

Rilkes Florenz |
Im Welt-Bezug

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

33 | 2016

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 33 (2016)

Rilkes Florenz
Rilke im Welt-Bezug

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Jörg Paulus und Erich Unglaub



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Prof. Dr. Jörg Paulus
Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
E-Mail: joerg.paulus@uni-weimar.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1941-7

RALPH FREEDMAN †

Die Stadt und der Dichter: Rainer Maria Rilke und Florenz

I.

Alle wandern in weißem Gewand
tiefer ins Leben und finden das Land,
das ganz von Ahnen durchglüht ist.
Die einzige nur, die schon müd ist,
– die Madonna – rastet am Rand.¹

Es fing mit Erstaunen an. Fast noch bevor unser Lastwagen der amerikanischen Armee die Stadt erreichte, war alles vorbei. Alles war dagewesen, das uns an Rilke erinnerte: die Ponte Santa Trinità war da – oder sie war nicht mehr da. Alle Brücken waren im Krieg gesprengt worden – außer der Ponte Vecchio, der es, wenn auch auf beiden Seiten zerschlagen, erlaubt war zu leben.

Der Arno – Rilkes Arno – floss nicht mehr voll und tief. Es war Hochsommer, und er floss enttäuschend flach.

Wir fuhren weiter leicht östlich und fanden uns in immer weiteren Gegenden, die mich mehr und mehr an Rilke erinnerten und in denen ich versuchte, mir vorzustellen, wie Rilkes Leben zu seiner Zeit gewesen sein mochte.

Das war im August 1944.

»Am sehnsüchtigsten ist es um diese Zeit; und wenn dann tief unten irgendeiner ein wehmütiges Lied zur Mandoline träumt, so denkt man nicht daran, es einem Menschen zuzuschreiben; man fühlt, wie es unvermittelt aus dieser weiten Landschaft steigt«, so schrieb Rilke im April 1898 in seinem ersten Tagebuch dieser Zeit, »die nicht mehr schweigen kann in ihrem sehnsüchtigen, seltsamen Glück«. (19) Als ich dies viele Jahre später las, wurde mir klar, dass Rilke etwas ganz Besonderes gefunden hatte – als Teil des Auftrags, den ihm seine Freundin und Geliebte Lou Andreas-Salomé vor seiner Abreise gegeben hatte.

Unser Lastwagen fuhr immer tiefer in die in der Sonne glitzernde Stadt hinein, wo große steinerne Gebäude im brillanten Sonnenlicht badeten. Und am Anfang schien es mir, als wäre Rilke ein besonderer Besucher gewesen und ich schon Teil seiner Umgebung – Teil dieser antiken Stadt.

Dieses Gefühl, gleichzeitig in zweierlei Jahrzehnten zu leben, ließ mich nicht los. Im Gegenteil, ich erinnere mich genau, an einer Straßenecke angekommen zu sein. Hier in diesem Stadtteil gab es keine großen Paläste – nur eine einfache Großstadtecke mit Autos und Menschen, die uns zuwinkten. Wir hielten an und fanden uns unter vielen Bürgersteig-Künstlern, die uns ihre Bilder zeigten.

Ein Bild war besonders. Unter den Gemälden, die auf dem Bürgersteig standen

¹ RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt a.M. 1973, S. 16. Im Folgenden sind alle Nachweise im Fließtext zu finden.

und die gegen Wände gelehnt waren, sah ich ein großes Aquarell (fast bevor ich den Maler selbst sah): ein erschütterndes Bild, eine Szene, die mir bis heute im Gedächtnis geblieben ist. Rilke selbst hatte sie beschrieben. Er war, todmüde nach einer langen Bahnfahrt, die engen Gassen entlang bis zur Piazza Vittorio Emmanuele gelaufen, dann zur Piazza della Signoria, alles mit dem Gefühl, diese Eindrücke im Gedächtnis zu behalten. Da sah ich nun die ganze Szene, die der junge Rilke beschrieb: »Hoch über die zinnenscharfen Schultern des Baus reckt der Wachturm seinen sehnigen Hals in die nahende Nacht« (21) – aber für mich ragte er über einer halb zerstörten Ponte Vecchio empor. Ich traf den Maler natürlich: er war ein Flüchtling aus der deutschen Marine. Was mich am tiefsten erschütterte, war die alte, teils grobe, teils kühlende Stadt, die damals wie ein klares Standbild vor meinen Augen erschien. Für mich, wie wohl auch schon für Rilke, war dieses Florenz etwas ganz Persönliches. So blieb es während all der Jahre seither. Meine Ankunft in einem rasselnden Lastwagen hatte ein Zeitalter geöffnet.

Teil dieser Entdeckung waren eben diese einzelnen, besonderen Menschen, die ich durch (und in) Florenz traf. Darunter war dieser deutsche Maler, Eduard Bargheer, dessen Bilder aus dem italienischen Exil mich der zeitgenössischen Kunst immer näher brachten. Aber auch andere Menschen öffneten mir ihre Kunst immer weiter, so dass ich mich ganz unversehens in einem Rilkeschen Land fand.

2.

So ist es das Ziel meiner Arbeit, die Begegnung des jungen Rilke mit der glänzend schönen und doch unterdrückenden Stadt Florenz zu beschreiben. Er war immer bereit, die Geheimnisse dieser Stadt darzulegen, aber auch zu ergründen, wie weit er in ihren künstlerischen Tiefen zuhause war.

Später, als Universitätsprofessor, las ich alles, was Rilke 1898 über Florenz geschrieben hatte: zumeist das *Florenzer Tagebuch*; dieses gibt uns nicht nur ein Bild von dem jungen Mann, der er damals war, sondern auch davon, was er seinen Lesern – wie Lou Andreas-Salomé – sagen wollte. Aber noch weit entfernt von der Verwüstung des Krieges, dem viele kleine Häuser zum Opfer fielen, bemerkte Rilke: »Dann [...] sah ich [...] die Nacht über dem Arno blühen, und die kleinen Häuser und die hohen Paläste schienen mir bekannter und verständlicher als vor einer Stunde«. (23)

Es war Rilkes besondere Leistung, die Stadt so zu sehen, dass sie gleichzeitig Teil seines inneren Lebens und seiner Kunst wurde. Das war der Punkt, an dem das ganze Gefühl, auf das er gewartet hatte, neu zu ihm kam. Er schrieb an Lou:

»Ob ich Dir ein Bild von Florenz [...] gebe – weiß ich nicht; denn ich bringe Dir nur das, was ich mir ganz eigen weiß; und das gehört ja nun mir zu und nicht mehr der lichten Lilienstadt; jedenfalls aber hab ich dieses Stück meiner selbst in Florenz gefunden« (21).

Der erste Schritt in die große Stadt fing für Rilke auf der Ponte Vecchio an, denn alles Große beginnt mit der alten Brücke, und, nicht weit entfernt, mit dem Riesensplatz des Palazzo Vecchio, von Riesengebäuden umringt. Weiterhin blieb er bereit, immer neue Bilder, Skulpturen und Paläste als Teil seines Lebens anzunehmen.

Wie lebte Rilke also in Florenz? Ganz anders als in anderen Augenblicken, in denen er sich in seiner Umwelt gespiegelt sah, wusste er nur, wie ihm diese große Stadt zusagte. Er war von den hochragenden Bauten und Denkmälern der Renaissance überwältigt.

Er freute sich über seine neue Wohnung – eine Dachwohnung mit Flachdach und herrlicher Aussicht, am Fluss, nicht weit vom Stadtzentrum entfernt. Er war froh, dass seine kleine Wohnung einen Raum besaß, in dem er »einen werten Gast würdig empfangen könnte«. (18)

Doch leider gab es wenige Menschen in diesem neuen Leben, die den Raum besuchten. Wir wissen namentlich von zwei Begegnungen mit Personen, die damals von großer, dabei aber durchaus gegensätzlicher Bedeutung für ihn waren. Eine unangenehme Begegnung mit Stefan George im Boboli-Garten und eine mit Heinrich Vogeler, der später einen starken Einfluss auf ihn ausübte.

3.

Als sich Lou Andreas-Salomé entschied, Rilke nach Florenz zu senden, muss sie ihm den Auftrag gegeben haben, die Kunstwerke zu untersuchen, leichtfertige Berichte über die Menschen oder die Stadtlandschaften, die er antraf, hingen zu vermeiden. Rilke, ein guter Schüler, erwähnt sie denn auch fast nie. Städtische und ländliche Gegenden sind nebelhaft oder hastig beschrieben. Wenn sie genau identifiziert werden, geschieht das nur, um den spezifischen Platz eines Kunstwerks festzustellen, das es dann zu besprechen gilt. Einige dieser Beschreibungen enden in einer außerordentlichen Enthüllung, die für Rilkes spätere Entwicklung besonders wichtig ist.

Besonders bedeutungsgeladen sind drei Themen: *Erstens*: das Leitmotiv der Madonna – Reflexionen zu Bildern der Heiligen Jungfrau, die weitere Themen zusammenbinden; *zweitens*: die Florentiner Kunst – die im Frühling aufhörte, blühte, aber fruchtlos blieb – und *drittens*: der Akt der Schöpfung und dessen Natur.

Madonnen: Das Tagebuch beginnt mit einer Erklärung der Sehnsucht nach seiner Geliebten: »Aus unserm winterlieben Gelände / bin ich fern in den Frühling verbannt«. (15) Weitere Spuren dieses Gefühls, des Gefühls der Sehnsucht nach der Mentorin und Geliebten, erscheinen in Gestalt der fortwährenden Erwähnungen der Madonna. Zu Beginn, in sieben Gedichten, wird sie viermal genannt bzw. angedeutet mit den Zeilen »Und die Stunden sind Frauen, / die mich mit lauter blauen, / blinkenden Wonnen verwöhnen«. (15) Ganz am Anfang erscheint die Madonna als grundlegendes Motiv.

Das zweite Thema, das Frühlingsthema, erscheint im ersten seiner Gedichte, in dem er über sein Exil klagt: »fern in den *Frühling* verbannt«. Aber während er dann von seiner erfreulichen Wohnung in der Pension spricht, beschreibt er bis ins kleinste Detail die kletternden Rosen an seiner Wand und widmet somit den Blumen viel

mehr Zeit als den großen Kunstwerken. Wir wissen alle, wie wichtig Blumen für Rilke waren. Diese Frühlingsrosen fungieren als Sinnbilder der Florentiner Kunst.

Nachdem er die Pension für seinen ersten Spaziergang verlassen hatte, beurkundete er seine Eindrücke: eine Masse von schweren, gewichtigen Gebäuden, eine »befestigte Verdächtigung« von bürgerlichen Palästen, »ewige Düsternis«. Ihre Arkaden sind von michelangelesken Figuren von »zügelloser Macht und Vorrechten« bewohnt. Solch ein überragender Aufwand von männlicher Macht ist durch Klostersgärten, schattige Klöster und dunkle Kirchen mit ihren Madonnen-Bildern gelindert. »Und da will mir die Frührenaissance doppelt lieblich erscheinen: von einem *Frühling* umwildert. Und die Meister müssen das wie ich empfunden haben, als sie ihre milden *Madonnen* schufen [...]«. (27-28) Hier werden die Themen der Madonna und des Frühlings miteinander verwoben.

Doch schon am 17. Mai wird Rilke aus Florenz fliehen: »O, ich bin in den Tagen von Florenz abgereist, als revoltierende Burschen Steine in die Loggia dei Lanzi warfen«. (46) Schon war er in einem neuen Zimmer geborgen, von dem aus er die ligurische See bei Viareggio übersehen konnte. Er stieß einen tiefen Seufzer der Erleichterung aus. Er war frei von den engen, krummen, verwirrenden Gassen zwischen den riesigen Gebäuden, von all dem Anschauen, Anschauen! Jetzt aber wollte er sich auch weiterhin über seinen ersten Zweck klar werden – er wollte über Florentinische Kunst sprechen.

Nun wurden seine Gedanken durch neue Szenen unterbrochen: der Mönch in seiner Kutte, der im Garten bettelte; der traurige Tod eines Dackels, der wie eine Sphinx aussah, und der etwas später von einem vorbeitrottenden Pferd zertrampelt wurde, sowie Spaziergänge an der See und Tischgespräche im Hotel mit einer jungen russischen Dame, Jelena Woronina. Wenn er dann zur Beschäftigung mit Florentiner Gemälden zurückkehren wollte, war er unvermeidlich von Madonnen-Bildern angezogen.

Die Madonnen in den Bildern Botticellis – wie der junge Rilke sie sah – drücken ihre Frustration aus. Sie fühlen niemals die menschliche Ekstase der Empfängnis oder die Schmerzen der Geburt. Sie gebären, ohne zu leiden – und daher schämen sie sich. Die Frucht fiel einfach in ihre Arme und die Madonnen stellen sich vor, dass, weil sie nicht leiden, das Kind verbluten und sterben wird. Und so »erschrecken sie vor der fremden Reife ihres Frühlings und sehnen sich in aller Hoffnungslosigkeit ihrer Himmel nach einer heißen Sommerfreude voll irdischer Innigkeit«. (87)

Und während Botticellis ermüdete Madonnen das Wunder des Wunderbaren verpassen, fürchtet ihre Vernunft, dass sie niemals all ihre Schönheit verteilen kann, »und so zittert der Frühling, weil er seinen letzten Glanz und seine tiefste Heiligkeit verschweigen muss«. (87) Rilke sieht all diesen Schmerz im Aufbau von Botticellis Bildern – sorgsam, detailliert, die zitternden Künstlerhände, die sich ringend bemühen, die goldechte Last tiefster Erfüllungen ganz aus der Seele zu heben. (88) Aber er versagt und Schönheit wird entstellt, übertrieben. Und Savonarola kam dann und befreite all diese Kämpfe und Konflikte, hob sie auf ins kirchliche Zwielicht der Entsagung. So stirbt jemand, der Frucht bringen könnte, aber nur den Frühling erreichte. (88)

Rilke tadelt auch den späteren Florentiner Künstler Raphael und dessen Nachfolger. Sie waren sentimental. Aber nun fragen wir: Wenn Botticelli keine Frucht hervorbringen konnte, was sagt man dann über Michelangelo? Waren seine Schöpfungen nicht reif und vollendet? Erfüllt? Ohne Sentimentalität? Auch Michelangelo entkommt für Rilke kaum der Sentimentalität, dieser kränklichen Liebe fürs Leiden. Seine Arbeiten sind immer riesig, als ob jemand taube Menschen anspräche. Er kann es nie genug betonen. (96) Auch Michelangelos Madonnen werden getadelt: »Seine Madonnen verleugnen ihren Frühling. [...] Man könnte ihnen sogar glauben, dass sie den Erlöser in Weh geboren hätten. Aber diese Lüge macht sie hart und unweiblich«. (97)

Unter den anderen Bildern, die Rilkes Aufmerksamkeit auf sich zogen, waren die Fresken von Benozzo Gozzoli in der Kapelle des Palastes Medici Riccardi. Aber diesmal war es nicht die Madonna, die die Florentinische Kunst als Frühling für Rilke eingrenzte. Der jüngste Medici im Bild, Giuliano, personifizierte Schönheit, als er zu Bruder Lorenzo zurücklächelt – Giuliano, der bald danach von der Klinge eines Mörders sterben wird.

Rilke erzählt die Geschichte eines Kindes, das Giuliano mit einem armen Mädchen gezeugt hatte, das aber kurz nach der Geburt sterben musste. Giuliano und sein Kind verkörpern somit die Frühlingsliebe, die sterben muss, sobald der Sommer anfängt. Etwas von diesem jungen Medici durchdringt die Renaissance: »Und in der ganzen Frührenaissance ist etwas von dem Wesen des blonden Jünglings. Eine keusche Kühle ist in ihren Madonnen und die herbe Kraft junger Bäume in ihren Heiligen«. (60)

Hier folgt der Gipfel von Rilkes Verwicklung in Blüten und Frühlinge: »Das war der Frühling. Es kam noch kein Sommer seither; und wenn auch alle recht haben, die diese Renaissance für unwiederbringlich halten, vielleicht darf unsere Zeit den Sommer beginnen, der zu diesem fernen und festlichen Frühling gehört, und langsam zur Frucht entfalten, was sich damals in der weißen Blüte schon vollendete«. (61)

An dieser Stelle erwähnt Rilke den Glauben der präraffaelitischen Bruderschaft, von Malern wie Dante Gabriel Rossetti, deren Ansichten über Florentiner Kunst damals weithin bekannt waren, und die Rilke wohl selbst in seinen Vorbereitungen für die Florenz-Reise studiert hatte. Nun ist es die Aufgabe von Rilkes Generation, das Versprechen der Florentiner Kunst von der Blüte des Frühlings zur Frucht zu bringen.

Wenden wir uns schließlich dem *Akt der Schöpfung*, dem dritten Thema, zu: Als Erben der großen Florentiner, sagt Rilke, müssen wir ihre Primitivität wieder neu erschaffen, so dass wir von dem kühlen und unverlässlichen Frühling in den Sommer gehen. Und wir werden dabei zu einem richtigen Verständnis des schöpferischen Akts vordringen. Rilke kämpft mit dieser Idee, zeichnet Gedanken auf, Aphorismen, Seite um Seite (61-67). »Aber würdig müßt ihr sein, rein und priesterlich. Keine Liebschaften dürft ihr haben, sondern eine Liebe. Keine Sehnsüchte, sondern eine Sehnsucht, und eure Tage dürfen nicht voll von Sensationen sein und Verwirrungen; es muss eine klare, kristallene Festlichkeit darüber wachsen, in der eure Gestalten sich schön und schlicht bewegen«. (66)

Aber wie? Was für eine neue schöpferische Tat kann den erschöpften, kämpfenden Künstler in den warmen Sommer, in die Zeit der goldenen Ernte tragen?

Rilke erinnert sich an ein Bild der Heiligen Jungfrau, das von einem Lehrling in Urbinos Studio gemalt worden war. »Und wenn [solche Maler] zehntausendmal Madonnen machten und Heilige, und wenn manche von ihnen im Mönchsgewande und auf den Knien malten, und wenn ihre Madonnen Wunder tun bis in diese Tage herein: sie haben alle doch nur einen Glauben besessen, und eine Religion hat sie durchglüht: *die Sehnsucht nach sich selbst*. Ihre höchsten Entzückungen waren die Funde, welche sie in ihrer eigenen Tiefe taten«. (37-38)

Die Sehnsucht vieler Florentiner Künstler lebt in uns weiter: Sehnsucht nach dem Selbst ist die einzige Religion, so behauptet Rilke in einem Echo von Nietzsche. »Die Kunst ist der *universelle Napoleon*«, der Kampf für die Erfüllung des Selbst, mit seinen Niederlagen und Siegen. Florentiner Künstler, die in ihre innerste Tiefe tauchten, fanden dabei ihre größten Schätze. »Zitternd hoben sie sie ins Licht. Und weil das Licht damals des Gottes voll war, so nahm ER ihre Gaben an«. (38)

Shakespeare und besonders Goethe sind Rilkes Beispiele für singuläre Künstler. Ja, der große Künstler steigt von seinem einheimischen Boden herauf, aber wie ein großartiger Baum steigt Goethe empor in einsamer Größe. Die stumpfsinnigen Wurzeln wissen nicht, dass die Krone blüht. Das wichtigste ist, dass der Künstler allein – einsam – und ohne Modell arbeitet.

Rilke und die Stadt Florenz: Die wirkliche Herausforderung der Stadt liegt also nicht im Beschreiben von Straßen, Plätzen, Kirchen und Museen, sondern im Ringen um das Verständnis, die Kunst der Stadt einzuverleiben.

4.

Betrachten wir demgegenüber Lou Andreas-Salomés viel späteres Urteil über den Freund in ihrem *Lebensrückblick*: »Der blutjunge Rainer, obwohl er verblüffend viel geschrieben und veröffentlicht hatte – Gedichte, Geschichten [etwas aus Zeitschriften], wirkte in seinem Wesen doch nicht vorwiegend als der zukunfts-voll große Dichter, der er werden sollte, sondern ganz von einer Sonderart aus² – einer Sonderart, der wir in seiner Bewunderung von so vielen Größen der Renaissance begegnet sind.

Bei Lou Andreas-Salomé heißt es weiter: »Doch weil er von [seiner] Traumsicherheit glühend war, überschätzte sich ihm das schon Geleistete keineswegs; es bildete nur den Auftrieb zu erneuten Äußerungsversuchen, deren technische Bemühung, deren Ringen mit dem Wort sich ihm fast selbstverständlich noch in einem Gefühlsüberschuss verfiel – dem noch nicht Vollendbaren. Und da musste *Sentimentalität aushelfen*«. (114)

Diesem negativen Urteil zum Trotz: was Rilke als »blutjunger Mensch« geleistet hat, gilt für sein ganzes Leben. *Einsam* arbeitete er, in *seiner Tiefe* tauchte er, und damit siegte er am Ende.

2 Lou Andreas-Salomé: *Lebensrückblick*. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1968, S. 114. Im Folgenden sind alle Nachweise im Fließtext zu finden.

5.

Dann endlich, kamen die *Duineser Elegien*. Dort gab es keine Lou Andreas-Salomé, sondern, ganz am Ende, Merline. Ein ganzes Jahrzehnt hatte es gedauert, mit vielen Unterbrechungen, von 1912 bis 1922, und der Schmerz und die Sehnsucht brachten diese Elegien zur Vollendung in seiner Einsamkeit im winterlichen Muzot. Als er sie da vollendete, sandte er Merline am 20. Februar 1922, glückstrahlend, die bekannte Botschaft:

»Merline, ich bin gerettet. Was so schwer auf mir gelastet und mich am meisten geängstigt hat, ist nun getan – und glorreich getan, meine ich [...]. Ich zittere noch – in dieser Nacht glaubte ich ohnmächtig zu werden; aber voilà, ich habe gesiegt. Und bin ich hinausgegangen, um das alte Muzot zu streicheln, eben gerade, im Mondlicht.«

1898 hatte er in der alten Lilienstadt geschrieben:

So stieg er nieder in sein stilles Keimen,
und seine Freude fand den Gott bereit;
er holte aus dem Zweifel den Geheimen
und hob ihn zitternd in die Herrlichkeit.