Produkt der visuellen Wahrnehmung suggerieren. Dabei nehmen visuelle Neuronen Objekte als Fremdkörper wahr, der mit einem Äquivalent im Begriffssystem korreliert¹² (Maturana, Varela 22). Obwohl die kognitiven Abläufe in einer begrifflichen Kategorisierung münden, sind die kognitiven Strukturen, die dazu führen grundlegend durch das wahrnehmende Individuum bestimmt. Die begriffliche Erkenntnis ist also nicht in erster Linie dem betrachteten Objekt oder Ding, sondern von individuell unterschiedlich ablaufenden kognitiven Prozessen abhängig und erscheint dementsprechend

¹² Da dem bildenden Künstler in der Absicht etwas zu visualisieren jedoch kein Begriffssystem zur Verfügung steht, ist für diese Arbeit nicht in erster Linie das Resultat der Bezeichnung, sondern der Prozess der zu diesem Ergebnis führt von Bedeutung. Ein Problem nämlich, das sich aus der unmittelbaren begrifflichen Kategorisierung ergibt, ist, dass die kognitiven Prozesse, die zum Resultat führten individuell unterschiedlich ablaufen, bei Frauen anders als bei Männern, bei Kindern anders als bei Erwachsenen usw..

subjektiv gefärbt (Maturana, Varela 22). Maturana und Varela ziehen daraus den Schluss, dass “the experience of anything out there is validated in a special way by the human structure, which makes possible “the thing” that arises in the description” (Maturana, Varela 26). Diese Struktur der täglichen Wahrnehmung, ist also in höchstem Masse subjektiv und elementar durch individuelle biologische und soziale Erfahrungswerte geprägt. In dieser Unmittelbarkeit hat die begriffliche Entsprechung zu den unterschiedlichen neuronalen Stadien also wenig mit dem Gegenstand der Wahrnehmung, sondern in erster Linie mit dem wahrnehmenden Subjekt zu tun, unterliegt dementsprechend den Redundanzen des Gesichtskreises und erscheint folglich reflexgesteuert und ungeordnet.

3.2 Objektivierung der Wahrnehmungsprozesse in der Entstehung des Kunstwerks

Hier möchte ich ansetzen, um den künstlerischen Wahrnehmungsprozess zu erläutern, wie er sich durch entsprechende ästhetische Bildung von der beschriebenen Form der Wahrnehmung abgrenzt. Zunächst ist festzuhalten, dass die Frage nach der Art und Weise des Sehens eine äußerst komplexe und für den Künstler existenzielle Frage darstellt. Meine Ausführungen werden sich deshalb in einem folgenden Gliederungspunkt 3.3 konkret mit der Funktion der objektivierten Wahrnehmung für Rodins Werk zuwenden. In der Anerkennung der Komplexität der Frage nach der Funktion des Sehens im kunstreichen Selbstverständnis möchte ich mir jedoch an dieser Stelle nicht anmaßen dies innerhalb meiner Arbeit umfassend zu behandeln. Vielmehr geht es mir darum elementare kognitive Aspekte der Wahrnehmung wie sie sich von der Subjektivität der alltäglichen Wahrnehmung abgrenzen lassen im künstlerischen Schaffensprozess darzustellen. Diese kognitiven Prozesse stellen jedoch nur einen Aspekt im ästhetischen Selbstverständnis dar, wie er sich im Werk manifestiert. In meinem Vorhaben,

Wahrnehmungsprozesse im künstlerischen Schaffen zu erläutern, beziehe ich mich hauptsächlich auf die Erkenntnisse Herrmann Lebers, der sich in *Die Entstehung und Gestalt des Kunstwerks bei Cezanne und Rodin* mit Wahrnehmungsprozessen von Künstlern auseinandersetzt, mit denen Rilke während der Entstehung der *Neue Gedichte* in direktem Kontakt stand. In diesem Zusammenhang scheint mir das von Leber erwähnte Zitat von Aristoteles, das die künstlerische Erkenntnisweise als „ein praktisches Können [techne], seinem Wesen nach auf das Hervorbringen abzielendes reflektierendes Verhalten“ (Leber 37) beschreibt als geeigneter Einstieg. Indem Leber aus Aristoteles' Annahme den plausiblen Schluss zieht, dass „das praktische Können identisch ist mit einem auf das Hervorbringen abzielenden, vom richtigen Reflektieren geleiteten Verhalten“ (Leber 37), wird die Bedeutung von Reflexion in der Entstehung eines Kunstwerks offensichtlich.

Um die Konsequenzen zu verdeutlichen, die sich aus der Signifikanz der Reflexion im künstlerischen Schaffensprozess für die Wahrnehmung ergeben, soll das folgende Zitat von Varela und Maturana als Arbeitsdefinition des Begriffs Reflexion dienen und das Aristoteles Zitat in direkten Bezug zum alltäglichen Wahrnehmungsprozess stellen, wie er einleitend beschrieben wurde.

Reflection is a process of knowing how we know. It is an act of turning back upon ourselves. It is the only chance we have to discover our blindness and to recognize that the certainties and knowledge of others are, respectively, as overwhelming and tenuous as our own.“(Maturana, Varela 24)

Maturanas und Varelas Definition von Reflexion ist für den weiteren Verlauf dieser Arbeit aus folgendem Grund von fundamentaler Bedeutung. Meine Arbeit geht davon aus, dass die Fähigkeit zur Reflexion ein Bewusstsein für die Subjektivität des alltäglichen

Wahrnehmungsprozesses voraussetzt. Anhand der Gegenüberstellung der Vorträge wurde ersichtlich, zu welcher hohen Masse Rilkes frühes ästhetisches Selbstverständnis der Subjektivität der Beobachtung unterliegt. Im Folgenden soll erläutert werden, dass Rilke die Einsicht in die subjektive Begrenztheit und die Fähigkeit zur reflektierten Auseinandersetzung mit seiner Umwelt aus der Begegnung mit dem französischen Bildhauer Rodin und in der Auseinandersetzung mit dessen Arbeiten und Werk entwickelt hat. Diese aus der Auseinandersetzung mit reflektierenden Prozessen in der Entstehung des rodinschen Kunstwerks gewonnene Erkenntnis befähigt Rilke schließlich dazu, die Subjektivität seines künstlerischen Selbstverständnisses, wie es im Vortrag *Moderne Lyrik* erläutert wurde in den *Neuen Gedichten* zu überwinden.

Aus Aristoteles Zitat wurde ersichtlich, dass die Fähigkeit zur Reflexion von elementarer Bedeutung für den künstlerischen Schaffensprozess ist und die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand in diesem Sinne zunächst auf die Metaebene wissenschaftlichen Arbeitens stellt. Diese künstlerische Reflexion ist einerseits im Sinne der Fähigkeit zur Selbstreflexion des Künstlers und der Erkenntnis der Subjektivität der eigenen Wahrnehmung zu verstehen, andererseits auf den Gegenstand der Wahrnehmung gerichtet, indem dieser bewusst aus der kognitiven Kategorisierung des Individuums gelöst und ausschließlich unter den Gesetzmäßigkeiten des Dings betrachtet wird. Die Art des wertfreien Sehens¹³ im Sinne der doppelt gerichteten Reflexion wird in der ästhetischen Erziehung beispielsweise im Naturstudium geschult. Ziel dieser Wahrnehmungsübung stellt dabei die Schulung einer rein beobachtenden Haltung des Subjekts dar, das in der „Intensität des Sehens, das ohne jede

13 Ich verstehe unter dem Begriff des wertfreien Sehens die visuelle Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, die reflektiert und bewusst und dementsprechend nicht unmittelbar kategorisierend und in einem subjektiven Sinne wertend abläuft.

Einmischung von außen, ohne Erinnerungen an zuvor Gesehenes oder Gewusstes, ohne jegliche literarische Beimengung und ohne Deutung die „Dinge“ selbst in der künstlerischen Darstellung zum Vorschein bringt, sie objektiviert“ (Leber 12). Speziell die von Leber in diesem Zitat vorgenommene Abgrenzung der Wahrnehmung des Dings von „jeglicher literarischer Beimengung,“ (Leber 12) die Wertung impliziert, scheint an dieser Stelle einen Bogen zu Rilkes rhetorischer Gestaltung des Rodin-Vortrags zu schlagen. Wie bereits erläutert, appelliert Rilke darin an seine Zuhörerschaft, sich von der polarisierenden Wirkung des Namens Rodin zu distanzieren. Im Folgenden soll nun deutlich werden, dass diese Parallele zwischen der Definition des künstlerischen, wertfreien Sehens und der rhetorischen Gestaltung des Rodin-Vortrags keinesfalls zufällig besteht, sondern von Rilke bewusst aus der Beobachtung der Bedeutung der objektiven, künstlerischen Wahrnehmung in Rodins Arbeiten übernommen wurde. Anhand von der Bedeutung von sogen. „plans“¹⁴ für die Entstehung des rodinschen Werks soll nun erläutert werden, dass sich die Objektivität der Beobachtung wie sie im Rodin-Vortrag anklingt, die phänomenologischen Struktur der *Neuen Gedichte* und in elementaren Zügen Rodins künstlerisches Selbstverständnis bestimmt.

3.3 Die Bedeutung objektivierter Wahrnehmung im bildhauerischen Ausdruck Rodins

Im bereits erwähnten Werk *Entstehung und Gestalt des Kunstwerks bei Cézanne und Rodin erläutert* Leber dass sowohl Cézanne als auch Rodin in ihrem künstlerischen Selbstverständnis besonderen Wert auf das Naturstudium legten und viel Sorgfalt auf die reflektierende Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ihres Arbeitens verwendeten. Die

¹⁴ Unter „plans“ sind „größere oder kleinere, nie geometrisch umgrenzbare, nie ebene, sondern immer sphäroide Fläche[n]“ (Leber 16) zu verstehen, die das rodinsche Kunstwerk konstituieren

Ausführungen Lebers zu Rodins Werk und Arbeiten sind in diesem Zusammenhang für meine These, dass sich Rilkes phänomenologischer Ansatz aus der Auseinandersetzung mit Rodins Werk entwickeln lässt äußerst wertvoll. Im Folgenden möchte ich mich an Lebers Erläuterungen zur Signifikanz der „plans“, der in Abgrenzung zur mathematischen Definition von Fläche, „größere[n] oder kleinere[n], nie geometrisch umgrenzbare[n], nie ebene[n], sondern immer sphäroide[n] Fläche“ (Leber 16) in Rodins Werk orientieren. Schwerpunkt der folgenden Ausführungen soll also die Annahme darstellen, dass Rodins „plans“, die plastische Grundeinheit seines Arbeitens, das Resultat intensivster Naturbeobachtung darstellt, die im Bezug zur künstlerischen Wahrnehmung erläutert wurde.

Im Unterpunkt „Rodins Auffassung von plans und modele im Vergleich zu Cézanne und das Problem des Literarischen“ greift Leber einleitend auf ein Rodin-Zitat zurück, auf das ich die folgenden Ausführungen gründen möchte.

Le plans et le modele, voila le fundamental. Il n'y a pas l'idealisme la dedans; il n'y a que du metier... (Die sphäroiden Flächen und die Modellierung, das ist die Grundlage [für alles]. Darin gibt es keinen [künstlerischen] Idealismus. Es gibt nur Handwerk. (Rodin mit einer Übersetzung von Leber in: Leber 28)

Anhand der exklusiven Bedeutung der sphäroiden Flächen und des handwerklichen Formens für den künstlerischen Ausdruck wird deutlich, dass subjektive Intentionen jeglicher Art explizit aus dem Entstehungsprozess des Kunstwerks verbannt werden. Wenn man sich in diesem Zusammenhang vor Augen führt, dass die sphäroiden Flächen, die kleinste bedeutungstragende Einheit im rodinschen Werk „niemals symmetrisch [sind], ihr Kulminationspunkt [...] nie in der geometrischen Mitte [liegt] und sie [...] sich nicht [wiederholen], nicht einmal in der selben Skulptur usw.“ (Leber 16) werden die Dimensionen

offensichtlich, in denen sich Rodins Auseinandersetzung mit dem vorwiegend menschlichen Körper bewegt. Das eindrücklichste Beispiel der Akribie, mit welcher sich Rodin mit der Oberfläche des Körpers beschäftigt, stellt in diesem Zusammenhang wohl die Bronze Statue „Das ehernen Zeitalter“ (ABB.1) dar, die 1977 in Paris einen Abbildungsskandal auslöste. Dabei wurde Rodin auf Grund der frappierenden Realitätsnähe der Plastik vorgeworfen, „er habe lediglich einen Abguss nach dem lebenden Modell hergestellt.“ (Leber 71) Die Tatsache, dass dieses Fehlurteil eindeutig zu Lasten des Kunstverständnisses der Kunstkritiker geht und Rodins Kunstfertigkeit weitaus tiefere Dimensionen als die reine Reproduktion des Sichtbaren aufweist, soll an dieser Stelle erwähnt, jedoch zunächst nicht weiter vertieft werden. Allerdings scheint mir der Vorfall die Bedeutung des bewussten Sehens, wie ich es auch als künstlerische Wahrnehmung beschrieben habe, für Rodins Werk eindrücklich zu illustrieren worin ich es gerechtfertigt sehe, die phänomenologischen Tendenzen in Rilkes *Neuen Gedichten* in direktem Zusammenhang zu Rodins Werk zu betrachten.

Anhand der Gegenüberstellung von zwei Rilke Zitaten im Kontext dieser Ausführungen wird nun erläutert, worin konkret die Bedeutung Rodins für Rilkes Erkenntnisse liegt. Dabei soll zunächst angeführt werden, dass Pagni anhand des folgenden Zitates erläutert, dass diese „nicht deutende Wahrnehmung der Dinge, die Rilke dann in Bezug auf die *Neuen Gedichte* erlebt [...] bereits in Worpswede“ (Pagni 119) gewonnen wird.

Man weiß, wie schlecht man die Dinge sieht, unter denen man lebt, und dass oft erst einer kommen muss von fern, um uns zu sagen, was uns umgibt. Und so musste man auch die Dinge von sich fortdrängen, damit man später fähig wäre, sich ihnen in gerechterer Weise mit weniger Vertraulichkeit und ehrfürchtigem Abstand zu nähern. (Rilke in Pagni 119)

Vergleicht man diese Aussage jedoch mit dem bereits im Kontext des Rodin-Vortrags erwähnten Zitat Rilkes, dass „diese Arbeit (die Arbeit am Modelle) [...] die gleiche [war] bei allem was man machte und sie musste so demütig, so dienend, so hingebend getan sein, so ohne Wahl an Gesicht und Hand und Leib, dass nichts Benanntes mehr da war, dass man nur formte, ohne zu wissen, was gerade entstand [...]“ (Rilke, 1907 206) so wird besonders im Kontext von Lebers Anmerkungen zur Bedeutung der plans in der Entstehung des rodinschen Kunstwerks eine Steigerung deutlich. Während sich Rilkes Aussage in Worpsswede recht allgemein auf einen Erkenntniszuwachs aus der Distanz bezieht, zeugt das Kunstverständnis des Lyrikers im Rodin-Vortrag davon, dass Rilkes Erkenntnisse um einiges tiefer gehen. Im Rodin-Vortrag wird erkennbar, dass die Wahrnehmung des Gegenstands in der Begegnung mit Rodin dahingehend gesteigert wird, dass sich der Gegenstand nicht etwa durch die räumliche Distanzierung oder die Intervention von Dritten erschließt. Im Gegenteil: Die Distanz oder Autonomie des Gegenstandes entsteht im bewussten Sehen, in der Erfassung eines Ganzen in Teilformen, den plans, die den Gegenstand in seiner Gesamtheit in der Absichtslosigkeit der Betrachtung, im Vorgang des Schauens auflösen. Bezeichnender Weise mit dem Resultat, dass das Ganze und auch der Name völlig im Detail verloren gehen.

Diese Objektivierung des Wahrnehmungsprozesses wie er mit dem Ziel etwas zu visualisieren stattfindet resultiert folglich in der Anerkennung der ontologischen Autonomie des Dings. Der Gegenstand der Betrachtung wird folglich als eigenständiges System in eigenen Gesetzmäßigkeiten anerkannt und in diesem Sinne dem unreflektierten Assoziationsfeld des Subjektes entzogen. Im Verlauf des künstlerischen Wahrnehmungsprozesses emanzipiert sich das Ding aus dem Assoziationsfeld des Subjekts der Betrachtung und wird in seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten als autonome Form des Seins anerkannt.

Im Folgenden soll nun auf frappierende Parallelen vom Resultat der künstlerischen Wahrnehmungsprozesse in Rodins Werk zum Konzept der Wesensschau Husserl's Phänomenologie eingegangen werden.

KAPITEL 4

Der phänomenologische Gehalt in Rainer Maria Rilkes *Neuen Gedichten*

Bisher wurde im Verlauf der Arbeit aus Rilkes Begegnung mit Rodin und den innerhalb dieses Zusammentreffens gewonnenen Erkenntnissen über Wahrnehmungsprozesse wie sie mit dem Ziel etwas zu visualisieren ablaufen ein Zugang zu den *Neuen Gedichten* entwickelt. Um die Verbindung zwischen künstlerischen Wahrnehmungsakten und den *Neuen Gedichten* weiter zu vertiefen scheint es vielversprechend auf einen philosophischen Ansatz zurückzugreifen. Dies soll klären, in welcher Beziehung Rilkes Dinggedichte zur bildenden Kunst stehen. In dieser Arbeit geht es nicht darum eine vollständige philosophische Abhandlung zum Thema Phänomenologie zu geben. Jedoch möchte ich Wesenselemente der phänomenologischen Wahrnehmung als Bindeglied einsetzen, um den Einfluss der bildenden Künste auf Rilkes Werk näher zu bestimmen und unter dem Stichwort Phänomenologie konkret am Text nachvollziehen zu können.

4.1 Die Objektivität im künstlerischen Wahrnehmungsprozess, eine eidetische Reduktion

Im Folgenden soll in Grundzügen ein Überblick über die phänomenologische Wesenswissenschaft gegeben werden, wie sie vom Göttinger Philosophen Edmund Husserl entwickelt wurde. Die von Husserl entwickelte philosophische Richtung der Phänomenologie geht davon aus, dass die Welt nicht nur als subjektiver Eindruck erkennbar ist, sondern, dass es ein objektiv erfahrbares Wesen der Dinge gibt, die die Welt konstituieren. Kerngedanke der Phänomenologie ist folglich, „dass jedes individuelle Vorkommnis sein Wesen hat, das in eidetischer Reinheit fassbar ist und in dieser Reinheit zu einem Felde eidetischer Forschung

gehören muss“ (Husserl 60). Dieses Wesen der Dinge gilt es aus der Subjektivität der unmittelbaren Erfahrung, der sog. „natürlichen Einstellung“ (Husserl 50) zu destillieren. Charakteristisch für die natürliche Einstellung ist die Unmittelbarkeit der Erfahrung der Welt im Zuge derer die Dinge „ausgestattet mit Sachbeschaffenheiten, so mit Wertcharakteren, als schön und hässlich, als gefällig und missfällig, als angenehm und unangenehm u. dgl.“ (Husserl 50) erscheinen. Hier werden Parallelen zu Rilkes Vortrag *Moderne Lyrik* deutlich. Das dichterische Selbstverständnis des frühen Rilke scheint ebenfalls davon auszugehen, dass die Erfahrung der Umwelt ausschließlich in inneren Prozessen abläuft und in diesem Sinne die Subjektivität der „natürlichen Einstellung“ (Husserl 48) aufweist. Darüber hinaus wird hier eine Verbindung zum „wertfreien Sehen“ deutlich, das ich im Kontext der reflektierten Wahrnehmung eines Gegenstandes im Kontext des künstlerischen Schaffensprozess erläutert habe. Im Bezugsrahmen von Husserl lässt sich nun nachvollziehen, dass im künstlerischen Wahrnehmungsprozess die Subjektivität der Wertung überwunden wird. Folglich wird mit dem Ziel ein Kunstwerk zu schaffen ein Sehen geübt, das sich von den genannten „Wertcharakteren“ distanziert und folglich den Gegenstand und nicht die subjektiven Reaktionen auf diesen zu schauen lernt. In der Phänomenologie gilt es nun diese „natürlichen Einstellungen in das wissenschaftliche Bewusstsein [zu] erheben“ (Husserl 1). Um dies zu erreichen müssen eine Reihe von Störfaktoren im Wahrnehmungsprozess der natürlichen Einstellung erkannt und im Bewusstsein überwunden werden. Dies geschieht im Prozess der „phänomenologischen Reduktion“. In einer Vielzahl von Reduktionen oder auch „Ausschaltungen“ (Husserl §56), ist besonders die „eidetische Reduktion“¹⁵ (Husserl 4) hervorzuheben. Diese führt vom „psychologischen

15 In dieser Arbeit wird mit der folgenden Definition der eidetischen Reduktion gearbeitet: „Nicht die Einzelfälle intentionalen Erlebens bei bestimmten Menschen sind ihr Gegenstand, sondern die wesensmäßigen Grundgesetze der Ergebnisse. Phänomenologie in diesem Sinn ist *Wesensschau*“ (Kunzmann, Burkard 195)

Phänomen zum reinen 'Wesen', bzw. von der tatsächlichen („empirischen“) Allgemeinheit zur 'Wesens'allgemeinheit“ (Husserl 4). Hier werden Parallelen vom reinen Wesen als Resultat der eidetischen Reduktion zur ontologischen Autonomie des Objekts als Resultat des künstlerischen, wertfreien Sehens deutlich. Doch nicht nur das Resultat scheint die Bedeutung der eidetischen Reduktion in der Auseinandersetzung mit Rilkes Neuen Gedichten zu erklären. Auch der visuelle Ansatz der zur phänomenologischen Wesenserkenntnis führt scheint eine beachtliche Schnittmenge mit der visuellen Wahrnehmung in der bildenden Kunst gemein zu haben, die im Folgenden näher untersucht werden soll.

Die Verbindung der Phänomenologie, konkret der eidetischen Reduktion zu künstlerischen Wahrnehmungsprozessen wird klar, wenn man erkennt, dass die Erkenntnis des Wesens der Dinge in der visuellen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand grundgelegt ist, wie es Husserl im folgenden Zitat beschreibt.

Empirische Anschauung, speziell Erfahrung, ist Bewusstsein von einem individuellen Gegenstand, und als anschauendes „bringt sie ihn zur Gegebenheit“ als Wahrnehmung zur originären Gegebenheit, zum Bewusstsein, den Gegenstand „originär“ in seiner „leibhaftigen“ Selbstheit zu erfassen. Ganz ebenso ist die Wesensanschauung Bewusstsein von etwas, einem „Gegenstand“, einem Etwas, worauf ihr Blick sich richtet, und was in ihr „selbst gegeben“ ist; was dann aber auch in anderen Akten „vorgestellt“, vage oder deutlich Gedacht zum Subjekt von wahren oder falschen Prädikationen gemacht werden kann - wie eben jeder „Gegenstand“ in dem notwendig weiteren Sinne der formalen Logik (Husserl 11)

Die Erkenntnis vom Wesen des Dinges ist in der eidetischen Reduktion das Resultat von der schauenden Auseinandersetzung mit dem Gegenstand. In der Bedeutung des Schauens,

speziell des objektivierten Schauens als Resultat einer Vielzahl von phänomenologischen Reduktionsprozessen wird deutlich, dass der künstlerische Wahrnehmungsprozess, wie ich ihn bereits beschreiben habe, der phänomenologischen Wesensschauung entspricht. Aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit möchte ich mich in erster Linie darauf konzentrieren, den phänomenologischen Gehalt der *Neuen Gedichte* konkret im Text nachzuweisen. Deshalb werden die Referenzen zwischen der eidetischen Reduktion in der Phänomenologie und den detaillierten Ausführungen zu den Wahrnehmungsprozessen in der bildenden Kunst hier nur stichpunktartig aufgezeigt, anstatt sie in aller Präzision zu wiederholen. Das Bewusstsein des Künstlers für die Subjektivität der Wahrnehmung und die daraus folgende Objektivierung des Wahrnehmungsprozesses entspricht folglich der phänomenologischen Reduktion im Sinne der „Ausschaltung des reinen Ich“ (Husserl §57). Darüber hinaus ist die Anerkennung der ontologischen Autonomie des Gegenstands der künstlerischen Betrachtung gleichzusetzen mit der Wesenserkenntnis als Resultat der eidetischen Reduktion. Auch die in diesem Zusammenhang fundamentale Bedeutung der visuellen Auseinandersetzung mit dem Ding ist eine Parallele zwischen Phänomenologie und den künstlerischen Wahrnehmungsprozessen, wie sie Rilke in Rodins Arbeiten und Werk kennen gelernt.

4.2 „Der Tod des Dichters“ - lyrische Version der phänomenologischen Wesensschau

Ehe ich mich konkret dem phänomenologischen Gehalt des Gedichts „Der Tod des Dichters“¹⁶ zuwende, möchte ich auf den 1971 veröffentlichten Aufsatz *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes* von Käthe Hamburger verweisen. Obwohl Hamburgers Überlegungen und meine Arbeit sich einig darin sind, dass die Ästhetik in Rilkes *Neuen*

16 Siehe Gedicht „Der Tod des Dichters“ im Anhang.

Gedichten eine beachtliche Schnittmenge mit dem Konzept der husserlschen Wesensschau gemein hat, möchte ich mich im Ansatz meiner Überlegungen, wie ich ihn soeben zusammengefasst habe, von ihr abgrenzen. Meine bisherigen Untersuchungen stellten produktionsästhetische Unterschiede in bildender Kunst und Literatur dar. Die Erkenntnis von Wahrnehmungsprozessen wie sie in der bildenden Kunst ablaufen, schlägt sich in der phänomenologischen Struktur der *Neuen Gedichte* nieder. Während ich in den *Neuen Gedichten* phänomenologische Überlegungen in der Produktionsästhetik Rilkes nachvollziehen will, die elementar durch die Begegnung mit dem Werk Rodins beeinflusst wurden, geht Käthe Hamburger von Rilkes Lyrik als phänomenologischem Endprodukt aus. Dies stellt nicht nur einen rein strukturellen Unterschied in verschiedenen Ansätzen dar. Die Problematik, die sich aus der These ergibt, dass in Rilkes *Neuen Gedichten* eine „philosophische Haltung nicht als solche bewusst, sondern unmittelbar als lyrische - z.B. als „Bilderfinden“ aktiv geworden ist“ (Hamburger 83), werde ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch ausführlich diskutieren.

Zunächst möchte ich jedoch in einer detaillierten Analyse auf das phänomenologische Wesen im Gedicht „Der Tod des Dichters“ eingehen. Die konkreten Ergebnisse der Textarbeit werden in einem zweiten Schritt abstrahiert und in Ihrer Bedeutung für die Interpretation der *Neuen Gedichte* verallgemeinert.

“Der Tod des Dichters” stellt inhaltlich den Blick auf eine aufgebahrte Leiche dar. Dass es sich dabei um einen Dichter handelt, wird zunächst nur aus der Überschrift klar. Die physische Leblosigkeit des “Antlitz” (Rilke, Der Tods des Dichters V1) des Leichnams wird in der ersten Strophe objektiv beschrieben und auf die erloschene sinnliche Wahrnehmung ausgedehnt (V4/5). Der tote Körper kann keine Verbindung mehr zu seiner Umwelt aufnehmen, Leib und Welt stehen in keinem Bezugsverhältnis mehr. Die Separation des toten Dichters von

seiner Umwelt wird im Kontrast zur zweiten Strophe noch intensiviert. In Vers 6 bis 9 vollzieht sich ein Perspektivwechsel von Außen nach Innen und der Dichter wird zu Lebzeiten als ‐Eines‐ mit der Welt beschrieben. Diese Einheit von Dichter und Welt bleibt, dem Blick derer, ‐die so ihn leben sahen‐ (V 6) verborgen, manifestiert sich jedoch in dessen Gesicht. In Vers 10 bis 14 bricht die klare Trennung von Außen (V1-5) und Innen (V6-9) auf. Die Totenmaske liegt offen ‐wie die Innenseite von einer Frucht, die an der Luft verdirbt‐ (V13/14). Der Frucht-Vergleich macht deutlich, dass die Maske des Toten dessen Innerstes folglich nach außen kehrt und an der Oberfläche der Maske sichtbar macht. Das Spannungsverhältnis zwischen Innen und Außen, das sich auf der inhaltlichen Ebene andeutet und auf welches ich in der Interpretation ausführlich im Kontext der Phänomenologie eingehen werde, lässt sich auch in der sprachlich-stilistischen Gestaltung des Gedichts nachvollziehen.

Formal untergliedert sich das Gedicht ‐Der Tod des Dichters‐ in drei Strophen. Die erste und die letzte Strophe umfassen jeweils fünf Verse und rahmen die Binnenstrophe, aus vier Versen bestehend. Inhaltlich entspricht die symmetrische Gliederung dem Perspektivwechsel von der Oberfläche des toten Leibes ins Innere des Dichters. Die Beschreibung des aufgebahrten Toten in Strophe eins und drei umschließt im wahrsten Sinne des Wortes den sensiblen Kern des von außen nicht erkennbaren Wesens des Dichters in Strophe zwei. Auch im Reimschema fassen der Reim des Anfangs- und Endvers die sich reimenden Binnenverse der Strophen 1 und 2 ein. Der Wechsel des Reimschemas vom Umfassenden- zum Kreuzreim in Strophe 3 bricht im wahrsten Sinne des Wortes den Rahmen und fällt inhaltlich mit der Nach-Außen-Wendung des Dichter-Inneren in der Maske zusammen. Rhythmisch zieht sich der fnfhebige Jambus starr durch das komplette Gedicht. Auffällig ist jedoch, dass auch hier die harte Schale der stumpfen männlichen Kadenz in den Anfangs- und Endversen der Strophen 1 und 2 den weichen Kern

der klingenden weiblichen Kadenz der Binnenverse einschließt. Ähnlich wie im Reim kommt es auch im Rhythmus in Strophe 3 zum formalen Bruch: Die klingende Kadenz durchbricht die stumpfe Oberfläche der männlichen Kadenz und kehrt folglich auch rhythmisch sein Inneres nach Außen.

Auch anhand des phonetischen Artikulationsortes der Vokale lässt sich ein Spannungsverhältnis zwischen den offenen [a:] Vokalen im Kontext der Oberfläche des “aufgestellten Antlitz” (V 1), und der “Maske” des Dichters (V 12) und den geschlossenen [i:] Vokalen der Sinnlichkeit (V 4), des “Wissens” (V 3), der “Tiefen” und “Wiesen” (V 8). Im wahrsten Sinne des Wortes ist das Innere des Dichters für Außenstehende verschlossen. Erst in der Maske öffnet sich das Ding der Wesensschau. Das [e:] des “Er’s” des Dichters (V 1) nimmt phonetisch einen Mittelwert zwischen dem [a:] und dem [i:] ein. In Strophe 1 stehen die hellen Vokale im Kontext der Welt klar separiert vom Antlitz des Toten im dunklen Rahmen der a-Laute von “Er lag” (V 1) und “an das teilnahmslose Jahr” (V 5). Das [e:] des Dichters wird in ersten Strophe mit dem “i” seiner Umwelt verbunden, bleibt jedoch phonetisch im Diphthong [ai] (V 1, 2, 3, 4, 5) noch klar in seiner eigenen Lautung identifizierbar und verleiht dem [e:] eine dunkle Färbung in Richtung des [a:]s. Diese lautliche Trennung zwischen Dichter und Welt schlägt in Strophe zwei phonetisch völlig um. Das [e:] löst sich im „ie“ auf (V 6,7,8,9) und wird klanglich im [i:] mit dem [i:] als Einheit zusammengefasst, dessen Bestandteile nicht mehr lautlich identifizierbar sind. Inhaltlich spiegelt sich die klangliche Einheit in Vers 7 mit der Einheit des Dichters mit seiner Umwelt dar. Die Tatsache, dass diese Einheit von außen nicht erkennbar ist, wird durch die klangliche Einheit des [i:]s aufgegriffen, welche das [e:] lautlich absorbiert. Im Wort “Gesicht” (V 9) schließlich bricht die Vokalverbindung auf und Dichter und

Welt zu einer Koexistenz in ihrer eigenen lautlichen Resonanz, die sich in Strophe 3 im wörtlichen Nebeneinander von hellen und dunklen Vokalen, von Innen und Außen manifestiert.

Bereits in der inhaltlichen Gliederung des Gedichts lassen sich die Phasen des Wahrnehmungsprozesses wie ich ihn im Kontext der Phänomenologie erläutert habe nachvollziehen. Zunächst wird der Leichnam als Gegenstand der Betrachtung frei von allen Emotionen geschildert. Dieses Verfahren der empirischen Wahrnehmung wurde bereits im Zusammenhang der Wesensanschauung beschreiben. In diesem Zusammenhang ist besonders bemerkenswert, dass der Gegenstand der Betrachtung im ganzen Gedicht nicht benannt wird. Ausschließlich aus der Überschrift wird klar, dass es sich um einen toten Dichter handelt. Die Trennung von Begriff, in diesem Fall „Dichter“, und Gegenstand der Beschreibung scheint die Objektivität des Wahrnehmungsprozesses zu unterstützen, da somit eine automatische Assoziation wie sie unser Gehirn in Anbetracht von Begriffen vollzieht hier reduziert bzw. unterbunden wird. Im Kontext der phänomenologischen Erläuterungen wird hier deutlich, dass in der Beschreibung des Toten eine eidetische Reduktion stattfindet. Diese eidetische Reduktion in der Beschreibung äußert sich darin, dass keine wertenden Adjektive vorhanden sind. Das lyrische Ich tritt in der gesamten ersten Strophe nicht in Erscheinung und der Tote wird losgelöst von jeglichen subjektiven Assoziationen, Ausdrücken der Trauer, des Mitleids oder Anteilnahme beschrieben.

Ausschlaggebend für die Auswahl des Gedichts war für mich, dass die phänomenologisch reduzierten Wahrnehmungsprozesse nicht nur auf der sprachlich-stilistischen Eben, wie ich sie soeben in Strophe eins interpretiert habe manifestieren sondern den Dichter auch inhaltlich als Phänomenologen darstellt. Auf eine Separation von der Subjektivität der sinnlichen Wahrnehmung und dem objektiv wahrnehmbaren Körper wird inhaltlich hingedeutet

indem der tote Körper als von der sinnlichen Wahrnehmung „abgeschnitten“ beschrieben wird. Der Dichter als Gegenstand der Betrachtung ist folglich Objekt der phänomenologischen Reduktion. Im Tod bleibt der Körper des Dichters als ein in sich abgeschlossenes System zurück, das der zeitlichen Komponente enthoben ein eindeutig autonomes Sein aufweist. In diesem Zustand öffnet der tote Dichter in seiner Dinglichkeit die Möglichkeit Gegenstand der phänomenologischen Schau im Gedicht zu sein. Strophe eins beschreibt folglich das empirisch erfassbare Bild der Leiche.

Die Bedeutung wird in Strophe zwei im Kontrast des Perspektivwechsels ins Innere verstärkt. Die Einheit von Dichter und Umwelt wird zu Lebzeiten als existenziell beschrieben und eine Trennung von Subjekt und Objekt scheint unmöglich. Hier lassen sich Parallelen zur natürlichen Einstellung ziehen, die es nach Husserl in der phänomenologischen Reduktion zu überwinden gilt. Allerdings ist diese tiefe Verbindung für Außenstehende nicht zugänglich. Auch zu dieser dichterischen Aussage gibt es ein phänomenologisches Äquivalent. Wie bereits angesprochen resultiert die phänomenologische oder auch eidetische Reduktion in der Erkenntnis des Wesens des Dings wie es universal anwendbar ist. Die Wissenschaftlichkeit und damit Allgemeingültigkeit ist jedoch laut Husserl nur in der phänomenologischen Erkenntnis des Wesens des Dings gegeben. In der natürlichen Einstellung ist die Wahrnehmung so stark subjektiviert, dass andere Menschen von der Individualität der Erfahrung ausgeschlossen sind. Die Einheit von Dichter und Welt manifestiert sich einzig im Gesicht des lebenden Dichters, „denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen,/ und diese Wasser waren sein Gesicht“ (V 8/9) Begreift man an dieser Stelle den Dichter als Gegenstand der phänomenologischen Betrachtung, so kann man berechtigter Weise annehmen, dass sich im Gesicht das Wesen des Dichters der phänomenologischen Schau öffnet. In diesem Falle ist aus Strophe zwei die Einheit als Produkt

der phänomenologischen Wesensschau des Gesichts des Dichters angedeutet, jedoch nicht verstanden.

Strophe drei fällt schließlich die Rolle der Synthese zu, in der sich das Wesen des Dichters der phänomenologischen Schau offenbart. Im Tod wird der Dichter folglich verdinglicht. In dieser Dinglichkeit wird es erst möglich den Dichtermenschen vom Wesen des Dichters abzuschneiden. Erst in dieser phänomenologischen Reduktion wird das Wesentliche des Dichters als Abstraktum der phänomenologischen Wesensschau zugänglich. Was zunächst im Sinne des empirisch erfassbaren Antlitzes des Toten in Strophe eins und der Seele, quasi dem Wesen des Dichters zu Lebzeiten in Strophe zwei getrennt voneinander beschrieben wird, öffnet sich in Strophe drei in der Maske schließlich der phänomenologischen Schau, indem sie das Innere als Wesentliches offenbart. Dabei ist die das Wort Maske in ihrem Assoziationsfeld nicht mehr in erster Linie konkret der menschlichen Physiognomie zugeordnet, sondern fällt eher in den Bereich des Dinglichen. Bezeichnender Weise ist die „Weite“ (V 10) Abstraktum genug, um nach Husserls Ansprüchen das Wesen des Dichters darzustellen. Soweit entspricht die phänomenologische Gedichtinterpretation den Beobachtungen Käthe Hamburgers in der Auseinandersetzung mit den Gedichten „Blaue Hortensie“, „Der Ball“ und „Der Schwan“. Ähnlich den Erkenntnissen zum Dichterwesen in der vorliegenden Interpretation, legt Hamburger schlüssig dar, wie Rilke in lyrischer Form eidetische Reduktionen vollzieht und damit zum Blausein, Ballsein und schließlich dem „Schwanwesen“ (Hamburger 105) vordringen kann.

In der phänomenologischen Interpretation des Gedichts „Der Tod des Dichters“ wie ich sie soeben vorgenommen habe, stellt der Dichter im Titel des Gedichts „Der Tod des Dichters“ als Genitivus subjektivus den Gegenstand der phänomenologischen Betrachtung dar. Der

dargestellte Gegenstand stellt dabei nur Trägersubstanz dar, dessen Wesen es in der phänomenologischen Reduktion zu erkennen und im Gedicht in seiner Allgemeingültigkeit darzustellen gilt.

Hier möchte ich den Grund anführen, weshalb ich mich in meiner Arbeit dazu entschieden habe mich mit dem „Gedicht der Tod des Dichters“ auseinanderzusetzen. Obwohl der phänomenologische Ansatz wie ich ihn meiner Interpretation erläutert habe durchaus wertvoll für die Auseinandersetzung mit Rilkes *Neuen Gedichten* ist, stehe ich der Pauschalisierung von Objektivitätsansprüchen wie sie mit einer phänomenologischen Interpretation einhergehen kritisch gegenüber. Zunächst habe ich dem jedoch nicht mehr meine unmittelbare, persönliche Reaktion auf die Lektüre der Neuen Gedichte entgegenzuhalten. Die Idee, die *Neuen Gedichte* auf das Wesentliche des Gegenstands der lyrischen Auseinandersetzung zu reduzieren schien mir besonders im Gedicht „Der Tod des Dichters“ nicht ausreichend.

Im Folgenden ist der subjektive Leseindruck anhand einer Erweiterung der bisherigen Interpretation des Gedichts im Text zu begründen. Ich erkenne in der subjektiven Komponente in den *Neuen Gedichten* einen weiteren Referenzpunkt zur bildenden Kunst der deutlich macht, dass Rilkes *Neue Gedichte* zwar eine phänomenologische Komponente aufweisen, jedoch darin durchaus die Grenzen der klassischen Phänomenologie in künstlerischer Auseinandersetzung aufzeigt. Dabei soll in Referenz zu Herrman Leber der Bogen zurück zur künstlerischen Wahrnehmung geschlagen werden.

KAPITEL 5

Auswirkungen der phänomenologischen Distanz im künstlerischen Wahrnehmungsprozess auf die Subjekt-Objekt-Beziehung

Die Faszination, die in diesem Zusammenhang vom Gedicht „Der Tod des Dichters“ ausgeht liegt darin, dass es sowohl die Möglichkeiten als auch die Grenzen einer phänomenologischen Interpretation aufzeigt. In meiner Interpretation bin ich bisher auf den Tod des Dichters im Sinne des Genitivus subjektivus eingegangen. Dabei ist der tote Dichter Gegenstand phänomenologischer Wesensschau und demzufolge resultiert das Gedicht in der Wesenserkenntnis des Dichters. Die Tatsache, dass ein Dichter in völliger Absichtslosigkeit ein Gedicht über den Tod eines Dichters verfasst scheint mir jedoch nur schwer vorstellbar. In diesem Sinne sehe ich im Gedicht „Der Tod des Dichters“ im Sinne des Genitivus objektivus eine selbstreflektierende Komponente. Begreift man den Titel nämlich als Tod im Sinne einer Metamorphose des Dichters, so werden Hinweise auf den ästhetischen Wandel in Rilkes dichterischem Selbstverständnis offensichtlich, die einer rein phänomenologischen Interpretation verschlossen bleiben.

Im Folgenden möchte ich die inhaltlichen und sprachlich-stilistischen Untersuchungen um eine Interpretation erweitern die den Titel „Der Tod des Dichters“ in einer eindeutig subjektiven Komponente im Sinne des Genitivus objektivus im Sinne einer ästhetischen Transformation von Rilkes lyrischem Selbstverständnis begreift.

5.1 Der Tod des Dichters - eine ästhetische Metamorphose

In der Annahme, dass das Gedicht „Der Tod des Dichters“ als dichterisches Manifest eine eindeutig subjektive Komponente aufweist bedeutet jedoch nicht, dass die phänomenologischen Elemente im Gedicht entfallen. Im Gegenteil, Ziel dieser Ausführungen ist es, die Subjektivität im Gedicht im Kontext der phänomenologischen Orientierung des dichterischen Selbstverständnisses Rilkes darzulegen. Allerdings gehe ich davon aus, dass der Dichter nicht vollkommen von der Identität Rilkes zu lösen ist. Für diese Annahme sprechen Parallelen zu Rilkes ästhetischem Selbstverständnis wie es in der Gegenüberstellung der Vorträge diskutiert wurde und im Folgenden im Gedicht nachvollzogen wird. In diesem Interpretationsansatz gilt es den Dichter folglich nicht nur als Gegenstand des Gedichts, sondern auch als Urheber des Gedichts zu betrachten. Ich gehe also davon aus, dass „Der Tod des Dichters“ beschreibt, dass der Dichter, wie er im Vortrag *Moderne Lyrik* als Einheit mit der Umwelt beschrieben wurde tot ist. Die Welt und das intuitive „von-ihir-Wissen“ (V 3) wie es am Beispiel der Kinder-Dinge beschrieben wurde, ist ihm nicht mehr zugänglich. In diesem Sinne kann der Tod selbst als eidetische Reduktion im Wahrnehmungsprozess des Dichters interpretiert werden. Bezeichnender Weise spricht Husserl im Kontext der phänomenologischen Reduktion auch von „der phänomenologischen Ausschaltung der Welt“ (Husserl 113). Unter dieser Ausschaltung der Welt versteht Husserl, dass das Wesen der Dinge, wie es sich in der Wesenserschauung offenbart, letztendlich in der Erkenntnis über das Wesen des Ding resultiert, die „in ihrer Immanenz keinerlei Seinssetzungen solcher Wesen, keinerlei Aussagen über ihre Geltung oder Nichtgeltung, bzw. über die idealen Möglichkeiten ihren entsprechenden Gegenständlichkeiten zu machen und keine auf sie bezügliche Wesensgesetze zu stellen.“ (Husserl 114) Folglich wird dem Dichter erst in der phänomenologischen Ausschaltung der Welt das Essenzielle, das

Wesentliche der Dinge zugänglich. Der Tod stellt also die wörtliche „Ausschaltung des Ichs“ des Dichters dar, die laut Husserl notwendig ist, um das Wesentliche in der Wesensschau der Oberfläche zu erkennen. In Anbetracht dieses neuen dichterischen Selbstverständnisses wie es im wahrsten Sinne des Wortes die *Neuen Gedichte* konstituiert, werden in Strophe zwei in der expliziten Betonung des Verbums „*waren*“ (V 9) deutlich, dass der romantische Einheitsgedanke wie er im Vortrag *Moderne Lyrik* anklingt und inhaltlich das Zentrum des Gedichts darstellt eindeutig der Vergangenheit angehört.

In Strophe 3 werden beide Aspekte, die phänomenologische Wesensschau, wie sie in Strophe eins stattfindet und die Subjektivität in dem Erlebnis der Welt in der Maske erfahrbar. Anders als in der Interpretation wie ich sie zu Beginn vorgenommen habe, offenbart hier nicht in der phänomenologischen Wesensschau das Wesen des toten Dichters, sondern das phänomenologische Wesen von Rilkes neuem dichterischen Selbstverständnis wie es im Rodin-Vortrag anklingt. Bezeichnender Weise stellt der Gegenstand an welchem Synthese von Innen und Außen zugänglich wird eine „Maske“ (V 12) dar. Anders als „Antlitz“ (V 1) und „Gesicht“ (V 9) ist der Gegenstand eher dem künstlerischen Feld als der Anatomie zugehörig. Aus dieser Feststellung lässt sich ableiten, dass sowohl die Objektivität der phänomenologischen Beobachtung als auch die Subjektivität der Empfindungen des Dichters sich letztendlich in der Maske zum Kunstwerk verbinden. Der Frucht-Vergleich würde diese These unterstützen, da die Maske „zart und offen“ (V 13) nicht nur das abstrakte Wesen, sondern auch die Subjektivität der „Innenseite“ (V 13) bloßlegt. Anders als die Phänomenologie, vereint sich im Kunstwerk die Objektivität der Betrachtung mit der Subjektivität der Empfindung. Letzteres ist von fundamentaler Bedeutung, indem wir anhand dieses Elements Kunst von wissenschaftlichen Abhandlungen abgrenzen.

Zusammenfassend stellt der Tod in dieser Interpretation keinen finalen Endzustand, sondern die Überwindung des Dichters dar. Vor dem Hintergrund, dass es sich in der Objektivierung der Wahrnehmung um ein künstlerisches Verfahren handelt, kann der Tod im Sinne der Distanzierung von dem Dichter wie ihn Rilke in seinem Frühwerk verkörpert hat begriffen werden. In diesem subjektiven Interpretationsansatz erkenne ich die Andeutung der Chance zur künstlerischen Weiterentwicklung, die möglicherweise in der ästhetischen Revolution der Dinggedichte liegt. Um jedoch die Möglichkeit wie sie in der Überwindung des Dichters für Rilkes Werk anklingt zu erläutern, soll anhand des „drei-Bilder-Models“ von Hermann Leber dargelegt werden, dass die Anerkennung der Autonomie des Dings letztendlich nicht in der Elimination des Künstlers resultiert, sondern im Gegenteil die Perspektive für einen künstlerischen Ausdruck öffnet. Dieser künstlerische Ausdruck hat, laut Leber, das Potential die empirisch beschreibbare Realität sogar zu übertreffen. Begreift man in diesem Sinne den Tod also als Chance zur Überwindung einer in der Subjektivität des Dichters begrenzten Ästhetik, so kann die letzte Strophe in dieser Hinsicht als Steigerung der Realität gedeutet werden. Wie bereits erläutert offenbart sich das Wesen des Dichters erst im Tod der phänomenologischen Wesenenschau. Folglich stellt die Erkenntnis des Wesentlichen eine Steigerung der empirisch erfahrbaren Realität im Sinne der phänomenologischen Philosophie dar. Problematisch in dieser Annahme ist jedoch, dass in dieser Interpretation die Tatsache, dass die *Neuen Gedichte* Produkt eines künstlerischen und nicht eines wissenschaftlichen Ausdrucks sind nicht berücksichtigt wird. In der phänomenologischen Annahme der Deutungslosigkeit wird der künstlerische Unterbau als Trägersubstanz für das Wesen der Dinge degradiert. Der phänomenologischen Reduktion gilt es, das Wesen von dieser künstlerischen Trägersubstanz zu befreien. In diesem Sinne scheint die Steigerung der Realität im Kunstwerk als eine Option, die sowohl die

phänomenologischen, als auch die künstlerischen Elemente in den *Neuen Gedichten* ein gebührender Stellenwert einräumen kann.

Um diese Hypothese zu erläutern, möchte ich auf das „drei-Bilder-Modell“ eingehen, anhand dessen Herman Leber die Funktion von Objektivität und Subjektivität im Kunstwerk veranschaulicht.

5.2 Die Funktion der phänomenologischen Wesensanschauung in der bildenden Kunst

Diese Anerkennung der Autonomie des Dings wie es als Resultat der ästhetischen Schulung der Wahrnehmung hervortritt und auch das Resultat der phänomenologischen Reduktion darstellt, resultiert jedoch nicht nur in „eine[r] realistische[n] oder naturalistische[n] Reproduktion des Sichtbaren“ (Leber 11), sondern legt Grundlagen für den Künstler, „die Objekte aus ihrem in der Natur und für den normalen Naturbetrachter eher zufälligen oder gleichgültigen, gleich-wertigen, gleich-gewichtigen Vorhandensein zu Erscheinungen einer „kolossalen Wirklichkeit“ [zu transformieren], die gegensätzlich zur Geringachtung und zum Zerfall der Dinge besteht“ (Leber 28). Inwiefern sich das Begriffspaar der „kolossalen Wirklichkeit“ von der phänomenologischen Wesenserkenntnis unterscheidet möchte ich anhand des von Leber äußerst anschaulich gewählten Beispiels der „drei Bilder“ (vgl. Leber 55) erklären. Wie bereits erläutert ist das ästhetisch geschulte Auge zu einer objektiven Betrachtung und in diesem Sinne zur phänomenologischen Wesensschau fähig, die das Ding in seiner Autonomie erfasst. Dabei handelt es sich um das „empirisch erfassbare[...] Bild der Natur“ (Leber 55). Dieses Abbild der Natur oder des Dings widerspricht jedoch intuitiv unserer Vorstellung eines Kunstwerks, dem als individueller Ausdruck eindeutig eine subjektive Komponente zugestanden werden muss. Auch Leber räumt in diesem Zusammenhang ein, dass

„jede gegenständliche Setzung deutet - ob sie will oder nicht“ (Leber 30). Hier lassen sich die Grenzen der Anwendung der klassischen Phänomenologie auf die bildende Kunst und jegliche Form des künstlerischen Ausdrucks erkennen. Dadurch, dass sowohl Rodins Skulptur als auch Rilkes Gedicht konstruiert sind, deuten sie. Reduziert man Rilkes *Neue Gedichte* auf deren phänomenologischen Gehalt, wie es beispielsweise Käthe Hamburger in ihren Abhandlungen tut, enttarnt an in diesem Sinne alle Konstituenten, die das Wesen in Gedichtform kleiden nur als Mittel zum Zweck und unterschlägt völlig, dass die Persönlichkeit des Künstlers elementar an der Verwirklichung des Kunstwerks beteiligt ist. Hier bringt Leber ein zweites, „inneres Bild der Imagination“ (Leber 55) ins Spiel. In diesem „inneren Bild“ manifestiert sich die Motivation des Künstlers, sich mit dem Ding auseinanderzusetzen im Sinne von Begeisterung oder Leidenschaft. Das „innere Bild“ ist vergleichbar mit der Subjektivität des allgemeinen Wahrnehmungsaktes, der individuelle Erfahrungswerte mit einschließt. Das Kunstwerk, das „entstehende[...] zu malende[...] Bild selbst“ (Leber 55) vermittelt nun zwischen dem inneren und dem äußeren Bild und erscheint bereichert durch die Persönlichkeit des Künstlers im besten Fall als Überhöhung der Realität (vgl. Leber 55), wie es in der Bezeichnung der „kolossalen Wirklichkeit“ anklingt. In diesem Sinne verstehe ich Rilkes *Neue Gedichte* als literarisches Resultat dieses künstlerischen Prozesses. Im Kompositum Dinggedicht werden alle drei „Bilder“ aufgegriffen. Das Ding, als empirisch erfassbar, und das Gedicht als subjektiver Ausdruck setzen sich im Dinggedicht zum Kunstwerk mit den genannten Eigenschaften zusammen.

Zusammenfassend ist die Bedeutung des Gedichts „Der Tod des Dichters“ für meine Arbeit aus folgenden Gründen gegeben. Anhand der Interpretation, die sich mit dem Dichter als Gegenstand des Gedichts und in diesem Sinne dem Gegenstand der phänomenologischen Reduktion befasst, weisen Rilkes *Neue Gedichte* eine phänomenologische Komponente auf, die

sich konkret am Gedicht nachvollziehen lässt. Allerdings scheint der Gehalt des Gedichts damit nicht erschöpft und so wurde in einer Erweiterung dieser Interpretation anhand des „drei-Bilder-Modells“ von Hermann Leber auf die Grenzen der phänomenologischen Theorie im Bereich des künstlerischen Ausdrucks hingewiesen. Die subjektiven Elemente in Rilkes *Neuen Gedichten* sind folglich darauf zurückzuführen, dass es sich im lyrischen Ausdruck immer auch um einen künstlerischen Ausdruck handelt, der dementsprechend eine subjektive Komponente aufweist. Auf die Subjektivität in Rilkes *Neuen Gedichten* geht Bernhard Blume in dem Aufsatz *Ding und Ich in Rilkes Neuen Gedichten* ein. Blume beruft sich auf Goethe und Kleist, wenn er formuliert, dass „wir überhaupt nicht daran zu glauben vermögen, ein Dichter könne, selbst wenn er wolle, von irgend etwas anderem reden als von sich“ (Blume 218). Obwohl ich in meiner zweiten Interpretation erläutert habe, dass auch ich der Meinung bin, dass Rilkes *Neue Gedichte* eine subjektive Komponente aufweisen, stehe ich dem Urteil, wie es Blume so rigoros formuliert besonders am Ende meiner Ausführungen kritisch gegenüber. Nicht nur, dass er damit der kritisierten Objektivität in einer ebenso einseitigen Subjektivität entgegentritt, auch hoffe ich, dass anhand der phänomenologischen Ausführungen deutlich wurde, dass es durchaus die Möglichkeit gibt, in der phänomenologischen Reduktion zu allgemeingültigen und in diesem Sinne nicht ausschließlich subjektiven Aussagen zu gelangen. Dieses absichtslose Einlassen auf den Gegenstand in der phänomenologischen Wesensanschauung stellt ein elementares Charakteristikum in Rilkes *Neuen Gedichten* dar. Die These Blumes, dass das Dinggedicht sich „keineswegs in der exakten Beschreibung eines Dinges [erschöpft], sondern [...] den Gegenstand nur zum Anlass [nimmt], eine höchst persönliche Einsicht zu gestalten, einen Grundzug von Rilkes eigenem Wesen und seiner Art, die Welt zu sehen“ ist an dieser Stelle aus meiner Sicht nicht mehr haltbar. Allerdings ist die Grundlage der Beobachtungen Blumes durchaus

gerechtfertigt, wenn er in Referenz auf das Gedicht „Archaischer Torso Apollos“ darauf verweist, dass in der direkten Anrede an den Leser deutlich wird, dass Subjekt und Objekt durchaus in einer Beziehung stehen.

5.3 Auswirkungen der phänomenologischen Wesensschau auf die Subjekt-Objekt-Beziehung in den *Neuen Gedichten*

In diesem letzten Punkt laufen die Argumentationsstränge meiner Arbeit schließlich zusammen. Wie in der Interpretation des Gedichts „Der Tod des Dichters“ deutlich geworden ist, resultiert die phänomenologische Betrachtungsweise nicht in der völligen Objektivität der Betrachtung, wie sie oft im Zusammenhang der *Neuen Gedichte* formuliert und in diesem Sinne zu Recht von Bernhard Blume kritisiert wird. Jedoch scheint mir die Reduktion der *Neuen Gedichte* auf die völlige Subjektivität, in der das Gedicht nur als Trägersubstanz der dichterischen Nabelschau dient ebenfalls bedenklich. So konträr diese Ansätze sind, sie haben die Gemeinsamkeit, dass in beiden Fällen das Gedicht als Kunstwerk nicht berücksichtigt, sondern ausschließlich genutzt wird. Einerseits als Träger des Wesens des Dargestellten, andererseits als Träger des Wesens des Darstellenden. Hier möchte ich ein letztes Mal auf Lebers Ausführungen zurückgreifen, der folgendermaßen auf die Problematik der Deutung in Rodins Werk eingeht:

Innerhalb des künstlerischen Prozesses muss die Deutung „absichtslos“ erfolgen. Sie muss sich gewissermaßen wie von selbst einstellen. Bedeutungen, die bereits vor dem Herstellen des Kunstwerks als Vorstellungsinhalte bestehen und durch den Künstler lediglich vergegenständlichend in ein anderes Medium übersetzt werden, wären dagegen im negativen Sinn „absichtsvoll“ und „deutend“. Im Entstehen des Kunstwerks muss

alles in die Aktion des Machens hineingenommen und darin aufgebraucht werden. Ist der Prozess des Machens aber abgeschlossen und die Betrachter treten an das Kunstwerk heran, dann sind ihre Deutungen willkommen: „Je mehr Bedeutungen ... [im Kunstwerk dann Raum haben, desto wirklicher ... [ist es]“ (Leber 30)

In diesem Zitat wird deutlich, dass die phänomenologische Reduktion im Schaffensprozess der *Neuen Gedichten* unbedingt notwendig sind, um das Wesen dessen zu erkennen, was Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung ist und um sich diesem Wesen im Arbeitsprozess zu verschreiben. Hier wird ersichtlich, weshalb ich mich in dieser Arbeit an produktionsästhetischen Gesetzmäßigkeiten orientiert habe. Erst in der Erkenntnis des Wesens der Dinge kann ein Kunstwerk als solches bestehen und nur in dieser Autonomie lädt es jedoch den Betrachter zur Deutung ein. Die Deutung wie ich sie anhand des Gedichts „Der Tod des Dichters“ auf das dichterische Selbstverständnis bezogen habe, lässt sich an zahlreichen weiteren Gedichten belegen. „Früher Apollo,“ (Rilke 22) „archaischer Torso Apollos,“ (Rilke 142) „Der Schwan“ (Rilke 68) sollen an dieser Stelle nur exemplarisch genannt werden. In allen drei Gedichten wird ein Objekt beschrieben. Zweimal ist ein römischer Torso Gegenstand der lyrischen Betrachtung, im dritten Beispiel beobachtet Rilke einen Schwan.

Ähnlich der formalen Struktur in „Der Tod des Dichters“ rahmt die Beschreibung der Statue in Strophe eins und vier auch in „Früher Apollo“ (Rilke 22) die Prophezeiung „später erst wird aus den Augenbrauen / hochstämmig sich der Rosengarten heben, / aus welchem Blätter einzeln, ausgelöst, / hintreiben werden auf des Mundes beben.“ (Rilke 22) In den Binnenstrophen wird ein Ausblick in die Zukunft gewährt, der klar die Verbindung von Auge, dem Sinn visueller und in diesem Sinne künstlerischer Rezeption und Mund, dem Organ des verbalen und dichterischen Ausdrucks angedeutet wird. Berücksichtigt man zusätzlich, dass Apoll der

römische Gott der Dichtung ist, so lässt sich in der Beschreibung einer Statue auch hier ein Identifikationspunkt Rilkes ausmachen, der Rückschlüsse auf dessen künstlerisches Selbstverständnis und den ästhetischen Wandel in den *Neuen Gedichten* zulässt.

Die Anteile von Subjektivität der dichterischen Begeisterung und Objektivität der Beobachtung variieren in den Gedichten. Während in der „frühe Apollo“ (Rilke 22) die Gewichtung der beiden Anteile mit der in „Der Tod des Dichters“ zu vergleichen ist, scheint in „Archaischer Torso Apollos“ (Rilke 142) die Leidenschaft des Beobachtenden, in „Der Schwan“ (Rilke 68) dagegen die Objektivität der Beobachtung dominant. Jedoch scheint in beiden Gedichten der Wandel im Selbstverständnis des Dichters in den *Neuen Gedichten* durch. Einerseits explizit in der Formulierung „Du musst dein Leben ändern.“ (Rilke 142 V14), andererseits im Vergleich des Sterbens mit dem Übergang des Schwanes von der Trägheit an Land in die Erhabenheit zu Wasser. Begreift man den Tod, das „Nichtmehrfassen / des Grunds, auf dem wir täglich stehn,“ (Rilke 68) in Strophe zwei wie in „Der Tod des Dichters“ als Trennung von Mensch und Welt, eröffnet sich eine ähnliche Interpretation. Der Schwan – der in der Antike als Symbol des Dichters galt – überwindet die Trägheit an Land indem er sich auf die Wasseroberfläche niederlässt. Auch hier kann das „ängstliche Sich-Niederlassen -:“ (Rilke 68 V6) als ästhetischer Übergang interpretiert werden, in welchem der Dichter in seinem ursprünglichen ästhetischen Selbstverständnis im wahrsten Sinne des Wortes den Boden unter den Füßen verliert und sich auf die Oberfläche einlässt, die ihn „mündiger und königlicher / und gelassener“ (Rilke 68 V11/12) erscheinen lässt und in diesem Sinne zu einer erhabeneren Form des Dichters führt.

SCHLUSS

Rilkes *Neue Gedichte*: Kunst der Poetik – Poetik der Kunst

Ziel meiner Arbeit stellte es dar, den phänomenologischen Gehalt in Rilkes Gedichten, wie ihn Käthe Hamburger in ihrem Aufsatz *Die phänomenologische Struktur in Rilkes Dichtung* beschreibt im Kontext der bildenden Kunst zu integrieren, auf das Werk der *Neuen Gedichte* zu konkretisieren und anschließend auf dieser Grundlage das Konzept der Phänomenologie im Bereich der bildenden Kunst kritisch zu untersuchen. In diesem Unterfangen galt es mir, die phänomenologische Komponente in Käthe Hamburgers Ausführungen anerkennend, die Erkenntnisse im Kontext der bildenden Kunst weiter zu entwickeln. Auf dem jetzigen Ergebnisstand ist festzuhalten, dass Rainer Maria Rilkes dichterisches Selbstverständnis durch ein Bewusstsein für künstlerische Wahrnehmungsprozesse wie er es in der Auseinandersetzung mit Rodins Werk anhand der plans beobachten konnte eine entscheidende Wendung zur Objektivität der Betrachtung vollzog. Diese Objektivität des Schauens lässt sich anhand von Husserls Überlegungen zur Phänomenologie in Rilkes Werk nachvollziehen. Allerdings wurde in der Interpretation des Gedichts „Der Tod des Dichters“ über die rein objektivierete Beschreibung visueller Wahrnehmung eine subjektive Komponente nachgewiesen, anhand derer sich Verweise auf das poetische Selbstverständnis Rilkes herstellen lassen. Anhand der Gedichtinterpretation lässt sich also erkennen, dass die Phänomenologie im Rahmen des künstlerischen Ausdrucks an ihre Grenzen stößt. Lebers „drei-Bilder-Modell“ erläutert in diesem Kontext eindrücklich, dass die objektivierete Wahrnehmungsprozesse zwar besonders im Werk von Rodin und Cézanne von großer Bedeutung, jedoch niemals ausschließlich ein Kunstwerk konstituieren kann. Die Künstlerpersönlichkeit nimmt elementaren Anteil am Gelingen eines Kunstwerks und beansprucht folglich auch in den *Neuen Gedichten* ihren Platz. Im Rahmen der bildenden Kunst

ist es folglich möglich, sowohl der vielfach erwähnten Objektivität unter dem Schlüsselbegriff der Phänomenologie in den *Neuen Gedichten* einen Stellenwert im Entstehungsprozess einzuräumen und gleichzeitig die Subjektivität des dichterischen Ausdrucks im Sinne eines künstlerischen Ausdrucks zu berücksichtigen. Den *Neuen Gedichten* kommt aus ästhetischer Perspektive also eine besondere Bedeutung zu. Einerseits war das Ziel dieser Arbeit über Bezüge zur bildenden Kunst die Ambivalenz zwischen Subjektivität und Objektivität in den *Neuen Gedichten* zu erläutern. Andererseits werden jedoch in der Auseinandersetzung mit Rilkes *Neuen Gedichten* auch Wahrnehmungsprozesse, wie sie in der bildenden Kunst äußerst abstrakt ablaufen im theoretischen Konzept der Phänomenologie zugänglich gemacht. In diesem Sinne scheint Rilkes Poesie einen sprachlichen Zugang zu ästhetischen Fragen zu legen, die in der bildenden Kunst stumm und dementsprechend im Diskurs nur schwer verbal zu konkretisieren sind. Bezeichnender Weise greift auch Herman Leber mit dem Anliegen, künstlerische Prozesse in Rodin und Cézannes Werk zu erläutern auf Rilke zurück, „der die Lehre Cézannes zum Verhältnis von Natur und Kunst nicht nur verstand, sondern der sich entsprechend den eigenen Bemühungen, in ihr wiedererkannte“ (Leber 12). In diesem Zitat wird deutlich, dass Rilkes *Neue Gedichte* nicht nur theoretische Erkenntnisse über Wahrnehmungsprozessen der bildenden Kunst beinhalten. Die Tatsache, dass Rilke selbst künstlerisch tätig ist, ermöglicht darüber hinaus einen weitaus komplexeren Zugang zu ästhetischen Fragen zu legen, die sich in der Anwendung einer Theorie nicht erschließen. In diesem Sinne möchte ich die zu Beginn dieser Arbeit thematisierte Problematik erneut aufgreifen, nach der Rilkes *Neue Gedichte* oftmals als Nachahmung der bildenden Kunst in ihrem eigenen künstlerischen Wert reduziert werden. Ich hoffe im Verlauf dieser Arbeit Einblicke in das Potential der *Neuen Gedichte* gegeben zu haben, die deutlich machen, dass Rilke keineswegs nur ein sprachlicher Bildhauer ist. Viel mehr erlaubt ihm das

tiefe Verständnis für fundamentale Wahrnehmungsprozesse in der bildenden Kunst, diese in seinem eigenen Werk aufzugreifen. Dabei gelingt es ihm nicht nur ein eigenes großartiges und vor allem literarisches Werk zu schaffen, sondern darüber hinaus abstrakte Prozesse aus der bildenden Kunst im literarischen Kunstwerk zu zugänglich zu machen.

Literaturverzeichnis

1. Primärtexte:

Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie.* Fünfte Auflage. Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1993.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Studienausgabe. Hrsg. Friedrich Vollhardt. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart. 2012.

Rilke, Rainer Maria: *New Poems. A bilingual Edition.* Translated by Stephen Cohn. Northwestern University Press. 1992, 1997 by Stephen Cohn. The German text of the *Neue Gedichte* is published by Insel Verlag, Frankfurt am Main. First published *Neue Gedichte*, 1907; *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, 1908.

----- *Moderne Lyrik. 1898.*

----- *Auguste Rodin. Zweiter Teil: Ein Vortrag . 1907*

----- *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* Lizenzausgabe der Süddeutschen Zeitung GmbH, München. 2004.

2. Sekundärliteratur

Abrams, M.H.: *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition.* Oxford University Press. 1953.

Arndal, Steffen: *Sehenlernen und Pseudoskopie. Zur visuellen Verarbeitung des Paris Erlebnisses in R. M. Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* Erschienen in: ORBIS Litterarum. 62:3 210–229, 2007.

Blume, Bernhard: *Ding und Ich in Rilkes Neuen Gedichten.* In: *Modern Language Notes*, Vol. 67, No 4 (Apr., 1952). S. 217-224.

Bradley, Brigitte: *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge.* Francke Verlag, Bern. 1967.

Emde, Ursula: *Rilke und Rodin.* Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars. Marburg/Lahn. 1949.

Gallanger, Shaun and Zahavi, Dan: *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science.* Routledge. 2008. S.80-100.

Goerner, Ruediger: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache.* Paul Zsolnay Verlag, Wien. 2004. S.185-217.

Goette, Gisela; Birnie Dankzker, Jo-Anne Hrsg. von: *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit.* Prestel-Verlag, München, New York. 1996.

- Hamburger, Käthe:** *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*. In: Rilke in Neuer Sicht. Hrsg. v. Käthe Hamburger. Verlag W. Kohlhammer GmbH. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz. 1971. S.83-159.
- Hermann, Ursula; Leisering, Horst; Hellerer, Heinz:** *Knaurs großes Wörterbuch der deutschen Sprache: der große Störig*. München. Droemer Knaur. 1985.
- Kunzmann, Peter; Burkard, Franz-Peter:** *dtv-Atlas Philosophie*. Deutscher Taschenbuch Verlag. 15., durchgesehene und korrigierte Auflage. 2011. S.195.
- Leber, Hermann:** *Entstehung und Gestalt des Kunstwerks bei Cezanne und Rodin*. Universitätsverlag Regensburg. 2012.
- Maturana, Humberto R; Varela Francisco J.:** *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*. New Science Library. Shambala. Boston & London. 1987.
- Mueller, Wolfgang:** *Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“*. *Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Verlag Anton Hain. Meinsenheim am Glan. 1971.
- Pagni, Andrea:** *Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk*. Verlag Hans Carl, Nürnberg. 1984. S 105-175.
- Ruffini, Roland:** *Rilkes Seins- und Kunstbegriff im Spiegel seiner dichterischen Welt*. Der Andere Verlag. Tönning, Lübeck und Marburg. Zweite, durchgesehene und um ein Register erweiterte Ausgabe. 2006. S.431-644
- Ryan, Judith:** *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*. Winkler Verlag, München. 1972.
- *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge University Press. 1999. S. 50- 98.
- Simon, Ralf:** *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*. Wilhelm Fink Verlag, München. 2011. S.305-396.
- Wellbery, David, E.:** *Lessings Laokoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge University Press. 1984. S.99-227.
- Zahavi, Dan:** *Husserls Phenoemology*. Stanford University Press. 2003.

ATTACHMENTS:**Der Tod des Dichters**

(Rainer Maria Rilke)

1 Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
2 bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
3 seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
4 von seinen Sinnen abgerissen,
5 zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

6 Die, so ihn leben sahen, wussten nicht,
7 wie sehr er eines war mit allem diesen,
8 denn dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
9 und diese Wasser *waren* sein Gesicht.

10 O sein Gesicht war diese ganze Weite,
11 die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
12 und seine Maske, die nun bang verstirbt,
13 ist zart und offen wie die Innenseite
14 von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

ABB. 1



Auguste Rodin: Das eiserne Zeitalter. 1875/1876.

<http://www.rilke.de/kunst/rodin04.htm>



Gaudenzio Marconi, *Auguste Neyt, model of the Age of Bronze*, 1877

<http://www.musee-rodin.fr/en/rodin/educational-files/rodin-and-photography>