

„Denn dann war nur Klang in mir“ Die Verwandlung Russlands in ‚hörbare Landschaft‘. Rainer Maria Rilke und die russische Soundscape

Laura Klauer

Abstract: „Rilke und Russland“ präsentiert sich als ein literaturwissenschaftliches Gebiet, das im Hinblick auf Rilkes Gottesvorstellung und Kunstverständnis bereits ausführlich untersucht worden zu sein scheint. Betrachtet man das Thema jedoch in dem aktuellen Forschungsdiskurs, der sich intensiv mit Rilkes Musikvorstellung auseinandersetzt, eröffnet sich eine gänzlich neue Perspektive. Theoretische und ästhetische Überlegungen, autobiographische Zeugnisse sowie literarische Texte zeigen, dass sich Rilkes Kunstbegriff in jener Zeit signifikant erweitert: Seine Anschauungen zu Musik rücken in den Fokus und verdeutlichen, dass Rilkes poetologisches Prinzip ein primär akustisches ist. Mithilfe einer Soundscapenanalyse als einer neuen Form der Textanalyse wird versucht darzustellen, welche Geräusche, Töne und Klänge Rilke während seiner beiden Russlandreisen wahrnimmt und wie er diese klangästhetisch zu einer komplexen Soundscape Russlands verarbeitet.

Zur Person: Laura Klauer studierte BA Germanistik an der Universität Regensburg. Derzeit studiert sie Gymnasiallehramt für die Fächer Deutsch, Geschichte und Sozialkunde und MA Germanistik an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuer: PD Dr. Thomas Martinec.

Schlagwörter: Soundscapenanalyse; Russland; Klanglandschaft; akustische Wahrnehmung; klangästhetische Umsetzung

„Dass Rußland meine Heimath ist, gehört zu jenen großen und geheimnisvollen Sicherheiten, aus denen ich lebe“ (Rilke / Andreas-Salomé, 1979: 116), gesteht Rilke in einem Brief an seine langjährige Freundin Lou Andreas-Salomé retrospektiv in Bezug auf seine beiden Russlandreisen (27. April – 17.

Juni 1899, 09. Mai – 22. August 1900). Aus diesem Schreiben sowie weiteren literarischen und autobiographischen Zeugnissen lässt sich ablesen, dass jenes Reich im Osten mit seiner Kultur, Kunst, Literatur und Religion den Autor ein Leben lang in seinen Bann gezogen hat und sein dichterisches Schaffen beeinflusste. Russland wurde, wie in der Forschung immer wieder hervorgehoben, zu Rilkes geistiger und künstlerischer Heimat, zu seinem idealisierten Sehnsuchtsort, und all seine im Laufe der intensiven Beschäftigung mit den „russischen Dingen“ (Rilke, 1986: 99) gesammelten Eindrücke und Erfahrungen wurden zu zentralen Ereignissen seines Lebens.

Während in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit „Rilke und Russland“ seine beiden Reisen vorwiegend als ‚Erweckungsereignis‘ für sein Verständnis von bildender Kunst gesehen werden, wird das Thema Musik eher vernachlässigt. Das mag wohl dem Umstand geschuldet sein, dass Rilkes Standpunkt zur bildenden Kunst allgegenwärtig, dominant und eindeutig zu fassen ist, wohingegen seine Aussagen zur Musik uneinheitlich, zerstreut und auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen.

Doch gerade in diesem Zeitraum widmet sich der Autor intensiv der Musik. Seine in den *Notizen zur Melodie der Dinge* (1898) bereits angeklungene Überlegung, Klänge, Töne und Geräusche zu einer ‚unsichtbaren‘ Melodie des Hintergrundes zu erklären, die allgegenwärtig zu sein scheint, führt er in den *Marginalien zu Friedrich Nietzsches ‚Die Geburt der Tragödie‘* im März 1900, also unmittelbar zwischen den beiden Russlandreisen, weiter aus. Hierbei macht er deutlich, dass er einen „zwiefältigen“ (Egel, 2014: 16) Begriff von Musik besitzt. Rilke stellt der klingenden Tonkunst etwas gegenüber, das „in allen anderen Künsten drin“ (Rilke, 1982: 43) und somit nicht als Musik im herkömmlichen Sinn zu verstehen ist. Für ihn geht es primär um Musik als etwas Metaphysisches. Diese theoretische MUSIK bezeichnet Rilke als den Ursprung aller Kunst.¹ Damit bildet er seine eigene poetologisch verankerte Grundlage für die akustische Wahrnehmung eines Raumes bzw. einer Landschaft sowie deren klangästhetische Umsetzung und begreift in der MUSIK als metaphysischer Kraft die implizite Aufforderung, selbst schöpferisch tätig zu werden.

Diesem Aufruf folgend, verarbeitet Rilke in Briefen, Tagebucheinträgen und seinen Werken *Geschichten vom lieben Gott*, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, dem *Stunden-Buch* sowie weiteren vereinzelten Texten, die während oder unmittelbar im Anschluss an die beiden Russlandreisen entstanden, seine Eindrücke von russischer Landschaft, Natur und Kultur sowie seine Begegnungen mit den Menschen und ihren Traditionen, Bräuchen und Gesängen nicht bildhaft, sondern klanglich. Wie beispielsweise „das Singen

¹ Für den Begriff MUSIK werde in Anlehnung an Antonia Egel in diesem Beitrag ebenfalls Versalien verwendet, um sie deutlich von der Musik als erklingender Kunstform abzugrenzen.

einer Lampe oder die Stimme des Sturms, [...] [wie] das Atmen des Abends oder das Stöhnen des Meeres, das dich umgiebt“ (Rilke, 1965: 416), so wirkt die Welt auf Rilke vorrangig auditiv, was er dem Leser in seinen Texten wiederum akustisch nachvollziehbar vermittelt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die These formulieren, dass Russland für Rilke zu einer klanglichen Offenbarung wird. Er sieht sein Kunstideal in der Musik verwirklicht und gestaltet durch seine primär akustische Wahrnehmung der Umgebung eine klangästhetische russische Soundscape. Um aufzuzeigen, welche Versuche Rilke unternimmt, seine gesammelten Russlandimpressionen zu verarbeiten und in ‚hörbare‘ zu verwandeln, wird im Folgenden, auf den oben genannten Schriften Rilkes basierend, eine Soundscape von Russland entwickelt, die seine Erlebnisse akustisch nachvollziehbar werden lässt.

Im Rahmen einer detaillierten Analyse, in Anlehnung an die Abhandlung *Die Ordnung der Klänge* (2010) des kanadischen Komponisten und Klangforschers Murray R. Schafer, wird untersucht, wie sich in Gedichten, Erzählungen und Aussagen Rilkes zur Landschaft Russlands, zu Musik im Allgemeinen sowie russischen Volksgesängen und -liedern im Besonderen, zu Gott, Kunst und zu seinem Selbstverständnis als Dichter eine klangliche Realisierung findet. Gerade die Herangehensweise der Soundscapeanalyse, alle Töne und Geräusche aus der Natur sowie die in einer Gesellschaft vorkommenden Klänge, Gesänge, Sprachen oder Musik zu katalogisieren und daraus eine komplexe Klanglandschaft zu erstellen (Schafer, 2010: 433), bietet die Möglichkeit, Rilkes Bestreben einer klangästhetischen Wiedergabe seiner Eindrücke und Erfahrungen in der Darstellung einer vielschichtigen russischen Lautsphäre zusammenzufassen.

Die Darstellung richtet ihren Fokus auf ausgewählte Beispiele, um einen Einblick in die Komplexität der von Rilke gestalteten Soundscape Russlands zu geben. Dabei wird zunächst aufgezeigt, dass Russland ganz im Zeichen seiner Vorstellungen von MUSIK als Ursprung aller Kunst selbst als eine MUSIKlandschaft gelten kann, in der es dem Dichter möglich ist, die Melodie des Hintergrunds zu entdecken und daraus sein poetisches Kunstwerk zu erschaffen. Im Anschluss daran wird anhand ausgewählter, in der russischen Landschaft vorkommender Geräusche und Töne sowie anhand der Thematisierung des allgegenwärtigen, das Göttliche ‚hörbarmachende‘ Läuten der Moskauer Kremlglocken untersucht, wie Rilke eine charakteristische Klanglandschaft erzeugt.

Russland als MUSIKlandschaft

Wenn Rilke in den *Notizen zur Melodie der Dinge* davon spricht, dass

man [...] aus den rauschenden Tumulten des Meeres den Takt des Wogenschlages ausschälen und aus dem Netzgewirr täglichen Gespräches die lebendige Linie gelöst haben [muß], welche die andere trägt [und] [...] die reinen Farben nebeneinanderhalten [muß], um ihre Kontraste und Vertraulichkeiten kennenzulernen (Rilke, 1965: 418),

dann beschreibt er, wie komplex die Melodie des Hintergrunds einer Lautsphäre ist, die, aus einer Fülle von Geräuschen, Tönen und Klängen bestehend, den Menschen vor die Herausforderung stellt, ihre einzelnen Elemente herauszuhören (Egel, 2014: 144). Das Erlauschen „jenes primären Rhythmus“ (Rilke, 1996b: 167) ist für die meisten jedoch nicht mehr möglich:

[D]er eine [hört] mehr, der andere weniger von der mächtigen Melodie des Hintergrundes. Viele hören sie gar nicht mehr. Sie sind wie Bäume, welche ihre Wurzeln vergessen haben und nun meinen, daß das Rauschen ihrer Zweige ihre Kraft und ihr Leben sei. Viele haben nicht die Zeit sie zu hören. Sie dulden keine Stunde um sich. Das sind arme Heimatlose, die den Sinn des Daseins verloren haben. Sie schlagen auf die Tasten der Tage und spielen immer denselben monotonen verlorenen Ton. (Rilke, 1965: 417 f.)

Der Verlust dieser MUSIK, ausgelöst durch ein immer schneller werdendes, zugleich monotones Leben, macht aus den Menschen Entwurzelte, ‚Heimatlose‘ und Sinnsuchende, die keine Zeit mehr haben, diese Melodie wahrzunehmen. Die in Rilkes Aussage mitschwingende, unausgesprochene Sehnsucht nach einem neuerlichen ‚Hörbarmachen‘, wird für den Dichter in Russland erfüllt.

Das archaische, vorzivilisatorische, kindlich erscheinende Reich mit seinen frommen und naturverbundenen Bewohnern stellt für Rilke diejenige Umgebung dar, die er als Gegenpol zum Westen sehnsuchtsvoll erhofft. In dieser Ursprünglichkeit und Einsamkeit der Weiten ist es möglich, Töne, Klänge und Geräusche zu erlauschen, die keine undurchdringliche Kakophonie von Lauten darstellen, sondern sich eindeutig identifizieren lassen, infolgedessen Rilke „jetzt nur russische Stunden reden [hört], und sie [...] sich klar [...] [verkünden]“ (Rilke, 1931: 13).

Im Aufnehmen dieses Rhythmus wird der junge Schriftsteller, der in Russland den Sinn des Daseins und eine Heimat findet, zu jenem „Eingeweihte[n] des Lebens“ (Rilke, 1965: 418), der „in einem Lande, wo die Menschen lauschen, wo jeder ähnlich einsam ist wie ich“ (Rilke, 1996a: 175), lernt, aus den einzelnen Elementen der russischen Klanglandschaft eine Symbiose zu

kreieren und aus dieser Melodie ein dichterisches Kunstwerk entstehen zu lassen. Im Bewusstsein, dass MUSIK der Ursprung aller Kunst und der ‚freie Überfluß Gottes‘ sei, erkennt Rilke in Russland den einzig möglichen Ort für wahres Künstlertum. Nur dort könne derjenige, der die Melodie des Hintergrunds vernimmt, Schaffender werden und Natur, Kunst und Gott in einem schöpferischen Akt ‚hinter den Dingen‘ hervorbringen und hörbar machen.

„Klang traf mich an, als Landschaft“ – Rilkes akustische Impressionen

Indem Rilke seine beiden Reisen durch Russland in den letzten Tagen, die er in St. Petersburg verbringt, Revue passieren lässt, beschreibt er sowohl sein Verhalten als auch seine Eindrücke auffallend akustisch.

Denn dann war nur Klang in mir: einmal in Poltawa, abends, als die Hütten so bleich und einsam waren in der Nähe der Nacht, einmal in Ssaratow bei den Kosakenhäusern der östlichen Vorstadt, inmitten der Wolgawasser später, einmal als wir so durch eine lange Nacht immer ins Licht hineinfuhren [...] *Gebebe dieser Klänge* [...], kam es vor Kasan abends zum *Lied* [...] als mein *Klang erlosch* [...] *traf mich* [sein Sinn] erst viel später in *Moskau wieder an, als Landschaft* [...] – Dann kam Droschin, Nowgorod dann, wo an dem einen Morgen eine Möglichkeit in mir war...

Ich habe sie nicht gebraucht, wie so viele auf dieser Fahrt. *Unzählige Gedichte* habe ich *nicht erbört*. (Rilke, 1931: 267 f., Hervorhebungen L.K.)

Während der gesamten Zeit fühlt er einen ‚Klang‘ in sich, eine Melodie, die er aus den Impressionen von russischer Natur, Bevölkerung, Kunst und Kultur speist und denen er mithilfe seiner Poesie versucht, Ausdruck zu verleihen. ‚Landschaft‘ wird für Rilke zum „Ereignis“ (Rilke, 1931: 12), und dadurch zum ‚Klang‘.

In dem Vorhaben „die Landschaft [...] durchschimmern zu lassen“ (Rilke, 1965: 420), berichtet er beispielsweise vom „Rauschen der breiten Nawa“ (Rilke, 1931: 15), äußerst detailliert von den Lauten eines Vogels, der, als er „in den strahlenden Tag hinaus[schaute], [...] seltsam noch schnarrte und knarr-knarr mit heftigem R rief“ (Rilke, 1931: 310), und schildert in seinem Tagebuch die klanglichen Eindrücke auf der Fahrt zu Lew Tolstoi:

[W]elche Froheit war in mir, als wir mit *zitternden Glocken* durch die welligen Wiesen fuhren, zum ersten Mal in der russischen Landschaft reisend [...] *laut mit läutenden* Geschirren und galoppierenden Pferden. [...] Und so aus dem Dorf hinaus und die Straße hinab und vor die

beiden weißen Tortürme, die den Eingang in den hohen Park bezeichnen. Unser Weg in seine Schatten ist *leise* [...] (Rilke, 1931: 310, Hervorhebungen L.K.).

Betrachtet man im weiteren Verlauf Rilkes einschlägigste Erfahrung mit der russischen Landschaft – die gemeinsam mit Lou unternommene Fahrt auf der Wolga –, so zeigen sich auch hier weitere Reiseeindrücke klanglich umgesetzt.

In der Ferne auf weiten Pfaden habe ich die Städte gesehen, die ich bewohne, und die Gärten, die über mir *rauschen*, sind viele Flüsse weit von mir. Kirchen, die an der Wolga stehn und die sich in sanfterem Weiß mit matterem Kuppelgold im ziehenden Strom wiederholen, *läuten* mir morgens und abends *mit ihren großen stehenden Glocken, und Lieder, die Blinde und Kinder singen*, gehen wie Verirrte um mich herum und betasten meine Wangen und mein Haar. *So ist meine Landschaft, liebe Freundin. Und darf ich diese Umgebung, die wie [...] Ton um mich ist*, nicht durch eine breitere Wirklichkeit verdrängen wollen; denn ich will ja so leben und schaffen, daß das, was mich jetzt, halb Erinnerung und Ahnung halb, umgibt, *allmählich sich in den Raum reimt* und mich wirklich umstellt, *still* und sicher wie etwas, was von ewig war [...] (Rilke, 1931: 53, Hervorhebungen L.K.).

Diese Wolgafahrt und die vom Schiff aus wahrgenommene natürliche, ursprüngliche russische Landschaft beeindrucken den Dichter nachdrücklich und inspirieren als akustische Begebenheiten seine weitere literarische Produktion, indem sie sich ‚allmählich in den Raum reimen‘, wie er es formuliert. Er erinnert sich an den Klang der Kirchenglocken, an russische Volkslieder, die von Kindern und Blinden gesungen werden, und charakterisiert Russland mit den dort gewonnenen Natur- und Kulturimpressionen eindeutig als eine klangästhetische Lautsphäre. Im Bemühen diese hörbaren ‚Schätze‘ sowohl für sein Leben festzuhalten als auch für sein dichterisches Schaffen als Vorbild zu bewahren, manifestiert er „diese Umgebung, die wie [...] Ton um [...] [ihn] ist“ (Rilke, 1931: 53), in einem zusammenhängenden Gedichtzyklus innerhalb des *Buchs von der Pilgerschaft*, der deutliche Reminiszenzen an Rilkes Reiseerfahrungen auf der Wolga sowie an den anschließenden Aufenthalt bei Droschin und dem Gutsbesitzer Tolstoj trägt. Davon erscheint das Gedicht *Du meinst die Demut. Angesichter* als besonders interessant und ertragreich für seine Soundscape-Gestaltung, das im Folgenden näher beleuchtet wird.

Du meinst die Demut. Angesichter
gesenkt in stillem Dichverstehn.
So gehen abends junge Dichter
in den entlegenen Alleen.
So stehn die Bauern um die Leiche,
wenn sich ein Kind im Tod verlor, –

und was geschieht, ist doch das Gleiche:
es steht ein Übergroßes vor.

Wer dich zum ersten Mal gewahrt,
den stört der Nachbar und die Uhr,
der geht, gebeugt zu deiner Spur,
wie beladen und bejährt.
Erst später naht er der Natur
und fühlt die Winde und die Fernen,
hört dich, geflüstert von der Flur,
sieht dich, gesungen von den Sternen,
und kann dich nirgends mehr verlernen,
und alles ist dein Mantel nur.

Ihm bist du neu und nah und gut
und wunderschön wie eine Reise,
die er in stillen Schiffen leise
auf einem großen Flusse tut.
Das Land ist weit, in Winden, eben,
sehr großen Himmeln preisgegeben
und alten Wäldern untertan.
Die kleinen Dörfer, die sich nahn,
vergehen wieder wie Geläute
und wie ein Gestern und ein heute
und so wie alles, was wir sahn.
Aber an dieses Stromes Lauf
stehn immer wieder Städte auf
und kommen wie auf Flügelschlägen
der feierlichen Fahrt entgegen. [...] (Rilke, 1996a: 215 f.)

Die Szenerie, die in diesen Versen beschrieben wird, ist wiederholt geprägt von Stille. Dort wird es möglich, Gott in der Landschaft als „der Dinge tiefer Inbegriff“ (Rilke, 1996a: 219) zu vernehmen und ihm „in den entlegenen Alleen“ (V. 4), in „der Natur“ (V. 13) nahe zu sein. Dies gelingt jedoch nur in der vollkommenen Ruhe der russischen Lautsphäre, die von keinerlei Störgeräuschen unterbrochen wird, wo die Laute von „Nachbar und [...] Uhr“ (V. 10) ausgeblendet sind. Die ursprüngliche, archaische Umgebung ist Voraussetzung dafür, dass sich eine erste leise MUSIK einstellen kann, die wiederum Gott fühl- und hörbar macht. Rilke gestaltet diesen Weg aus der Stille in einem Dreierschritt, wo der „freie Überfluß Gottes“ und „die Ursache aller Kunst“ (Rilke, 1996b: 171) zunächst von den „Winde[n] und [...] Fernen [ge]fühlt“ (V. 14) und anschließend im „Flüstern der Flur“ (V. 15), das einen erneuten Bezug zum ländlich-agrarischen Russland herstellt, „[ge]hört“ (V. 15) wird. Im letzten Schritt gipfelt jener Weg im Erblicken Gottes, wobei dieses „Sehen“ selbst als akustischer Vorgang geschildert und damit das Singen der Sterne (vgl. V. 16) zu einem allumfassenden klanglichen Ereignis wird.

Jener angesprochene ‚Gesang‘, der den Ursprung des *Stunden-Buchs* selbst darstellt, da dieses für Rilke „mehr als jedes andere meiner Bücher [...] ein Gesang [ist], ein einziges Gedicht, in dem keine Strophe von ihrem Platz gerückt werden kann“ (Rilke, 1996a: 732), findet sich in seiner Funktion als MUSIK, als „primäre[r] Rhythmus des Hintergrunds“ (ebd.: 167) an weiteren Stellen thematisiert:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendlang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein *großer Gesang*. (Rilke, 1996a: 157, Hervorhebungen L.K.)

Du bist *die Silbe im Gesange*,
die immer zitternder im Zwange
der starken Stimmen wiederkehrt. (Rilke, 1996a: 177, Hervorhebungen L.K.)

Ich war Gesang, und Gott, der Reim,
rauscht noch in meinem Ohr [...]. (Rilke, 1996a: 185, Hervorhebungen L.K.)

Während das lyrische Ich anfangs an der eigenen Rolle zweifelt, ob es „Falke“ (V. 3), „Sturm“ (V. 3) oder „großer Gesang“ (V. 4) ist, begreift es sich, nachdem es Gott als „Silbe im Gesange“ (V. 5) bestätigt und die Melodie des Hintergrunds als neues Lied vernommen hat, schließlich als letzte Steigerung des preisenden Hymnus, eben als jenen „Gesang“ (V. 8) (Braungart, 2013: 220). Als dieser ist er Poesie gewordene Antwort auf ästhetische wie religiös-existentielle Fragen und ermöglicht seinem ihn hörbar machenden Dichter durch „[e]in einziges Gedicht, das [...] [ihm] gelingt, [...]“ (Rilke, 1955: 674) an Gott, der Schöpfung und Kunst zu bauen, denn „es giebt kein Ding, darin ich mich nicht finde: nicht *meine* Stimme singt *allein*: – es klingt.“ (Rilke, 1955: 674)

Das, was ‚klingt‘, ist der universelle Gesang als Melodie des Hintergrunds, die sich, um nach diesem kleinen Exkurs auf das Gedicht *Du meinst die Demut. Angesichter* zurückzukehren, aus der allumfassenden Stille heraus in Wind, Flur und Sternen offenbart. Das „Übergroße“ (V. 8) dieser klanglich vernommenen Gotteserfahrung wird in den nächsten Versen kontrastierend den Impressionen der stillen, ruhigen Wolgafahrt gegenübergestellt, die Rilke, wie gesagt, nachdrücklich prägt. Daher war alles,

[w]as [er] bisher sah, [...] nur ein Bild von Land und Fluß und Welt.
Hier aber [auf der Wolga, diesem ruhig rollenden Meer] ist alles selbst.
– [Ihm] ist, als hätte [er] der Schöpfung zugesehen, wenige Worte für
alles Sein, die Dinge in den Maßen Gottvaters. (Rilke, 1931: 265 f.)

Dabei ist das Göttliche selbst, „wunderschön wie eine Reise“ (V. 20), das „stille [...] Schiff“ (V. 21) auf dem „großen Flusse“ (V. 22) Wolga, auf der sich während der „leisen“ Fahrt durch die „Maßen Gottvaters“ als poetische Paraphrase für das „weite Land“ (V. 23), für die „sehr großen Himmeln“ (V. 24), die das russische Reich umspannen, nichts weiter vernehmen lässt, als die bereits angesprochene MUSIK. Langsam zieht die Natur vorbei und alles, was von Rilke und Lou, durch den Bruch in der Perspektive „was wir sahen“ (V. 29) veranschaulicht, erblickt wird, vergeht – ebenso „die kleinen Dörfer“ (V. 26) und das „Geläute“ (V. 27) der Glocken.

Die Assoziation von Dorf und Glockengeläut steht für die Symbiose von bäuerlichem Leben, das der junge Dichter bei Droschin und Nikolaj Tolstoj kennenlernt, und der tiefen Religiosität der russischen Bevölkerung. Diese bleibt bestehen, obwohl sich im Laufe der Flussfahrt die Umgebung verändert, Natur und Zeit „vergehen“ (V. 27). Denn alles kehrt an „dieses Stromes Lauf“ (V. 30), der das Herz Russlands durchzieht und auf dessen Taktmaße Rilke horcht (Rilke, 1986: 173), „wie auf Flügelschlägen“ (V. 32) wieder und lässt im Kreislauf, wo „[a]lles Klingen [...] Wiederkehr [ist]“ (Rilke, 1955: 373), alles Gehörte neu entstehen. Auch wenn in der dritten Strophe keine direkte Nennung akustischer Ereignisse stattfindet, ist sie doch davon geprägt. Jede Form des Seins, jeder Natureindruck, jedes Ding ist für das lyrische Ich ein Lobpreisen des ‚hinter den Dingen‘ existierenden Göttlichen, das sich in allem befindet und somit für denjenigen, der es versteht, zuzuhören, als MUSIK wahrgenommen werden kann (Schäfer, 1996: 61).

„Der Klang soll mein frommes Horchen krönen“ – Zur Bedeutung des Glockengeläuts

In engen Zusammenhang mit russischer Landschaft und Natur steht Rilkes Gottesvorstellung. Dem russischen Gott, der im Gegensatz zum biblisch-christlichen Glauben, kein persönlicher Schöpfergott (Lehmann, 2013: 102), sondern ein im Werden begriffener ist, der in Bauern sowie den Dingen wohnt und an dem ‚gebaut‘ werden muss (Hammer, 2010: 124), fühlt sich Rilke tief verbunden. Schon vor der ersten Russlandreise hat der junge Dichter ein festes Ziel vor Augen: die Teilnahme an den orthodoxen Osterfeierlichkeiten, um sich dem russischen Gott, über den er bereits so viel gelesen hat, endlich nahe zu fühlen, denn

zu dünnstimmig waren mir die Ostern [= in Berlin, L.K.] und ohnmächtig. Ich will sie noch einmal unter den volleren Glocken haben, und köstlicher soll der Klang der Kremlkirchen mein frommes Horchen krönen (Rilke, 1931: 8).

All seine Ansichten, Ideen, Gedanken und Hoffnungen, die er mit Russland verbindet, sieht Rilke im Osterfest bestätigt – in dieser ‚heiligen Nacht‘ in Moskau wird ihm Gott offenbar. Während er der Prozession und dem im Anschluss stattfindenden Gottesdienst beiwohnt, ist er von den frommen, gottesfürchtigen Menschen, die im Dunkeln, bei Kerzenlicht und festlichem Geläut, das Wunder der Auferstehung feiern, zutiefst beeindruckt (Azadovskij, 1986: 22).

Wie oben angeführt, sind es besonders die Glocken des Turms Iwan Welikij, die Rilke mit ihrem alles übertönenden Klang erschüttern und die er wie eine „geheime Sprache [verstand] und [...] sie in seine eigene zu übersetzen [wusste]“ (Surowska, 1991: 110). Dieses akustisch ergreifende Erlebnis, beschäftigt ihn infolgedessen sowohl in seinen autobiographischen Schriften als auch in seinem literarischen Werk.

Immer wieder berichtet er von dem überwältigenden Widerhall der Kremlglocken (Rilke, 1986: 87) sowie davon, dass diese Erfahrung für ihn einmalig ist:

Mir war ein einziges Mal Ostern; das war damals in jener langen, ungewöhnlichen, ungemeinen, erregten Nacht, da alles Volks sich drängte und als der [...] [Iwan Welikij] mich schlug in der Dunkelheit, Schlag für Schlag. Das war mein Ostern, und ich glaube es reicht für ein ganzes Leben aus; die Botschaft ist mir in jener moskauer [sic!] Nacht seltsam groß gegeben worden, ist mir ins Blut gegeben worden und ins Herz, Ich weiß es jetzt: [...] [Christ ist erstanden]! (Rilke / Andreas-Salomé, 1979: 142 f.)

Davon ausgehend gestaltet er, ganz im Zeichen der Moskauer Osternacht, eine, jenem religiös-sakralen Geläute entsprechende, Soundscape. „[D]ie vielen Glocken [...] [der] weißen Stadt Moskau“ (Rilke, 1996a: 366), die Rilke in seiner Berufung zu wahren Künstlertum bestärken, erweisen sich als klangliches Vorbild in ausgewählten Gedichten im *Buch der Bilder* und dem *Stunden-Buch*, dessen Verse, wie Rilke in einem Brief an Lou anmerkt, selbst schriftgewordener Glockenschlag sind:

[d]ie alten Gebete klangen wieder (daß ich Dir sie hätte tönen dürfen!) [...]; sie klangen so unverwandelt verwandt, und wie damals war ich der Thurm, dessen große Glocken zu läuten beginnen: so schwingend im Inneren, so bebend bis in die Fundamente, so weit hinausreichend aus mit selbst. (Rilke / Andreas-Salomé, 1979: 204).

Rilkes gesammelte Landschaftsimpressionen, die gepriesene Stille und asketische Einsamkeit, seine Begegnung mit dem naturverbundenen und andächtigen Russen, die er als Künstlervolk ansah, und sein Erweckungsereignis in

der Moskauer Osternacht verbinden sich in einem Gedicht, das als lyrisches Beispiel für die klangästhetische Umsetzung des Glockengeläuts angeführt werden soll. *Ehrwürdiger Vater und Metropolit*, ein Text, der zwar keinen Einzug in das *Stunden-Buch* genommen hat, aber trotzdem ganz im Duktus des preisenden Künstermönchs gestaltet ist, zeigt sich als die Kulmination seiner essentiellen Erfahrungen mit Russland.

Ich schau ins Land, ich lausche, bete, lese [...]
nur wie das Glockenläuten,
unwandelbar in ihrer Festlichkeit.
[...]
Was eine Zeit an Kraft und Schönheit hat,
das soll sie an die vielen Dinge wenden,
die aus Gott steigen und vor ihnen enden,
[...]
Wir wollen Gott im Bild und im Gebet
nicht so verbrauchen als der Seele Speise,
wir wollen ja nur wissen, daß er leise
sich rührt in Allem, was wir würdig halten.
[...]
Die anderen Völker sind so laut
und alle lachen im Lande;
zu uns hat Gott sich her getraut,
ich fühle wie Er auf uns schaut,
ruhend an seinem Rande.
Drum heißet alle leise sein [...] (Rilke, 1955: 361–365)

Das lyrische Ich erlauscht die Landschaft und nimmt die Akustik der russischen Lautsphäre wiederum als eine wahr, die von Stille und Ruhe geprägt ist und nur von Klängen „wie [...] Glockenläuten“ (V. 2) durchbrochen wird. In dieser Umgebung wird es überhaupt erst möglich, dass Gott, der „leise / sich rührt in Allem“ (V. 9 f.), hörbar gemacht werden kann, denn Russland stellt – nach den religiösen und ästhetischen Vorstellungen Rilkes – als archaisches, gottesfürchtiges Land diejenige Umgebung dar, in der es „leise“ (V. 16) genug ist, damit „Gott sich her [...] traut“ (V. 13). Jenes Reich im Osten, das an Gott grenzt (Rilke, 1996a: 364) und sich durch seine „stillsten Stunden“ auszeichnet, ist ein Land, in dem durch ein „Flüstern [...] Gott erfunden“ (Rilke, 1955: 660 f.) und aus der Schweigsamkeit heraus die Welt erschaffen wurde. Das Erklingen der festlichen Glocken stellt die einzige Lautquelle dar, sowohl in der weiten, lautlosen russischen Natur als auch im gesamten Gedicht, wodurch ihnen eine exponierte Stellung zukommt und ihre tiefe Bedeutung für Rilke erneut hervorgehoben wird.

Glocken, groß und dunkel, sind eine mögliche Ursprungsquelle der Melodie des Hintergrunds und erzeugen, ähnlich wie diese, eine innere Ruhe in Rilkes Leben.

Hinter mir sind dunkle Chöre,
Wälder rühren sich und Meere;
und es nimmt mir alle Schwere,
daß ich *hinter* dem Geschehn
manchmal einen Atem höre
breiter als den meinen gehen (Rilke, 1996b: 169)

Jene Verse aus den *Marginalien* lassen sich mit dem Gefühl vergleichen, eine unsichtbare Macht hinter sich zu wissen, die sich für den jungen Dichter im Klang der Moskauer Kremlglocken offenbart, der ihn sein gesamtes Leben begleitet sowie in seinem dichterischen Schaffen inspiriert. „So nur mit dem Kreml [...] kann man Moskau in seinem vollen Leben begleiten, kein Lächeln seiner Mienen versäumen und kein ernstes Wort überhören, welches aus seinen großen dunkeln Glocken kommt“ (Rilke, 1986: 172).

Fazit

Die Untersuchung der akustischen Russlandimpressionen Rilkes und deren klangästhetische Transformation in eine russische Soundscape sollte darlegen, dass der junge Dichter in jenem vorzivilisatorischen Land der Gottsucher den Ort seiner ‚klanglichen Offenbarung‘ findet und ausgehend von seinen Erlebnissen, Musik zu seinem grundlegenden schöpferischen Prinzip entwickelt. Anhand der Vielzahl und Diversität der angeführten Schallereignisse lässt sich konstatieren und damit die These bestätigen, dass Russland auf Rilke primär akustisch wirkt und dass er, zutiefst beeindruckt von den „russischen Dingen“ (Rilke, 1986: 99), jene, ihn überwältigende, auditive Eindrücke in hörbare verwandelt, die sich in Briefen, Tagebuchnotizen und seinem lyrischen wie prosaischen Ertrag als spezifisch russische Klanglandschaft manifestieren.

Wie eingangs skizziert, befasst er sich unter dem Eindruck der ersten russischen Reise stehend, mit theoretischen Überlegungen zur Musik. Für ihn stellt das Erlauschen „jenes primären Rhythmus des Hintergrunds“ (Rilke, 1996b: 167) den Ausgangspunkt für literarisches Schaffen dar, das der Dichter dann vollenden kann, wenn er Poesie unmittelbar aus der MUSIK hervorbringt oder sie sogar mit ihr identisch werden lässt. So erreicht Rilke in seiner Verarbeitung der akustischen Soundlandschaft Russlands, dass „die ganze Melodie [...] erklingen“ (Rilke, 1965: 422) kann, und erzeugt damit Kunst in ihrer höchsten Form.

Russland ermöglicht es, Klänge, Geräusche und Töne eindeutig zu identifizieren und stellt als die von Rilke wahrgenommene MUSIKlandschaft diejenige Lautsphäre dar, in der man die Melodie des Hintergrunds entdecken und aus ihr heraus sein poetisches Kunstwerk erschaffen kann.

Im symbiotischen Zusammenspiel von akustischen Landschaftseindrücken und dem Gott hörbar machenden Glockenläuten, das sich als auditive Manifestation der Moskauer Osterfeierlichkeiten in einer Vielzahl von Textbelegen findet, lassen sich Rilkes essentielle Russlanderfahrungen akustisch eindeutig gespiegelt in seiner russischen Soundscape-Gestaltung erkennen. Von Natur und Gesellschaft hervorgebracht, repräsentieren diese Klänge jene in Russland allgegenwärtige Melodie des Hintergrunds, aus der Rilke sein poetisches Werk kreiert, und offenbaren, um die Komplexität Rilkes russischer Soundscape abschließend nochmals hervorzuheben, ferner in Liedern und der russisch-folkloristischen Tonkunst, in ihrer unmittelbaren Nähe zur MUSIK als Ursprungskraft, den vorzivilisatorischen und reinen Status des russischen ‚Künstlervolks‘. Im ewigen Kreislauf eines wiederkehrenden Klangs, den sie, verkörpert durch den Volkssänger als Künstlerideal, mit seinen Gesängen evozieren, verdeutlicht sich wiederholt die primär akustische Wahrnehmung der russischen „Klang [...] – Landschaft“ (Rilke, 1931: 267), die schließlich in der klangästhetischen Doppelung von auditiven Russlandimpressionen und dem Russischen als Sprachsound gipfelt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die intensive Auseinandersetzung mit Russland Rilke nachdrücklich prägt und ihn in seinem literarischen Schaffen ein Leben lang inspiriert, sodass er, weil „alles, was [...] Rußland betrifft [...], mir nah, lieb und heilig geblieben ist, für immer eingelassen in die Grundmauern meines Lebens“ (Rilke, 1986: 368), in jenem sehnsuchtsvoll erhofften und gefundenen Land seine geistige, persönliche und künstlerische Heimat begreift, die ihn in seinem Selbstverständnis als Dichter leitet und ihn im Erkennen seines poetologischen Prinzips selbst zum Künstler ‚aus dem Geiste der Musik‘ macht .

Literaturverzeichnis

- Azadovskij, Konstantin M (1986): *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, Berlin u.a.: Aufbau.
- Braungart, Wolfgang (2013): „Das Stunden-Buch“ in: Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 216–227.
- Egel, Antonia (2014): „Musik ist Schöpfung.“ *Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg: Ergon.
- Hammer, Klaus (2010): „Das poetische Schöpfungsprinzip. Rilkes Russland-Erlebnis und sein dichterischer Ertrag“, in: Smolińska, Mariola / Widawska, Barbara (Hrsg.): *Wschód-zachód. Dialog kultur. Studien zur Sprache und Literatur*, Slupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 122–130.
- Lehmann, Jürgen (2013): „Rußland“, in: Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 98–112.
- Rilke, Rainer Maria (1931): *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899–1902*, hrgs. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig: Insel.

- Rilke, Rainer Maria (1955): *Sämtliche Werke. Band, Bd. 3: Jugendgedichte*, hrsg. von Ernst Zinn. Frankfurt a. M.: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1965): *Sämtliche Werke, Bd. 5: Worpswede, Rodin, Aufsätze*, hrsg. von Ernst Zinn, Frankfurt a. M.: Insel, 412–425.
- Rilke, Rainer Maria (1982): *Das Florenz'ger Tagebuch*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt a. M.: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1986): „Briefe“, in: Azadovskij, Konstantin M. (Hrsg.): *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, Berlin u.a.: Aufbau, 83–426.
- Rilke, Rainer Maria (1996a): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910*, hrsg. von Engel, Manfred et al. Frankfurt a. M.: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1996b): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 4: Schriften*, hrsg. von Engel, Manfred et. al., Frankfurt a. M.: Insel,
- Rilke, Rainer Maria / Andreas-Salomé, Lou (1979): *Briefwechsel*, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M.: Insel.
- Schafer, Murray R. (2010): *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Mainz: Schott.
- Schäfer, Constanze Gabriele (1996): *Projizierte Sehnsucht und schöpferische Begegnung. Die Bedeutung Rußlands und Deutschlands für das Leben und Werk R. M. Rilkes und M. Cvetaevas sowie ihr Briefwechsel*, Bern u.a.: Lang.
- Surowska, Barbara (1991): „Rilkes erste Rußlandreise. Die ‚Wendung ins eigentlich Eigene‘“, in: Iwasaki, Eijirō (Hrsg.): *Begegnung mit dem „Fremden.“ Grenzen, Traditionen, Vergleiche; Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Sektion 16: Identitäts- und Differenz' erfahrung im Verhältnis von Weltliteratur und Nationalliteratur*, München: Iudicium, 106–111.