

LITERATUR UND MALEREI

herausgegeben von
Joanna Godlewicz-Adamiec,
Paweł Piszczatowski
und Tomasz Szybisty

unter Mitarbeit von
Bruno Arich-Gerz
und Angelika Schneider

Kraków – Warszawa 2018

Copyright © 2018 Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

© 2018 Uniwersytet Warszawski

Dieser Band wurde mit finanzieller Unterstützung der folgenden Institutionen herausgegeben:
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Uniwersytet Warszawski und Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego



*Gutachterin
des Bandes*

Prof. Dr. RENATA DAMPC-JAROSZ (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

*Gutachterinnen
und Gutachter
der eingereichten
Beiträge*

Prof. Dr. WOJCIECH BALUS (Uniwersytet Jagielloński), Prof. Dr. CLAUDIA-BENTHIEN (Universität Hamburg), Prof. Dr. MATEI CHIHAIA (Bergische Universität Wuppertal), Prof. Dr. KARL CLAUSBERG (Leuphana Universität Lüneburg), Dr. habil. ZBIGNIEW FELISZEWSKI (Uniwersytet Śląski w Katowicach), Dr. habil. ANNA GAJDIS (Uniwersytet Wrocławski), Dr. habil. ANNA GÓRAJEK (Uniwersytet Warszawski), Dr. habil. AGNIESZKA HAAS (Uniwersytet Gdański), Prof. Dr. SANDRA HEINEN (Bergische Universität Wuppertal), Dr. habil. CHRISTOPH JÜRGENSEN (Bergische Universität Wuppertal), Dr. habil. KATARZYNA JAŚTAŁ (Uniwersytet Jagielloński), Prof. Dr. EWELINA KAMIŃSKA-OSSOWSKA (Uniwersytet Szczeciński), Dr. habil. JADWIGA KITA-HUBER (Uniwersytet Jagielloński), Prof. Dr. GRAŻYNA KWIECIŃSKA (Uniwersytet Warszawski), Dr. habil. MAGDALENA LATKOWSKA (Uniwersytet Warszawski), Prof. Dr. ADAM LIPSZYC (Polska Akademia Nauk), Prof. Dr. MANUEL MALDONADO ALEMÁN (Universidad de Sevilla), Prof. Dr. ROBERT MALECKI (Uniwersytet Warszawski), Prof. Dr. BERTA RAPOSO FERNÁNDEZ (Universitat de València), Prof. Dr. ANA RUIZ (Universidad Autónoma de Madrid), Prof. Dr. DINA ABOUL FATOUH SALAMA (Cairo University), Prof. Dr. MARTIN JÖRG SCHÄFER (Universität Hamburg), Prof. (apl.) Dr. EVA-MARIA SIEGEL (Universität zu Köln), Dr. habil. KRZYSZTOF TKACZYK (Uniwersytet Warszawski), Dr. habil. CARMEN ULRICH (Bergische Universität Wuppertal), Dr. habil. MONIKA WOLTING (Uniwersytet Wrocławski), Prof. Dr. PAWEŁ ZIMNIAK (Uniwersytet Zielonogórski), Prof. Dr. EWA ŻEBROWSKA (Uniwersytet Warszawski)

Dieser Band entstand in redaktioneller Zusammenarbeit mit der Fachgruppe Germanistik der Bergischen Universität Wuppertal.

Korrektur der Abstracts: IAN UPCHURCH



ISBN 978-83-944308-7-0

ISSN 2543-9480

Verlag: iMEDIUS agencja reklamowa sp. z o.o.
ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków
Printed in Poland

Rilkes Aufnahme der spanischen Malerei: Variationen des Spanienbildes in der Literatur der Avantgarde

Die Rezeption der spanischen Kunst im deutschsprachigen Raum steht in enger Verbindung mit dem Bild, das man sich von Spanien machte. Über Jahrhunderte entsprach das Spanienbild dem Imaginären eines Orients im Okzident und wurde als kulturelles Vorbild des Exotischen in den Erwartungshorizont vieler europäischer Länder integriert. Rilkes Aufnahme der spanischen Malerei steht ebenfalls in dieser kulturellen Tradition und zeigt, wie stereotypisierte Alteritätskonstruktionen für subjektive ästhetische Zwecke verwendet werden. Eine funktionsästhetische Sichtweise auf nationale Bilder spiegeln die Briefe des Dichters wieder. Das wird bereits deutlich in einem Brief an den Maler Otto Modersohn, in dem Rainer Maria Rilke über die Reiseaufzeichnungen des impressionistischen Künstlers Jozef Israëls *Spain. The Story of a Journey* (1900) berichtet. Rilkes Ansicht nach bietet das „schlichte[s] und schöne[s]“ Reisetagebuch Israëls' die Gelegenheit, einen Blick in die „Seele des Landes“ zu werfen, die „wie seine anderen Intérieurs voll warmer Dunkelheit und voll einfacher Größe ist“.¹ Spanien bleibt für Rilke das Land der Innerlichkeit und der Mystik, eine Tatsache, die im Folgenden am Beispiel seiner Rezeption der spanischen Malerei aufgezeigt wird.

Rilkes Interesse an der spanischen Kultur geht bereits auf seine frühe Studienzeit in Prag zurück, als er durch die Vermittlung des berühmten Orientalisten und Hispanisten Adolf Friedrich von Schak mit der spanischen Geschichte und Kunstradition in Berührung trat. Nach der Veröffentlichung von *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* 1910 und mit der Absicht, den Ausweg aus einer akuten Schaffenkrise zu finden, unternahm der Dichter eine Reise nach Spanien, auf die er sich schon vor seiner

SCHLÜSSEL-
WÖRTER
Spanische Malerei, Rilke, Kulturelle Bilder

¹ R.M. Rilke, *Brief an Otto Modersohn vom 19. November 1900*, in: *Rilke in Spanien. Gedichte, Briefe, Tagebücher*, hrsg. von E. Söllner, Frankfurt am Main–Leipzig 1993, S. 10.

tatsächlichen Abfahrt im Oktober 1912 in seiner Korrespondenz mehrmals bezieht. Während seiner viermonatigen Spanienreise besichtigte Rilke Toledo, Sevilla, Córdoba, Ronda und zuletzt Madrid, wo er die Bilder der Alten Meister im Prado-Museum bewunderte. Bereits vor seiner Reise war Rilke mit der spanischen Malerei vertraut, wobei vor allem zwei Namen für seine dichterische Produktion relevant sind: Ignacio Zuloaga (1870–1945) und Doménikos Theotokopoulos El Greco (1541–1614).

Am Beispiel des Umgangs Rilkes mit den beiden Künstlern kann man sehr genau sehen, wie Rilke die Heterostereotype über das Spanische aufnimmt und wie er sie in der eigenen Kunstauffassung ästhetisch verarbeitet. Die Bilder Ignacio Zuloagas und El Grecos haben in diesem Zusammenhang eine entscheidende Funktion, da gerade die national geprägte Thematik ihrer Werke dem zu dieser Zeit im deutschsprachigen Kulturraum geltenden Heterostereotyp über das Spanische entspricht. Im Laufe der Untersuchung wird zunächst auf die Wandlung des Spanienbildes seit der Aufklärung hingewiesen, weil Rilkes kulturelle Konstruktionen über das Spanische zu einer langen Tradition des Spanienbildes aus deutscher Perspektive gehören. Anschließend wird auf die Vorläufer Rilkes im 19. Jahrhundert eingegangen: Reisende, die anhand ihrer Berichte die spanische Kultur im deutschsprachigen Raum übermittelten und deren Überlieferungen der Dichter nahestand. Einer davon war der durch Spanien reisende Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, der zur Wiederentdeckung des für seine Zeit transgressiven Malers El Greco beitrug. Die Modernität El Grecos wurde ebenfalls von der spanischen Moderne behauptet, wobei der Maler Ignacio Zuloaga, dessen eher volkstümliche Bilder Rilkes Gedichte anregten, als einer der engagierten Bewunderer El Grecos in der Pariser Szene um die Jahrhundertwende gilt. Abschließend wird auf die ästhetische Verarbeitung von Heterostereotypen über das Spanische bei Rilke anhand verschiedener Textstellen seines Werkes eingegangen.

Der Rezeptionsprozess der spanischen Kunst und Literatur in Europa fand im Rahmen eines von Heterostereotypen geprägten Erwartungshorizonts über das Spanische statt und wurde lange von der sogenannten *schwarzen Legende*, die sich besonders in den protestantischen Ländern verbreitete, beeinflusst. Der kulturelle Diskurs der *schwarzen Legende* präsentierte ein Nationalbild, das vom Terror der spanischen Kolonialeroberungen geprägt ist.² Während der Religionskriege des 16. Jahrhunderts erreichte das

² Julián Juderías verantwortet, diesen Begriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet zu haben, um die feindliche Darstellung der spanischen Geschichte

Schreckensbild seinen Höhepunkt, wandelte sich aber im Laufe des folgenden Jahrhunderts, als sich das spanische Reich in einem rapiden ökonomischen, politischen und sozialen Abstieg befand und allerdings kaum noch als Aggressor angesehen werden konnte. Diese Wandlung im Spanienbild kulminierte in dem kulturellen Konstrukt der *spanischen Seele* als idealem Vorbild des romantischen Volksgeistes und als Kontrapunkt zum rein rational-aufklärerischen Handeln. Zur Entstehung der Legende des romantischen Spaniens im deutschsprachigen Raum trugen hauptsächlich Johann Gottfried Herder und die Brüder Schlegel bei. In den spanischen Romanzen erkannte Herder die Idealvorstellung des Volksgeistes. Daher gaben spanische Romanzen der romantischen Poesie neue Impulse und wirkten sich auf die gesamte romantische Dichtung grundlegend aus.³ Friedrich und August W. Schlegels Beschäftigung mit der spanischen Literatur und Kultur unterstützte das romantische Spanienbild ebenfalls entscheidend. Nach Friedrich Schlegel kristallisierten sich in der ritterlichen Dichtung des spanischen Mittelalters die strenge Moral und die tiefe Religiosität zu einem bewegenden Nationalcharakter heraus. Zudem war August Schlegel Befürworter des spanischen Barockdramas dem französischen klassischen Theater gegenüber, indem er Calderóns Dramen aufgrund ihrer tiefen geistigen Dimension verehrte.⁴ Auf diese literarische Faszination folgte dann die politische Begeisterung für Spaniens Aufstand gegen Napoleon während der Unabhängigkeitskriege zwischen 1808 und 1814. Infolgedessen wandelten sich die vorherigen negativen Stereotype ins Positive um: Die spanische Grausamkeit wurde zu Mut, der Fanatismus zu Leidenschaft, Arroganz und

ab dem 16. Jahrhundert bildlich zu definieren. Diese Vorstellung nährte sich aus den hegemonialen Kämpfen zwischen den Habsburgern und Frankreich, dem Widerstreit zwischen Katholiken und Protestanten und der Vertreibung von Juden und Moriskanen. Religiöse Intoleranz im Auftrag der Inquisition, Fanatismus, Grausamkeit (z.B. bei der Versklavung der Indios in den amerikanischen Kolonien), skrupellose politische Ambitionen und ökonomische Misswirtschaft wurden zu Hauptmerkmalen einer despotischen und imperialistischen Nation, auf die das westliche Europa mit Ablehnung und Verachtung reagierte.

³ Zu Herder als Übersetzer von spanischen Romanzen vgl. P. García Bravo, *La traducción de J.G. Herder al alemán del romancero Abenámbar*, „Estudios de traducción“, 1: 2011, S. 85–98.

⁴ Zur deutschen Rezeption Calderóns siehe D. Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Beziehungen gestern und heute*, Tübingen 2004, S. 351–425. Zur Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts allgemein vgl. ibidem, S. 97–112 und 190–201 sowie U. Hönsch, *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübingen 2000.

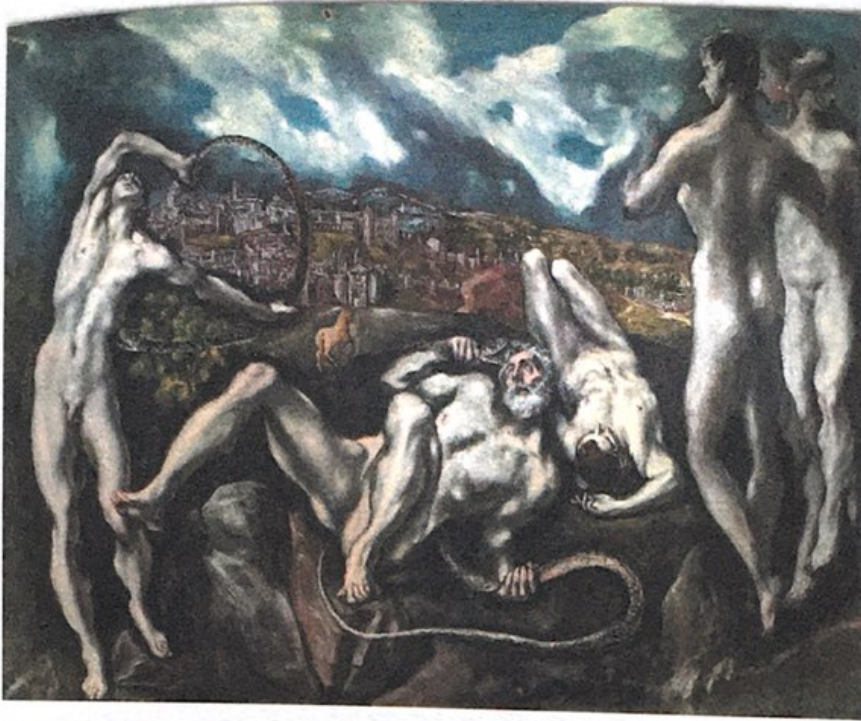
Abb. 1
El Greco,
Laokoon,
ca. 1610–1614

Hochmut gingen in nationalen Stolz über. Es wuchs das Interesse am Land als Topos des Exotismus und in der arabischen Vergangenheit des Landes suchten die Autoren den Orient im Okzident.⁵ Der Mythos der *spanischen Seele* verkörperte einen ureigenen und unveränderten Nationalcharakter, der im restlichen Europa der modernen Zivilisation gewichen war. Rilkes Spanienbild steht in dieser Tradition und der Lyriker feilt auf der Suche nach ästhetischer Vollendung die kulturellen Heterostereotype in seinen experimentellen Gedichten aus.⁶

In der Vorbereitungsphase seiner Reise spielten die Reiseberichte von Carl Justi (1832–1912) und Julius Meier-Graefe (1867–1935) – beide

5 Vgl. B. Raposo Fernández, *Die Idealisierung des maurischen Spanien in der Goethezeit als Baustein zur Stereotypenbildung*, „Estudios Filológicos Alemanes“, 22: 2011, S. 467–475.

6 Das neue Bild des exotischen Spaniens ist jedoch nicht immer positiv. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé erzählt er ihr von der Erfahrung Rodins, auch wenn er nur auf das Positive des Erlebnisses hinzuweisen scheint: „Rodin kam etwas angewidert von dort zurück, von dem Essen, von den Post-Verhältnissen, ach und von den Spaniern auch, die das widerliche Pferdeschlachten bei den Corridos und ihre Freude daran ihm fast verleidet hat. Aber seine Reise war flüchtig und hat ihm verhältnismäßig doch viel eingebracht“ (vgl. Söllner, op. cit., S. 15).



bedeutende Kunsthistoriker und Kulturvermittler im Prozess der Rezeption spanischer Malerei – eine wesentliche Rolle. Als Carl Justi El Grecos Gemälde in Spanien sah, erkannte er den Einfluss von Velazquez und erachtete beide Meister als gleichrangig. Auch schätzte Julius Meier-Graefe El Grecos Malerei in hohem Maße. Er lobte die transgressive Kraft des Meisters und erhob ihn in seinem Werk *Spanische Reise* (1910) zum inspirierenden Paradigma der Modernität.⁷ Greco wurde in Deutschland im Rahmen der Ausstellung moderner Kunst in der Münchner Pinakothek

⁷ Vorläufer Meier-Graefes in der modernen Greco-Rezeption waren die französischen Impressionisten, die sich um 1860 für sein malerisches Werk interessierten. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in der französischen Hochkultur eine Spanienmode, die sich in der bildenden Kunst in der von Louis-Philippe eröffneten Galerie Espagnole im Louvre manifestierte. Die Gründe für die Hinwendung zu Spanien waren vielfältig. Das Interesse wandte sich einem Land zu, dessen Bevölkerung sich der napoleonischen Besetzung hartnäckig widersetzt hatte und dessen Sitten und Gebräuche von der französischen ‚civilisation‘ stark abwichen. Die modernen Künstler suchten das Archaische eines tief religiösen Landes, das zu bereisen als Abenteuer galt (vgl. U. Agurtxane, *Frankreich und Spanien. Untersuchungen zur „Spanienmode“ in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Münster 1992).

Abb. 1 1911–1912 bekannt, wo Rilke das Bild *Laokoon* zum ersten Mal sah. Seine fast ekstatische Betrachtung des Bildes beschreibt Rilke der Gräfin Thurn und Taxis wie folgt:

Fürstin, wissen Sie, daß ich eine einzige Sehnsucht hätte, nach Toledo zu reisen. [...] die Grecos, die ich jetzt in München sah und wiedersah, durchmachte, erlebte: ich schrieb Ihnen davon, kam aber wohl nicht dazu, zu erzählen, dass da dieser seltsame Laokoon war: stellen Sie sich vor, ein geräumiges Bild, im Vordegrund auf braunem steinigem, von den Wolken herüber rasch und tragisch verdunkeltem Erdreich, Laokoon, umgerissen von der Schlange, die er hinter sich wegzuhalten versucht, einer der Söhne schon gefällt, einer links stehend, zurückgekrümmt und wieder gespannt von dem starken Bogen der zweiten Schlange, die ihm schon ans Herz reicht, zwei Söhne rechts noch kaum begreifend [...] und durch alles das hindurch, durch Stehen und Stürzen und Widerstand, durch alle die spannenden Zwischenräume dieser Verzweiflung durch – Toledo gesehen, wie wissend von diesem Schauspiel, hinaufgedrängt auf seine unruhigen Hügel, bleich von dem Schein der hinter ihm hinstürzenden Himmel –. Ein unvergleichliches, unvergessliches Bild. So kam es also und klärt sich auf, es müsste herrlich sein, diese Stadt zu sehen und den Greco im Zusammenhang mit ihr. Aber ich phantasie natürlich, das wäre mehr als ein Umweg, weiss Gott, was das wäre. Wie freue ich mich aufs Mündliche.⁸

Rilkes Begeisterung für den Maler wuchs erneut nach der Begegnung mit Ignacio Zuloaga, „neben Rodin de[m] einzige[n] Mensch[en], mit dem Rilke sich während des Pariser Aufenthaltes tief und lange berührte und dessen Wichtigkeit und Wert er fühlen und sehen konnte“.⁹ Die Modernität von El Greco wurde von der spanischen Avantgarde besonders geschätzt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war Spanien ein politisch instabiles, kaum industrialisiertes Land, das von sozialen Unruhen stark betroffen war. Die Korruption der führenden Oligarchie, die Diskreditierung der Monarchie und die Schwäche der demokratischen Parteien der militärischen Macht gegenüber führten das Land in eine institutionelle und moralische Krise, die sich 1898 mit dem Verlust der letzten Überseekolonien – Kuba und die Philippinen – verschärfte. Während das Nationalbewusstsein sank, fand eine große Anzahl von spanischen Künstlern Anerkennung in Paris, der damaligen

⁸ Zit. nach Söllner, op. cit, s. 25.

⁹ Ibidem, s. 141.

Kunstmetropole Europas. Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol oder Ramón Casas hielten sich lange in der Hauptstadt der Avantgarde auf und ihre Werke wurden regelmäßig in den Pariser Salons gezeigt.

Zuloaga, der sich in der Pariser Szene stark für die Kunst El Grecos einsetzte, war durch seine naturalistischen Porträts und Gemälde mit volkstümlicher Thematik berühmt.¹⁰ Stierkämpfer und Tänzerinnen gestalteten das subjektive Universum des Malers und gaben zu einigen von Rilkes Gedichten den Impuls. Ein Beispiel dieses Einflusses ist das Gedicht *Spanische Tänzerin*, in dem sich Rilke einiger Heterostereotype bedient und seine poetische Auffassung des Ding-Gedichtes verwirklicht.

In *Spanische Tänzerin* (1907) entwirft Rilke sein neues Verfahren, die Wirklichkeit wahrzunehmen, indem er die Gestalt einer Flamenco-Tänzerin poetisch in eine Apotheose absoluter Tanzkunst verwandelt:

*Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
 eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
 zuckende Zungen streckt –: beginnt im Kreis
 naher Beschauer hastig, hell und heiß
 ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.*

Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.

*Mit einem Blick entzündet sie ihr Haar
 und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
 ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst,
 aus welcher sich, wie Schlangen die erschrecken,
 die nackten Arme wach und klappernd strecken.*

*Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
 nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab
 sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
 und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
 und flammt noch immer und ergibt sich nicht –.*

*Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
 grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
 und stampft es aus mit kleinen Füßen.¹¹*

¹⁰ Rilkes erste Begegnung mit Zuloagas Malerei fand in Berlin statt, wo das nach dem realistischen Stil Velazquez' konzipierte Bild *La enana* ausgestellt war.

¹¹ R.M. Rilke, *Gedichte. 1895 bis 1910*, Frankfurt am Main–Leipzig 1996, S. 49.

Durch die meisterhafte Kombination von visuellen Metaphern und Lautmalereien, die dem rhythmischen Staccato der Kastagnetten nachklingen, fängt Rilke das explosive Wesen des Flamenco-Tanzes ein. Die Gestalt der Tänzerin verwandelt sich in eine spannungsdynamische Bewegung, die textgenetisch die Strophenstruktur bestimmt. Die Bedeutung eines Verses fließt in den nächsten, und das Motiv des Kreises, als Metapher der Lebenskraft im Innenraum des Objekts, ist offensichtlich. Rilkes *Spanische Tänzerin* verwirklicht das poetologische Prinzip des ‚sehenlernens‘, wie es Rilke in seinem Prosawerk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* versteht. Die neue Art zu sehen bezieht sich, die oberflächige Wirklichkeit der Welt erweiternd, auf die Innenseite der Dinge. Durch das Sehen wird das eigene Innere im gesehenen Ding (wieder)erkannt. Der eindringliche Blick des Ichs verwandelt das Ding in ein Kunst-Ding und setzt es in eine neue, subjektive Zeit- und Raumdimension um.

Auch wenn das Gedicht *Spanische Tänzerin* eine transgressive Übung des Autors auf der Suche nach neuen ästhetischen Experimentierwegen darstellt, kann man behaupten, dass aus der thematischen Perspektive die poetische Darstellung der Tänzerin eine klischeehafte Alteritätsfiktion bleibt. Ihre performative Darstellung weist die verführerische inhärente Erotik einer *Carmen*-Figur auf, die zu den Exotismusphantasien einer männlichen Imagination passt. Rilke bedient sich des Klischees zu rein ästhetischen Zwecken, doch bleibt es ein Klischee.

Nach der Veröffentlichung seines Malte-Romans, in dem der Dichter seine existentielle und ästhetische Krise darstellt, meinte er nicht mehr in der Lage zu sein nach der Art der *Neuen Gedichte* schreiben zu können. Im Schloss Duino, in dieser existentiellen und kreativen Leere gefangen, wurde ihm die Notwendigkeit eines Wandels bewusst. 1912 schrieb er die erste Elegie, und zehn Jahre später schloss er den Zyklus der *Duineser Elegien* ab. Die *Duineser Elegien* leiteten eine neue Phase in Rilkes schaffen ein und stellten einen Erneuerungsversuch dar. Rilke wollte die geistige Welt spüren, die ihm die ersehnte innere Wandlung ermöglichte, und gerade in der kargen Landschaft Kastiliens hat er bald – während der im gleichen Jahr begonnenen Spanienreise – die mystische Dimension sehen wollen, die sein innerer Zustand brauchte. In der Ödnis Kastiliens begann Rilkes Initiationsreise. In einem an den Verleger Anton Kippenberg 1912 geschriebenen Brief setzte er die inspirierende Bedeutung der spanischen Reise für seine künstlerische Entwicklung mit der seiner Reise nach Russland gleich:

Vielleicht übertreibe ich: aber mir will scheinen, als ob diese Reise von ähnlicher Bedeutung für meinen Fortschritt sein würde, wie es einst die russische war, als ob sie die Vollmacht vieles Ausdrucks, der jetzt noch nicht gewährt ist, mit sich bringen sollte, – der immer noch abwartende Zustand, in dem ich mich seit Abschluß der letzten großen Arbeit finde, mag auch dazu beitragen, daß ich mich aufmerksam an diesem Neuen versuchen möchte, darin die verschiedensten Richtungen meiner Arbeit, wie ich vermute, zusammenkommen.¹²

Rilke hielt sich in Spanien bis Februar 1913 auf. Zunächst gelangte er nach Bayonne, wo er die ersten Eindrücke gewinnen konnte, als er im Stadtmuseum einen „wunderbaren Goya und zwei Grecos“ bewunderte.¹³ Über Madrid fuhr er nach Toledo, wohin er unbedingt reisen wollte, nachdem er das Bild *Laoakon* von El Greco in der Münchner Pinakotek gesehen hatte.¹⁴

Rilke zählte seine Entdeckung der Malerei El Grecos zu den größten Ereignissen seines Lebens und sah in seiner Beschäftigung mit ihr eine Innere Verpflichtung, beinahe eine Berufung.¹⁵ El Grecos Engel-Darstellungen drängten den Dichter zu ästhetischen Experimenten auf der Suche nach dem Transzendentalen. Diese ästhetische Suche förderte in dem Dichter einen Lernprozess, in dem er auf die Vereinigung des Irdischen mit dem Geistigen abzielte. Was El Greco malerisch schuf, wollte Rilke poetisch erreichen:

¹² Zit. nach Söllner, op. cit., s. 30.

¹³ Zit. nach Söllner, op. cit., s. 32

¹⁴ Über das Leben von El Greco, um dessentwillen Rilke die spanische Stadt besuchte, ist nur wenig bekannt. 1541 wurde der Maler auf Kreta geboren, musste aber 1567 nach Venedig fliehen, um der unaufhaltsamen türkischen Expansion im östlichen Mittelmeer zu entkommen. Domenikos Theotokopoulos, benannt als El Greco aufgrund seiner Herkunft, setzte seine Kenntnisse als Maler in Italien fort und lernte nach der Art der venezianischen Meister in Tizians Atelier. Tintoretto, Veronese und Bassano übten einen ersten großen Einfluss auf seinen Stil aus. Auf der Suche nach größerer Anerkennung ließ er sich in Toledo nieder, als der spanische König Philipp II. finanziell attraktive Aufträge als Impulse für seine gegenreformatorische Politik erteilte. Sehr schnell wurde er wegen seines italienischen Stils am Hof bekannt und erhielt daher wichtige Aufträge wie die malerische Ausschmückung des Klosters El Escorial. In seiner Reifezeit wurde seine Kunst immer persönlicher und stilisierter. Technisch entwickelte er sich immer mehr zu nicht realistischer Gestaltung, indem seine Formen farbig ausdrucksvoller und seine Figuren länglicher wurden. Nach seinem Tod 1614 geriet er wegen seines transgressiven Stils bis zu seiner Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert in Vergessenheit (vgl. M. Scholz-Hänsel, *El Greco 1541–1614*, Köln 2004).

¹⁵ *Ibidem*, s. 29.

Es ist möglicherweise meine nächste Stufe, dies zu lernen, die Realität der Engel nach der Realität der Gespenster. Ich komme darauf zurück, dass in allen Bildern nahezu die Himmel nur als eine Übertreibung des Irdischen erscheinen, sie gehen im Bereich der Wolken vor sich.¹⁶

Rilkes Engel der Elegien gehören nicht dem christlichen Himmel an. Sie sind geistige Entwürfe, die das Geistige mit dem Menschlichen vereinen möchten. Auch El Greco malte Engel als hybride Kreaturen. Rilke stellt fest:

Der Engel ist bei ihm nicht mehr anthropomorph wie das Thier in der Fabel, auch nicht das ornamentale Geheimniszeichen des byzantinischen Gottesstaates. Sein Wesen ist fließender, er ist der Fluss, der durch die beide Reiche geht, ja, was das Wasser auf Erden und in der Atmosphäre ist, das ist der Engel in dem grösseren Umkreis des Geistes.¹⁷

Der Einfluss Toledos auf Rilkes neuen ästhetischen Weg bleibt entscheidend. Toledo ist die Stadt der Offenbarung, wo El Greco ein „Himmelsinneres einzuführen begann“.¹⁸ Das Erlebnis überforderte den Dichter jedoch letztendlich und er setzte seine Reise daher nach Süden – Córdoba und Sevilla – fort, bis er sich in Ronda für eine kurze Zeit niederließ. Rilkes ästhetische und existentielle Erfahrungen in Laufe seiner spanischen Reise brachten jedoch keinen Ausweg aus seiner poetischen Schaffenskrise. In dem Fall des Dichters lässt sich deutlich erkennen wie stereotypisierte kulturelle Konstruktionen und nationale Bilder sich nicht nur in neue Traditionen integrieren, sondern auch im Dienste eines transgressiven Kunstbegriffes neu ausgelegt werden, wenn auch immer im Rahmen des Erwartungshorizonts der Rezipienten.

¹⁶ Zit. nach Söllner, op. cit., s. 42.

¹⁷ Zit. nach Söllner, op. cit., s. 150.

¹⁸ „Greco, getrieben von den Verhältnissen Toledos, begann ein Himmelsinneres einzuführen, gleichsam oben himmlische Spiegelbilder dieser Welt zu entdecken, die so von ihr unterschieden und in ihrer Art so gesetzmässig sind wie die Spiegelungen der Gegenstände im Wasser“ (Söllner, op. cit., s. 41).

Bibliografie

AGURTXANE, URRACA, *Frankreich und Spanien. Untersuchungen zur „Spanienmode“ in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Münster 1992.

BRIESEMEISTER, DIETRICH, *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Beziehungen gestern und heute*, Tübingen 2004.

El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural, Eds. Esther Almarche et al., Ciudad Real 2016.

FERREIRO ALEMPARTE, JAIME, *España en Rilke*, Madrid 1966.

FERREIRO ALEMPARTE, JAIME, *Rainer Maria Rilke. Epistolario español*, Madrid 1976.

GARCÍA BRAVO, PALOMA, *La traducción de J.G. Herder al alemán del romancero Abenámar*, „Estudios de traducción“, 1: 2011, S. 85–98.

HÖNSCH, ULRIKE, *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum*

„Hesperischen Zaubergarten“, Tübingen 2000.

RAPOSO FERNÁNDEZ, BERTA, *Die Idealisierung des maurischen Spaniens in der Goethezeit als Baustein zur Stereotypenbildung*, „Estudios Filológicos Alemanes“, 22: 2011, S. 467–475.

RILKE, RAINER MARIA, *Gedichte. 1895 bis 1910*, Frankfurt am Main–Leipzig 1996.

Rilke in Spanien. Gedichte, Briefe, Tagebücher, hrsg. von Eva Söllner, Frankfurt am Main–Leipzig 1993.

Rilke-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, hrsg. von Manfred Engel, Stuttgart 2004.

RÜDIGER, BERNHARDT, *Erläuterungen zu Rainer Maria Rilke. Das lyrische Schaffen*, Hollfeld 2009.

SCHOLZ-HÄNSEL, MICHAEL, *El Greco 1541–1614*, Köln 2004.

STORM, ERIC, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860–1914)*, Madrid 2011.