

RAINER MARIA RILKES
BRIEFE ÜBER CÉZANNE

RAINER MARIA RILKES
BRIEFE ÜBER CÉZANNE

Farbe, Ding und Werk – Rilke zwischen Cézanne und Rodin

Mit acht Bildtafeln nach Paul Cézanne und Auguste Rodin



Bernhard Buchhas

Gloggnitz · 2025

Verfasst und gesetzt von Bernhard Buchhas

Die Rilke-Zitate folgen den Briefen an Clara Rilke vom 13. und 22. Oktober 1907, den Neuen Gedichten (1907/08), der Monographie Auguste Rodin (1903/1907) und dem Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 11. Februar 1922.

Die Rodin-Tafeln sind der Ausgabe Auguste Rodin von Rainer Maria Rilke, Insel-Verlag, Leipzig 1920, mit 96 Vollbildern entnommen; die Cézanne-Tafel und die Fotografie des Balzac-Denkmals am Boulevard Raspail folgen der Vorlage des Verfassers.

DIE FLAMINGOS

Paris, Jardin des Plantes

*In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war*

*noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführender als Phryne*

*sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.*

*Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.*

— Rainer Maria Rilke, *Der neuen Gedichte anderer Teil*

KAPITEL I

Paris, Herbst 1907

Im Oktober 1907 besuchte Rainer Maria Rilke fast täglich die Gedächtnisausstellung für Paul Cézanne im Pariser Salon d'Automne. Ein Jahr nach dem Tod des Malers zeigte der Herbstsalon sechsundfünfzig seiner Werke, neunundvierzig Gemälde und sieben Aquarelle. Seine Eindrücke hielt Rilke in einer Reihe von Briefen an seine Frau, die Bildhauerin Clara Westhoff, fest. Diese Texte, später als *Briefe über Cézanne* gesammelt, zählen heute zu den einflussreichsten Zeugnissen moderner Kunstbetrachtung und markieren zugleich einen Wendepunkt in Rilkes eigenem Schaffen.

Rilke arbeitete in diesen Monaten an seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und hatte zuvor als Sekretär Auguste Rodins gelernt, bildende Kunst genau zu beobachten. Vor Cézannes Leinwänden geriet er in eine anhaltende Faszination, die er selbst als eine Wende seines Sehens empfand. Wie viel Cézanne ihm jetzt zu tun gebe, schrieb er am 13. Oktober, daran merke er, wie sehr er anders geworden sei.

Die Begegnung half Rilke, seine Poetik des „Dinggedichts“, die in den *Neuen Gedichten* (1907/08) ihre Gestalt fand, theoretisch zu schärfen. Sprache sollte so verdichtet werden, dass das Gedicht selbst zu einem geschlossenen, plastischen Ding wird – vergleichbar Cézannes Gemälden, die nicht abbilden, sondern eine eigene Wirklichkeit begründen.

KAPITEL 2

Das gute Gewissen der Farben

Mehrere Motive ziehen sich durch Rilkes Briefe. Das erste ist die sachliche Anschauung statt des Gefühls. Cézanne malte Gegenstände – Äpfel, Berge, Krüge, Bildnisse seiner Frau – ohne sentimentale Aufladung oder erzählerische Deutung. Rilke bewunderte diese Sachlichkeit: Die Dinge werden nicht bewertet, sondern in ihrem reinen Dasein erfasst. Er formuliert den Unterschied einmal so, dass frühere Maler gemalt hätten: Ich liebe dieses hier, statt zu malen: Hier ist es.

Das zweite ist das Realisieren. Rilke greift Cézannes eigenen Begriff der *réalisation* auf. Dem Maler ging es nicht um naturalistische Nachahmung, sondern darum, die Wirklichkeit durch Farbe und Form auf der Leinwand neu zu begründen.

Das dritte ist die Farbe als plastisches Gefüge. Rilke beschreibt genau, wie kühles Blau, warmes Rot und gebrochenes Grau nebeneinandergesetzt werden, sodass der Raum nicht durch Perspektivlinien, sondern durch Farbbeziehungen entsteht. Inmitten der beiden Ausstellungssäle empfand er ihre Wirkung als eine Art sittliche Kraft:

Ohne ein einzelnes zu betrachten, mitten zwischen den beiden Sälen stehend, fühlt man ihre Gegenwart sich zusammentun zu einer kolossalen Wirklichkeit. Als ob diese Farben einem die Unentschlossenheit abnehmen ein für allemal. Das gute Gewissen dieser Rots, dieser Blaus, ihre einfache Wahrhaftigkeit erzieht einen [...].

— Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, 13. Oktober 1907

Das vierte Motiv schließlich ist die künstlerische Askese. Rilke denkt in den Briefen über Cézannes unermüdliche, oft einsame Arbeit in Aix-en-Provence nach. Cézanne wird ihm zum Vorbild einer kompromisslosen Hingabe an das Werk, unbeeindruckt von Kritik und Markt.

KAPITEL 3

Madame Cézanne im roten Fauteuil

Die eindringlichste Farbanalyse der Briefe steht im Brief vom 22. Oktober 1907. Rilke beschreibt darin Cézannes Bildnis *Madame Cézanne im roten Fauteuil* aus dem Jahr 1877 so genau, dass er es, wie er schreibt, sich Ziffer für Ziffer eingeprägt habe.

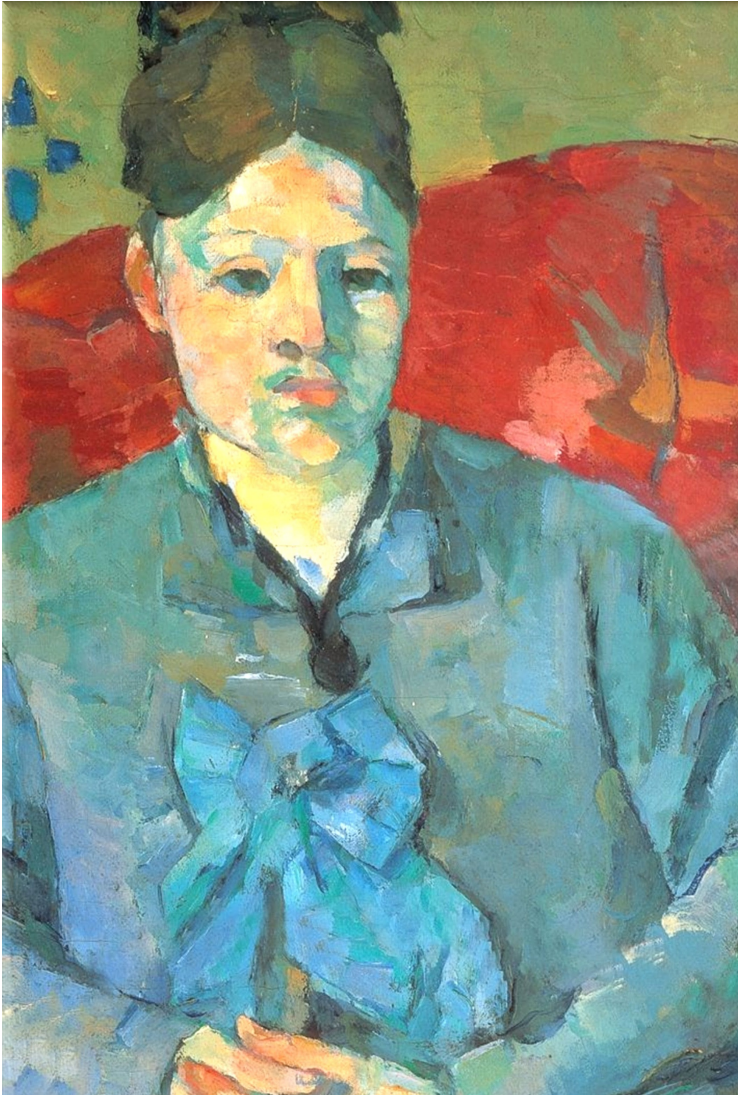
Am Anfang steht die Aufzählung der Bildgegenstände: eine Wand im Hintergrund, grün mit einem kobaltblauen Muster, davor ein roter Sessel, „der eine Persönlichkeit ist“. Das tiefe, runde Rot steigt wie ein schützender, formgebender Grund hinter der Dargestellten auf. Die Kleidung ist eine kühle blaugraue Jacke mit einer helleren, seidenen Schleife, dazu ein Rock mit feinen, grünlich-gelben Streifen. Das Gesicht schließlich malt Cézanne nicht als seelisches Porträt; Fleisch und Schatten sind ganz aus den Reflexen der umliegenden Farben modelliert, die Töne des Kleides und des Sessels spiegeln und mischen sich in Wangen und Stirn.

Rilke fasst das Prinzip dieses Zusammenspiels in eine berühmte Formel:

[...] es ist, als wüßte jede Stelle von allen. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt es her: wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält.

— Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, 22. Oktober 1907

Cézanne isoliert keine Farbe. Jede Farbfläche nimmt ununterbrochen Anteil an der benachbarten; in ihr bilden sich Abstufungen, Aufhellungen oder Trübungen, um die Nachbarschaft zu einem anderen Ton auszugleichen. Das Ergebnis ist Dasein statt Erzählung: Die Dargestellte wird nicht psychologisiert. Durch das vollkommene Gleichgewicht der Farben besteht sie auf der



TAFEL I

*Paul Cézanne, Madame Cézanne im roten Fauteuil, um 1877, Öl auf Leinwand,
Museum of Fine Arts, Boston (Ausschnitt)*

Leinwand mit derselben unbestechlichen Notwendigkeit wie ein Apfel oder ein Berg.

KAPITEL 4

Vom Farbwort zur Farbsubstanz

Rilkes Beschäftigung mit Cézanne im Herbst 1907 vollzog einen poetologischen Wandel, der seine Lyrik weiter von der spätromantischen Stimmungsdichtung des Frühwerks entfernte und malerische Farberfahrung in sprachliche Textur übersetzte. Er zeigt sich vor allem im *Anderen Teil der Neuen Gedichte* (1908).

Die Farbe als Substanz

Vor dieser Zeit dienten Farben bei Rilke oft als Schmuck oder als Träger einer Stimmung. Nun werden sie zu eigenständigen Substanzen. Rilke setzt Farben als Hauptwörter – das Weiß, die Röte, das Fruchttrot – und behandelt sie wie plastische Materie, die gegeneinander abgewogen wird. In den *Flamingos*, die in der Forschung besonders eng mit Cézannes Farbwelt jener Monate verbunden werden, heißt es von den Vögeln, dass sie ihres Auges Bleiche

*hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.*

— Rainer Maria Rilke, *Die Flamingos*

Die Farbe ist hier kein Attribut der Feder mehr, sondern ein Gefüge, das die Form baut und birgt.

Modulation statt Kontur

Cézanne verzichtete auf harte Umrisslinien; Kontur und Tiefe entstanden bei ihm durch feinste Abstufungen kalter und warmer Töne. Rilke kennt ein ver-

wandtes Verfahren: Statt einen Gegenstand fertig zu beschreiben, schichtet er Farbnuancen und Lichtwerte übereinander, bis der Gegenstand vor dem Auge des Lesers hervortritt. Das schönste Beispiel ist die *Blaue Hortensie*, die das Verblühen einer Blüte als Lebensgeschichte einer Farbe erzählt:

*Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau [...].*

— Rainer Maria Rilke, *Blaue Hortensie*

Gerade dieses Gedicht mahnt aber zur Vorsicht bei der Einflussgeschichte: Es entstand bereits im Juli 1906 und steht im *Ersten Teil* der *Neuen Gedichte* – mehr als ein Jahr vor dem Herbstsalon. Rilkes Farbempfinden war also schon ausgebildet, als er Cézanne 1907 in voller Breite sah. Die Begegnung hat es nicht erzeugt, sondern bestätigt, vertieft und ihm eine Theorie gegeben.

Gegenseitige Durchdringung

Was Rilke an Cézanne am meisten fesselte – dass jede Farbe auf der Leinwand auf die benachbarte antwortet –, wird zum Bauprinzip vieler Strophen. Ein dunkles Farbwort in einer Zeile verlangt nach einer klanglichen oder farblichen Entsprechung in einer anderen; die Wörter stehen nicht bloß nacheinander, sondern bilden ein geschlossenes Kraftfeld, in dem keines ohne das andere besteht.

Das sachliche Sagen

Die tiefste Veränderung betrifft die Haltung des Dichters. Cézanne malte seine Frau mit derselben Sachlichkeit wie einen Apfel – ohne Mitleid, ohne Pose, ohne Sentimentalität. Rilke lernt von ihm das Realisieren: Das Gedicht soll kein Gefühl ausdrücken, sondern ein sprachliches Gegenstück zum Ding sein. Die eigene Subjektivität tritt hinter die Gesetzmäßigkeit des Gegenstandes zurück;

nicht der Dichter spricht über das Ding, sondern das Ding spricht sich in seinen Formen und Farben aus.

KAPITEL 5

Zwei Lehrmeister: Rodin und Cézanne

Für Rilkes Dinggedichte waren Auguste Rodin und Paul Cézanne die beiden entscheidenden Lehrmeister. Beide führten ihn von der jugendstilhaften Innerlichkeit weg, doch auf verschiedene Weise: Rodin lehrte ihn die plastische Form und ein heroisches Arbeitsethos, Cézanne die Selbstständigkeit der Farbe und eine vorurteilslose Sachlichkeit.

Rodin: Körper und Kraft

Von Rodin übernahm Rilke den Grundsatz, man müsse arbeiten, nichts als arbeiten – so berichtete er Clara schon im September 1902 von seinen ersten Gesprächen mit dem Bildhauer. Rodin begriff Körper von innen nach außen: als Muskelspiel, Sehnenzug, als Ringen der Masse gegen den Raum. Rilke bildete diese Energie in der Syntax nach. Im *Panther*, der 1902/03 im Jardin des Plantes entstand, baut sich die Bewegung als ein plastischer Kraftkörper auf:

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

— Rainer Maria Rilke, *Der Panther*

Rodins Gestalten tragen oft noch eine mythische oder tragische Last – *Der Denker*, *Die Bürger von Calais*. Rilke übernahm anfangs diesen dramatischen Gestus; die Dinge sind bei ihm mit existenzieller Wucht geladen.

Cézanne: Die Überwindung der Kontur

Als Rilke 1907 Cézannes Werke sah, erschien ihm Rodins Weg im Rückblick fast als zu gewaltsam. Cézanne zwang dem Stoff keine heroische Form auf, sondern ließ die Form aus der Wechselwirkung der Töne erwachsen. Wo Rodin Oberflächen aufraute, um das Licht zu fangen, setzte Cézanne mit parallelen Pinselstrichen Nuance an Nuance; ein Gegenstand bestand nur durch seine Nachbarschaft zum nächsten. Rilke bemerkte bewundernd, dass Cézanne einen Apfel, einen Berg oder das Gesicht seiner Frau mit derselben leidenschaftslosen Sorgfalt betrachtete.

In Gedichten wie den *Flamingos* weicht die heroische Körperlichkeit einem schwebenden Gefüge aus Farbwerten. Rodin zeigte Rilke, wie Sprache Körperlichkeit und Dichte gewinnt; Cézanne zeigte ihm, wie Sprache selbstständig wird – wie das Gedicht kein Bild der Welt mehr darstellt, sondern selbst ein in sich ruhender, durchkomponierter Gegenstand ist.

KAPITEL 6

Sekretär in Meudon

Rilkes Verhältnis zu Rodin reichte von grenzenloser Verehrung über ein angespanntes Dienstverhältnis bis zum jähen Bruch – und zu einer späteren Versöhnung.

Vom Monographen zum Sekretär

Im Spätsommer 1902 reiste Rilke nach Paris, um für die von Richard Muther herausgegebene Reihe *Die Kunst* eine Monographie über Rodin zu schreiben. Er war sechsundzwanzig Jahre alt, von Selbstzweifeln geplagt und in seiner Arbeit blockiert. In dem fünfunddreißig Jahre älteren Bildhauer sah er die Verkörperung des disziplinierten Meisters. Im Herbst 1905 bot Rodin dem mittellosen Dichter eine Stelle als Privatsekretär in seiner Villa des Brillants in Meudon an: einige Stunden Schreibarbeit täglich, Kost und Logis und ein kleines Gehalt von zweihundert Francs im Monat.

Zwischen Dienst und Entfremdung

Was als ideale Gemeinschaft gedacht war, wurde rasch zur Belastungsprobe. Rodin war berühmt und erhielt Unmengen von Briefen; aus den vereinbarten Stunden wurden ganze Tage. Rilke beantwortete Korrespondenz, organisierte Transporte und Ausstellungen, empfing Besucher. Der Dichter, der sich als Berufener verstand, fand sich in der Rolle eines Kanzleibeamten wieder. Und doch war die Zeit prägend: Rilke lernte in den Ateliers das genaue Sehen und die Geduld mit der Form – die Keimzelle der *Neuen Gedichte*.

Der Bruch

Im Mai 1906 kam es zum Zerwürfnis. Anlass war, dass Rilke Briefe aus Rodins Bekanntenkreis eigenständig beantwortet hatte, was er für eine Entlastung des Meisters hielt. Rodin, misstrauisch und auf seine Autorität bedacht, sah darin eine Anmaßung und entließ Rilke fristlos. Rilke zog nach Paris zurück und schrieb Rodin am 12. Mai einen würdevollen Brief, in dem er versicherte, nur im Interesse des Meisters gehandelt zu haben, und seine Verehrung für das Werk bekräftigte.

Die Versöhnung

Das Zerwürfnis währte nicht lange. 1908 bezog Rilke Räume im Pariser Hôtel Biron, dem heutigen Musée Rodin, und machte Rodin auf das Haus aufmerksam, der dort ebenfalls Räume mietete. Sie begegneten sich fortan nicht mehr als Meister und Diener, sondern als zwei eigenständige Künstler. Dass Rilke diese Unabhängigkeit gewonnen hatte, verdankte er nicht zuletzt Cézanne.

KAPITEL 7

Die Rodin-Monographie

In seiner Monographie *Auguste Rodin* – der erste Teil erschien 1903, der zweite, ein Vortrag, 1907 – entwickelte Rilke keine akademische Kunstgeschichte, sondern eine dichterische Ästhetik der Plastik. Indem er Rodins Arbeit deutete, legte er das Fundament seiner eigenen Dinggedichte.

Das Kunst-Ding

Vor der Begegnung mit Rodin verstand Rilke Kunst vor allem als Ausdruck subjektiver Stimmungen. Bei Rodin entdeckte er das Ding als selbstständigen Gegenstand in der Welt. Ein natürlicher Gegenstand ist vergänglich und von seiner Umgebung abhängig; das Kunstwerk hingegen wird zu einem dauerhaften, in sich geschlossenen Kosmos. Die Plastik will keine Anekdote erzählen, kein Drama bebildern und keine Allegorie sein; sie rechtfertigt sich allein durch ihr Dasein im Raum.

Die Oberfläche

Eine der berühmtesten Thesen lautet, dass die Bildhauerei nicht im Modellieren von Körpern bestehe, sondern in der Beherrschung der Oberfläche. Rodin formte keine glatten, idealisierten Körper, sondern teilte die Fläche in unzählige Wölbungen, Vertiefungen und Kanten. Das Licht gleitet nicht ab, sondern bricht sich an diesen unruhigen Flächen; die Oberfläche wird zum Ort, an dem die innere Kraft des Körpers auf den Widerstand der Luft trifft.

Der eigene Raum

Die Denkmäler des neunzehnten Jahrhunderts standen auf Sockeln, um einen Platz zu schmücken oder sich einer Architektur einzufügen. Rodins Figuren dagegen erzeugen, so Rilke, ihr eigenes Raumbild. Sie sind in sich versunken, fordern keinen Umgang mit dem Betrachter und behaupten eine unnahbare Ferne.

Vollendung im Fragment

Rodin stellte häufig unvollständige Körper aus – Figuren ohne Kopf, ohne Arme, einzelne Hände. Zeitgenössische Kritiker sahen darin Unfertiges; Rilke erhob das Fragment zum ästhetischen Prinzip:

*So ist es auch bei den armlosen Bildsäulen Rodins; es fehlt nichts
Notwendiges. Man steht vor ihnen als vor etwas Ganzem,
Vollendetem, das keine Ergänzung zulässt. Nicht aus dem
einfachen Schauen kommt das Gefühl des Unfertigen, sondern
aus der umständlichen Überlegung [...].*

— Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Erster Teil

Das Weglassen des Kopfes verhindert, dass der Betrachter nach Psychologie oder Identität sucht; der Blick wird auf die reine Form und Bewegung gelenkt – ein Gedanke, den Rilke 1908 im Sonett *Archaischer Torso Apollos* dichterisch vollendete.

Das heroische Handwerk

Über die Formfragen hinaus begründete die Monographie den Mythos von Rodins Arbeitsethos. Kunst war für ihn keine Eingebung, sondern zähe, tägliche Arbeit an Gips, Ton und Stein. Rilke schreibt über ihn, man werde einmal erkennen, was diesen Künstler so groß gemacht habe: dass er ein Arbeiter war,

der nichts ersehnte, als ganz in das niedrige und harte Dasein seines Werkzeugs einzugehen.

KAPITEL 8

Die Werke

Rilke veranschaulicht seine Thesen an ausgewählten Hauptwerken Rodins.

Das Höllentor und der Denker

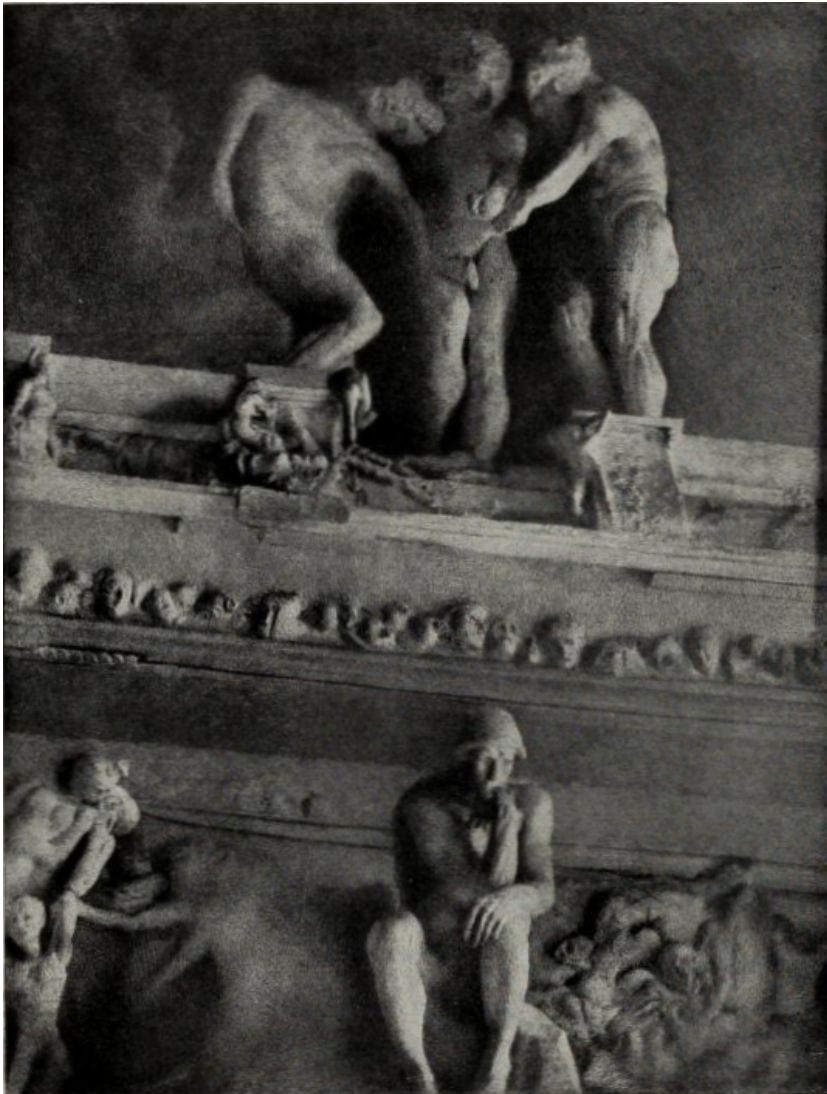
Das unvollendete Monumentaltor nach Dantes *Göttlicher Komödie* ist für Rilke ein ganzes Universum, in dem Körper nicht posieren, sondern aus der Tiefe des Reliefs drängen und stürzen. Schmerz, Lust und Vergehen sind hier nicht abstrakt bezeichnet, sondern in Rücken, Sehnen und stürzende Glieder übersetzt. Im Zentrum, vor dem Querrahmen, sitzt der Denker:

Er sitzt versunken und stumm, schwer von Bildern und Gedanken, und alle seine Kraft (die die Kraft eines Handelnden ist) denkt. Sein ganzer Leib ist Schädel geworden und alles Blut in seinen Adern Gehirn.

— Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Erster Teil

Die Bürger von Calais

An diesem Denkmal zeigt Rilke Rodins neuen Umgang mit dem öffentlichen Raum. Rodin ordnet die sechs Geiseln nicht zu einer heroischen Pyramide; jeder der Männer geht seinen eigenen, einsamen Weg, die Figuren berühren sich kaum, und zwischen ihnen wird der leere Raum selbst zur Gestalt. Rodin wollte das Denkmal auf dem Markt von Calais aufstellen, an derselben Stelle, an der einst der schwere Gang begonnen hatte, nur von einer niedrigen Stufe wenig



TAFEL II

Auguste Rodin, Der Denker an seinem ursprünglichen Platz innerhalb der Höllenpforte. Aus: R. M. Rilke, Auguste Rodin, Insel-Verlag 1920, Tafel 40

über den Alltag gehoben. Als Calais den niedrigen Sockel verweigerte, schlug er vor, die Gruppe hart am Meer auf einen schlichten, zwei Stockwerke hohen Turm zu stellen, in die Einsamkeit des Windes und des Himmels – auch dies, berichtet Rilke, wurde abgelehnt.

Der Gehende

An den fragmentarischen Figuren begründet Rilke seine Ästhetik des Torsos. Den Ursprung des Motivs sieht er im *Johannes dem Täufer*, dem „ersten Gehenden im Werke Rodins“, dessen hagerer Asketenleib wie ein Holzgriff sei, in dem die weite Gabel seines Schrittes steckt: Er geht, als wären alle Weiten der Welt in ihm und als teilte er sie aus mit seinem Gehen. Aus den Studien zu dieser Figur ging der kopflose, armlose *Schreitende* hervor, in dem die ganze Aussage im Schritt selbst liegt.

Die Hände

Rodins einzelnen Händen widmet Rilke eine der eindringlichsten Stellen der Monographie:

Es gibt im Werke Rodins Hände, selbständige, kleine Hände, die, ohne zu irgendeinem Körper zu gehören, lebendig sind. Hände, die sich aufrichten, gereizt und böse, Hände, deren fünf gesträubte Finger zu bellen scheinen, wie die fünf Häse eines Höllenhundes. Hände, die gehen, schlafende Hände, und Hände, welche erwachen [...].

— Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Erster Teil

Eine Hand braucht keinen Arm und keinen Körper, um lebendig zu sein; sie hat ihre eigene Physiognomie, ihren eigenen Willen, ihre eigene Geschichte. Werke wie die *Hand Gottes* gehören in diesen Zusammenhang, werden in Rilkes Text aber nicht eigens genannt; *Die Kathedrale*, zwei einander zugeneigte



TAFEL III

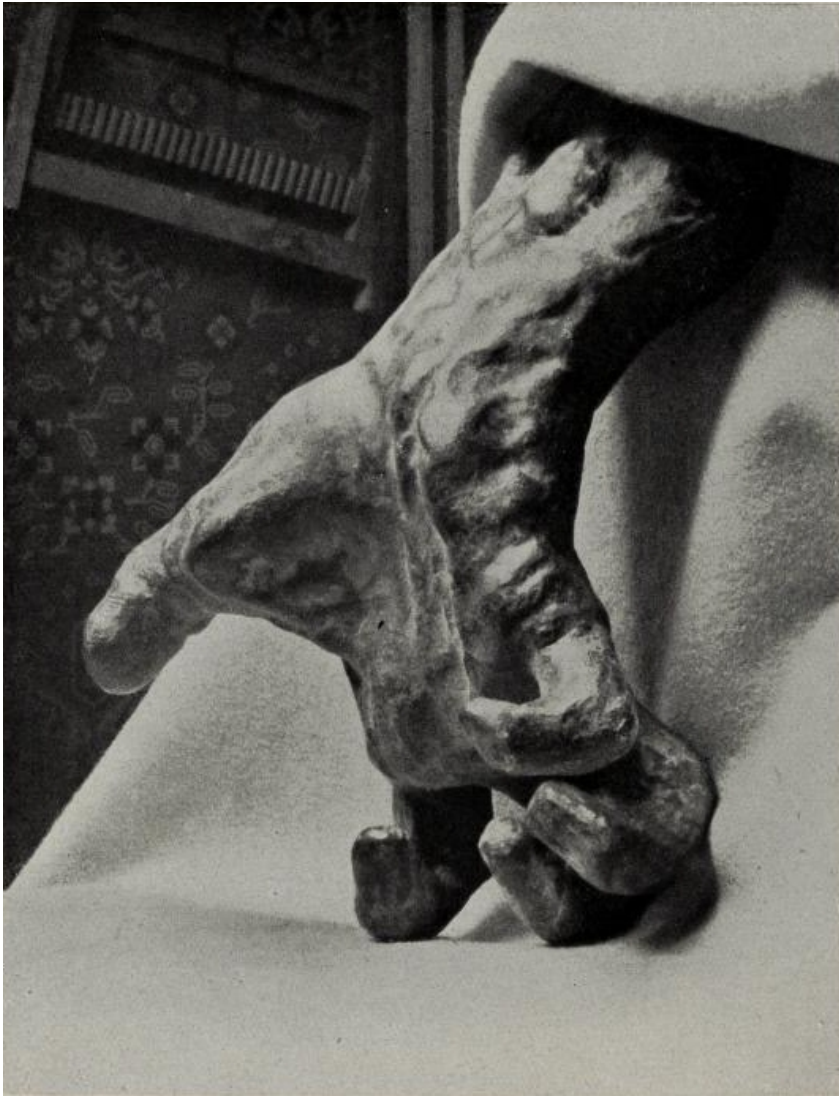
Auguste Rodin, Die Bürger von Calais, 1884–1889. Aus: R. M. Rilke, Auguste Rodin, Insel-Verlag 1920, Tafel 7



TAFEL IV

*Auguste Rodin, Der Schreitende. Aus: R. M. Rilke, Auguste Rodin, Insel-Verlag
1920, Tafel 76*

rechte Hände, entstand erst 1908 und damit nach beiden Teilen der Monographie.



TAFEL V

Auguste Rodin, Hand. Aus: R. M. Rilke, Auguste Rodin, Insel-Verlag 1920, Tafel

36

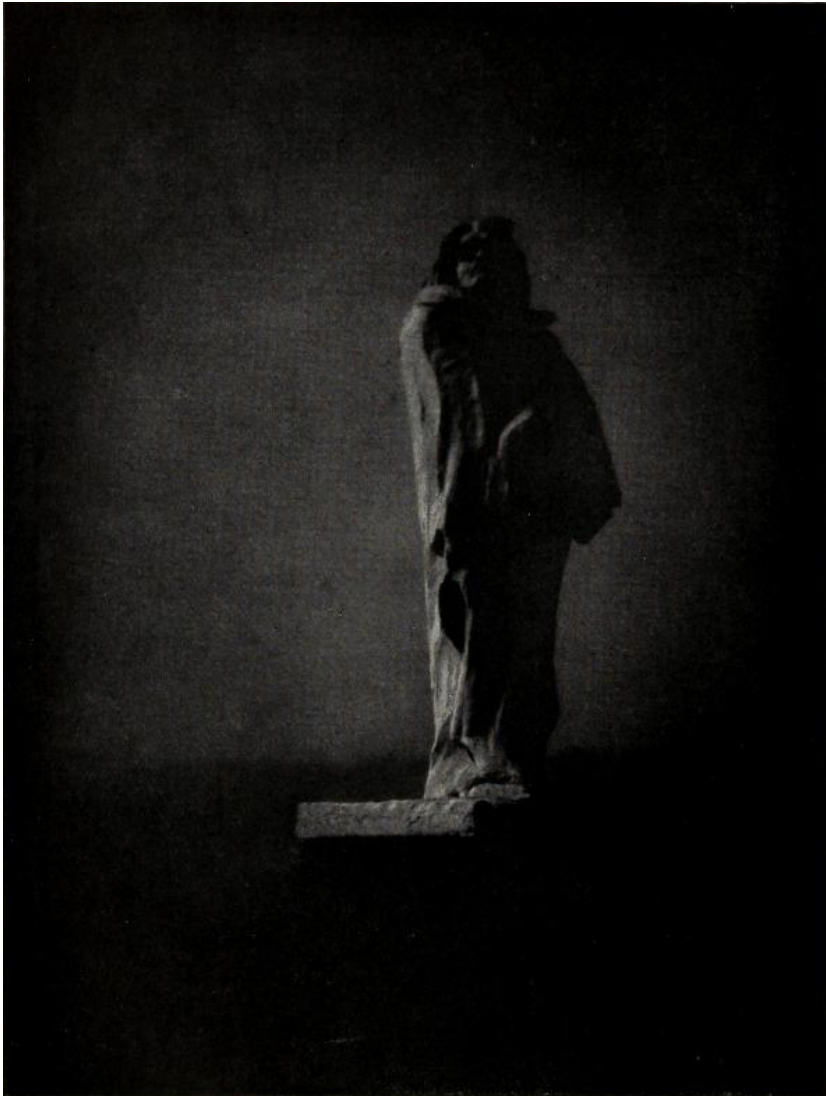
KAPITEL 9

Der Balzac

Die Passage über das Balzac-Denkmal im ersten Teil der Monographie zählt zu den rhetorischen Höhepunkten des ganzen Essays. Rilke schildert nicht nur das Aussehen der Statue, sondern macht sie zum Mythos der reinen Schöpferkraft. Nach Jahren der Studien, so erzählt er, sah Rodin seinen Balzac endlich vor sich:

Und endlich sah er ihn. Er sah eine breite, ausschreitende Gestalt, die an des Mantels Fall all ihre Schwere verlor. Auf den starken Nacken stemmte sich das Haar, und in das Haar zurückgelehnt lag ein Gesicht, schauend, im Rausche des Schauens, schäumend von Schaffen: das Gesicht eines Elementes. Das war Balzac in der Fruchtbarkeit seines Überflusses, der Gründer von Generationen, der Verschwender von Schicksalen. Das war der Mann, dessen Augen keiner Dinge bedurften; wäre die Welt leer gewesen: seine Blicke hätten sie eingerichtet. [...] Das war das Schaffen selbst, das sich der Form Balzacs bediente, um zu erscheinen; des Schaffens Überhebung, Hochmut, Taumel und Trunkenheit. Der Kopf, der zurückgeworfen war, lebte auf dem Gipfel dieser Gestalt wie jene Kugeln, die auf den Strahlen von Fontänen tanzen. Alle Schwere war leicht geworden, stieg und fiel.

— Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Erster Teil



TAFEL VI

*Auguste Rodin, Balzac, 1898. Aus: R. M. Rilke, Auguste Rodin, Insel-Verlag 1920,
Tafel 58*

Der Stil der Stelle

Rilkes Sprache passt sich der wuchtigen Plastik an. Er arbeitet mit psalmartigen Wiederholungen; die Formel „Das war ... das war ...“ verleiht dem Text den Ton einer feierlichen Enthüllung. Mit Reihen wie „Überhebung, Hochmut, Taumel und Trunkenheit“ türmt er Grenzzustände des Schaffens auf und spiegelt so Rodins Verzicht auf glättende Einzelheiten: Wie die Skulptur eine geballte Masse ist, ballt Rilke Begriffe zu einer Druckwelle zusammen. Das Bild des zurückgeworfenen Kopfes, der wie eine Kugel auf dem Strahl einer Fontäne tanzt, verwandelt die Schwere des Materials in federnde Aufwärtsbewegung. Und grammatisch vollzieht Rilke eine bemerkenswerte Umkehrung: Nicht Balzac schafft, sondern „das Schaffen selbst“ bedient sich seiner, um zu erscheinen. Die Skulptur wird vom Bildnis einer Person zum Sinnbild künstlerischer Existenz.

KAPITEL 10

Der Skandal von 1898

Die Ausstellung des Gipsmodells im Salon der Société Nationale des Beaux-Arts im Mai 1898 löste einen der großen Skandale der Kunstgeschichte aus. Wenige Tage nach der Eröffnung lehnte die auftraggebende Schriftstellervereinigung, die Société des Gens de Lettres, das Werk ab; ihr Präsident Jean Aicard trat daraufhin zurück.

Die Gründe der Ablehnung

Die Kommission erklärte, sie erkenne in Rodins Entwurf die Statue Balzacs nicht. Die Ablehnung wurzelte in einem Bruch mit den Konventionen des Jahrhunderts. Erwartet hatte man ein klassisches Repräsentationsdenkmal: den gefeierten Autor in bürgerlicher Kleidung, mit Feder, Buch und Schreib-tisch. Rodin zeigte Balzac in einer weiten, bodenlangen Mönchskutte, seiner berühmten Arbeitskleidung, aus der nur der mächtige, zurückgeworfene Kopf ragte; Arme und Hände blieben unter dem Stoff verborgen. Spötter verglichen das Werk mit einem Sack Kohlen, einem Menhir oder einem Schneemann. Hinzu kam die lange Verzögerung: Der Auftrag war 1891 auf Betreiben Émile Zolas vergeben worden, und Rodin hatte die Fristen um Jahre überschritten. Schließlich politisierte sich der Streit im Jahr der Dreyfus-Affäre: Dreyfus-Anhänger wie Monet und Clemenceau verteidigten den Balzac, Nationalisten sahen in ihm ein Zeichen des Verfalls.

Rodins Antwort

Rodin war tief getroffen, verhielt sich aber kompromisslos. Er verzichtete auf einen Rechtsstreit und zahlte den erhaltenen Vorschuss zurück. Eine öffentliche Subskription seiner Bewunderer, die den Guss in Bronze ermöglichen sollte, lehnte er ab; er wollte nicht zum Spielball der Lager werden. Den Gips ließ er in seinen Garten nach Meudon bringen, wo er unter freiem Himmel stand und wo Rilke ihn wenige Jahre später sah. Sinngemäß soll Rodin gesagt haben: Wenn die Wahrheit sterben müsse, werde man seinen Balzac in Stücke schlagen; sei die Wahrheit aber unsterblich, so werde die Statue ihren Weg machen. Er sollte recht behalten, ohne es zu erleben: Erst 1939, mehr als zwanzig Jahre nach seinem Tod, wurde der Bronzeguss an der Kreuzung von Boulevard Raspail und Boulevard du Montparnasse enthüllt, wo er bis heute steht.



TAFEL VII

Auguste Rodin, Balzac, Bronzeguss, enthüllt 1939, an der Kreuzung von Boulevard Raspail und Boulevard du Montparnasse, Paris; auf dem Sockel die Inschrift „A Balzac – A. Rodin“

Rilke und der Skandal

Im ersten Teil der Monographie (1903) geht Rilke auf die Schmähungen nicht ein. Er nennt weder die Gegner noch die Karikaturen und antwortet auf den Lärm durch Ästhetisierung: Er verlagert die Szene in die Stille von Meudon und verteidigt die Verhüllung gegen den Vorwurf des Nichtkönnens, indem er die Entstehung des Werkes ausführlich schildert. Ganz geschwiegen hat er aber nicht. Im zweiten Teil, dem Vortrag von 1907, zählt er die Kränkungen auf, die Rodin erfahren hatte, und spricht den Skandal offen an:

*Sie erinnern sich noch der unerhörten Ablehnung des Balzac von
Seiten seiner Besteller, mit der Begründung, die Statue wäre nicht
ähnlich genug.*

— Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Zweiter Teil

Gegen den Einwand mangelnder Ähnlichkeit stellt Rilke einen neuen Begriff des Denkmals: Ein bürgerliches Denkmal bildet das Äußere eines Menschen für seine Zeitgenossen ab; Rodins Balzac verkörpert das Schaffen selbst. Rilke verwandelt so eine abgelehnte Auftragsarbeit in ein Heiligtum der modernen Bildhauerei.

KAPITEL II

Rodins Vorstudien nach Rilke

Rilke schildert Rodins Vorarbeiten für den Balzac nicht als Materialsammlung, sondern als einen besessenen Erkenntnisprozess.

Die Landschaft und das Werk

Rodin besuchte Balzacs Heimat, die Landschaften der Touraine, die in dessen Büchern immer wieder aufsteigen; er las Balzacs Briefe, studierte die vorhandenen Bildnisse und ging durch das Werk, wieder und wieder. Auf allen Wegen dieses Werkes begegneten ihm, so Rilke, die Balzac'schen Menschen, ganze Familien und Generationen, eine Welt, die noch an das Dasein ihres Schöpfers zu glauben schien. Er lebte eine Weile, als ob Balzac auch ihn geschaffen hätte.

Die Zeugnisse

Die Daguerreotypien boten nur allgemeine Anhaltspunkte; charakteristischer war allein jene, die Stéphane Mallarmé besessen hatte und die Balzac ohne Rock zeigte. Dazu kamen die Aufzeichnungen der Zeitgenossen – Théophile Gautiers Worte, die Notizen der Goncourts, das Porträt, das Lamartine geschrieben hatte –, die Büste von David und ein kleines Bildnis von Louis Boulanger. Bei Lamartine fand Rodin die Sätze, in denen, wie Rilke sagt, ein großer Teil der Aufgabe lag: Balzac habe das Gesicht eines Elementes gehabt und so viel Seele besessen, dass sie seinen schweren Körper trug wie nichts.

Die Akte

Nach lebenden Modellen von ähnlichen Körperverhältnissen bildete Rodin sieben vollkommen ausgeführte Akte – dicke, gedrungene Männer mit schwerfälligen Gliedern und kurzen Armen. Nach diesen Vorarbeiten entstand ein Balzac etwa in der Auffassung der Nadar'schen Daguerreotypie; Rodin aber fühlte, dass damit nichts Endgültiges gegeben war. Er versuchte, allen sieben Akten Mönchskutten anzulegen, wie Balzac sie bei der Arbeit trug; es entstand ein Balzac in Kapuze, viel zu intim, zu sehr zurückgezogen in die Stille seiner Verkleidung. Langsam wuchs die Vision von Form zu Form, bis Rodin ihn endlich sah.

Rilkes Fazit ist unmissverständlich: Rodin hat nichts versteckt, sondern alles Sichtbare so lange verdichtet, bis nur das reine Schaffen übrigblieb. So, schreibt er, hatte Rodin in einem Augenblick ungeheurer Zusammenfassung und tragischer Übertreibung seinen Balzac gesehen, und so machte er ihn.



TAFEL VIII

*Auguste Rodin, Aktstudie für den Balzac. Aus: R. M. Rilke, Auguste Rodin,
Insel-Verlag 1920, Tafel 61*

KAPITEL 12

Arbeiten, nichts als arbeiten

Für Rilke bedeutete die Begegnung mit Rodin eine Zäsur. Vor 1902 verstand er sich vor allem als Dichter der Eingebung: Schreiben war ein Warten auf begnadete Stunden, auf Stimmungen und Erschütterungen. In Rodins Werkstätten erlebte er das Gegenteil: Kunst als tägliches Tagewerk.

Die Entzauberung der Eingebung

Rodin wartete nicht auf die Muse. Er stand jeden Morgen im Kittel im Atelier, feuchtete Ton an, goss Gips oder bearbeitete Stein, ob ihm danach war oder nicht. Rilke versuchte, diesen Rhythmus auf das Schreiben zu übertragen: wie ein Handwerker am Schreibtisch zu sitzen, Tag für Tag, Vers um Vers, selbst wenn die Seiten leer blieben. Schreiben sollte nicht mehr Zeugnis eines Gefühls sein, sondern das geduldige Verfertigen eines Werkstücks.

Vom Erfühlen zum Schauen

Rodins Studien – das lange Beobachten der Modelle, die sich frei durch seine Ateliers bewegten – lehrten Rilke eine neue Art der Aneignung. Statt in die eigene Innenwelt zu lauschen, ging er wie ein Bildhauer mit dem Skizzenblock hinaus. Er verbrachte lange Stunden im Jardin des Plantes, um Raubtiere, Gazellen oder Flamingos zu betrachten. Der *Panther* entstand nicht aus einer vagen Metapher der Gefangenschaft, sondern aus der beharrlichen Beobachtung eines Ganges hinter Gittern.

Die innere Zerreißprobe

So sehr Rilke Rodins Ethos bewunderte, so schmerzlich scheiterte er an seiner Übertragung. Ein Bildhauer hat stets Widerstand in Händen – Stein, Ton, Bronze –; der Dichter sitzt vor dem leeren Blatt, sein Stoff sind Sprache und Bewusstsein. In Zeiten der Unfruchtbarkeit quälte ihn das Bild des unermüdlich schaffenden Meisters; in Briefen an Lou Andreas-Salomé klagte er, ihm fehle ein Handwerk, das den Bildhauer vor den Launen der Seele schütze.

Neue Gedichte und Malte

Trotz dieser Zerrissenheit war Rodins Einfluss der Antrieb für Rilkes Pariser Hauptwerke. Die *Neuen Gedichte* wurden nicht mehr als intime Tagebuchblätter konzipiert, sondern als Reihe einzelner, genau gearbeiteter Kunst-Dinge. Und die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* spiegeln den schmerzhaften Lernprozess des Sehens; berühmt ist die Stelle am Anfang des Romans:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war.

— Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

KAPITEL 13

Der Sturm von Muzot

Nachdem Rilke jahrelang versucht hatte, sich das handwerkliche Ethos Rodins und Cézannes anzueignen, erlebte er im Februar 1922 auf Schloss Muzot im Wallis das genaue Gegenteil methodischer Werkstattdisziplin: einen der gewaltigsten Schaffensausbrüche der Literaturgeschichte.

Die zehnjährige Leidenszeit

Der Keim der Elegien lag im Winter 1911/12 auf Schloss Duino an der Adria, wo Rilke als Gast der Fürstin Marie von Thurn und Taxis den Anfang der ersten Elegie empfing: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?“ Er schrieb die erste und zweite sowie Bruchstücke weiterer Elegien nieder – und verstummte. In den folgenden zehn Jahren, verdunkelt durch den Ersten Weltkrieg, versagte Rodins Rezept. Rilke konnte die Elegien nicht machen wie ein Bildhauer eine Statue oder wie er selbst die *Neuen Gedichte* gearbeitet hatte; das methodische Herangehen erzeugte nur Schuldgefühle.

Der Februar 1922

Im Sommer 1921 fand Rilke dank seines Gönners Werner Reinhart im Turm von Muzot die Einsamkeit, nach der er verlangte. Im Februar 1922 brach der Damm. Vom 2. bis 5. Februar entstand, ungeplant und ohne Vorarbeit, der gesamte erste Teil der *Sonette an Orpheus*, geschrieben als Grab-Mal für die jung verstorbene Tänzerin Wera Ouckama Knoop; Rilke sprach von einem Diktat, dem er kaum habe folgen können. Unmittelbar darauf öffnete sich der Weg zu den Elegien: Bis zum 11. Februar vollendete er die unvollendeten und schrieb

neue, darunter die siebente, achte und zehnte; die fünfte, die Elegie der Saltimbanques, folgte am 14. Februar. Am 11. Februar schrieb er der Fürstin:

Endlich, Fürstin, endlich, der gesegnete, wie gesegnete Tag, [...] Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht, – an Essen war nie zu denken, Gott weiß, wer mich genährt hat.

— Rainer Maria Rilke an Marie von Thurn und Taxis, 11. Februar 1922

Ein neues Verhältnis zur Eingebung

Dieser Ausbruch war keine Rückkehr zur Schwärmerei der Jugend, sondern eine Synthese. Rilke verstand sich nicht als handelnder Schöpfer, sondern als Medium einer Stimme; das Werk war ihm gewährt worden. Die Disziplin Rodins war dennoch nicht umsonst gewesen, sie hatte nur ihre Aufgabe gewandelt: Sie diente nicht mehr dazu, das Kunstwerk zu fertigen, sondern die Bereitschaft herzustellen. Die Jahre des Wartens und des Verzichts waren die Vorbereitung, um dem Sturm im Geist standzuhalten. Und das Ziel hatte sich verschoben: War das Dinggedicht unter Rodin und Cézanne ein geschlossener Gegenstand im Raum, so fordern die Elegien die Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare:

*Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns erstehn?*

— Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Neunte Elegie

Die Sprache war vom meißelnden Handwerk gelöst und floss wieder als hymnischer Gesang.