

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

Inhalt

Vorbemerkung	7
Erinnerung an Christoph-Sieber Rilke	9
Christoph Sieber-Rilke: Auf der Suche nach dem nie gesehenen Großvater	11
Karl Kerényi: Der kleine Cornet	14
Yves Bonnefoy: Le sommeil de personne	15

Rilkes Florenz

Ralph Freedman †: Die Stadt und der Dichter: Rainer Maria Rilke und Florenz	19
Walter Seifert: Renaissance als ästhetisches Programm im <i>Florenzer Tagebuch</i>	26
Vera Hauschild: »Rilke in Florenz« – ohne Dante? Ein Zuruf	41
Torsten Hoffmann: Im Schreiblabor. Zur ausprobierenden Poetik von Rilkes <i>Florenzer Tagebuch</i>	44
Ivo Theele: Imitatio Mariae – Rollenlyrische Inszenierung in Rilkes <i>Gebete der Mädchen zur Maria</i>	64
Silke Schauder: Weiblichkeit im Werden. Zu den <i>Mädchengedichten</i> Rilkes und der <i>Geburt der Venus</i>	79
Alessandra Basile: »Ein Armer muss man sein bis ins zehnte Glied«: <i>Der Bettler und das stolze Fräulein</i>	89
Sabrina Mori Carmignani: Toskana – poetische Landschaft in Rilkes Gedichten	97
Daniela Liguori: Rosen in Florenz	106
Alberto Destro: Florenz – zweimal eine Etappe im Werdegang eines Poeten	116
Bernhard Böschenstein: Rilkes <i>Geburt der Venus</i>	125
Davide Finco: Jens Peter Jacobsen, Florenz und Rilke unter dem Zeichen von Michelangelo	133
Busfahrt mit Rilke	146

Rilke im Welt-Bezug

Rüdiger Görner: Im Welt-Raum des Gedichts. Zu Rilkes Poetik des Bezugs mit (hauptsächlich) englischen Kontexten	151
Robert Vilain: Rilkes »Bezug zu Gott«	163
Judith Ryan: Rilkes Gedicht »Der Geist Ariel« und die Problematik des Bezugs	177
Peter Por: Rilkes letztes Wort: »Verzicht«	185
Leonard Olschner: Mittelbarkeit, Vermittlung, vielstimmige Moderne. David Gascoyne und Rainer Maria Rilke	198

Rilke intermedial

Thomas Martinec: Gecoverte Lyrik im <i>Rilke Projekt</i>	215
Björn Hayer: Filmpoetische Verwandlungen. Performanz, Evokation und Transformation in den Rilke-Adaptionen von Wim Wenders (<i>Der Himmel über Berlin</i>) und Ralf Schmerberg (<i>Poem</i>)	226
Hannah Klima: »Einer, der sich selbst zum Bild macht«. Intermediale Verflechtungen in Klaus Modicks Worpswede-Roman <i>Konzert ohne Dichter</i>	235

Dokumentation

Patrick Modiano: Vorwort zu: Rainer Maria Rilke: <i>Les Cahiers de Malte Laurids Brigge</i> (1980)	243
Rainer Maria Rilke: Eine frühe Fassung des Anfangs seines <i>Malte</i> -Romans. Aus dem Nachlaß Ernst Zinns, herausgegeben von Walter Simon	245
Simone Bigeard: Konkordanz zu den Motivkomplexen in Rainer Maria Rilkes Gedichtzyklus <i>Vergers</i> : Eine Einführung	255

Weitere Beiträge

Jan Urbich: Rilkes Poesie des Grundes in den <i>Duineser Elegien</i> . Prolegomena zu einer metaphysischen Lektüre	261
Hilde Heidelmann: Rilke und Twombly	273
Alfred Hagemann: Rilke erzählen	282

Rezensionen

August Stahl: Marginalien zur Rilke-Literatur (Florenz – September 2014)	293
Christoph König: »O komm und geh«. Skeptische Lektüren der <i>Sonette an Orpheus</i> von Rilke (M. Orosz)	304
Jörg Schuster: »Kunstleben«. Zur Poetik des Briefs um 1900 (S. Noreik)	306
Michel Itty: L'épée ou la plume? Rilke à l'épreuve de la Grande Guerre (M. Lacheny)	310
Rainer Maria Rilke: »Im ersten Augenblick«. Bildbetrachtungen (E. Unglaub)	312
Rainer Maria Rilke: <i>Gesammelte Werke</i> . Herausgegeben von Annemarie Post-Martens und Gunter Martens (E. Unglaub)	313
Über die Autorinnen und Autoren	315

Vorbemerkung

Band 33 der *Rilke-Blätter* beginnt mit Texten der Erinnerung und Würdigung zum Tod des Schirmherrn der *Rilke-Gesellschaft* Christoph Sieber-Rilke, dessen Hinscheiden am 20. Juni 2014 wir in Band 32 nur noch kurz vor Drucklegung mitteilen konnten.

Die im ersten der beiden Hauptabschnitte versammelten Beiträge gehen auf die Tagung der *Rilke-Gesellschaft* zurück, die im September 2014 in Florenz stattgefunden hat, die Beiträge im zweiten Hauptabschnitt gründen sich auf das Rilke-Treffen vom September 2015 in London, einschließlich des Panels für Nachwuchswissenschaftler »Rilke intermedial«. Als Herausgeber bedanken wir uns bei dieser Gelegenheit bei allen Referenten, die uns Ihre Vorträge zur Veröffentlichung überlassen haben, aber auch bei den Institutionen, Organisatoren, Gastgebern und Freunden, die diese Ereignisse möglich gemacht, vorbereitet und begleitet haben.

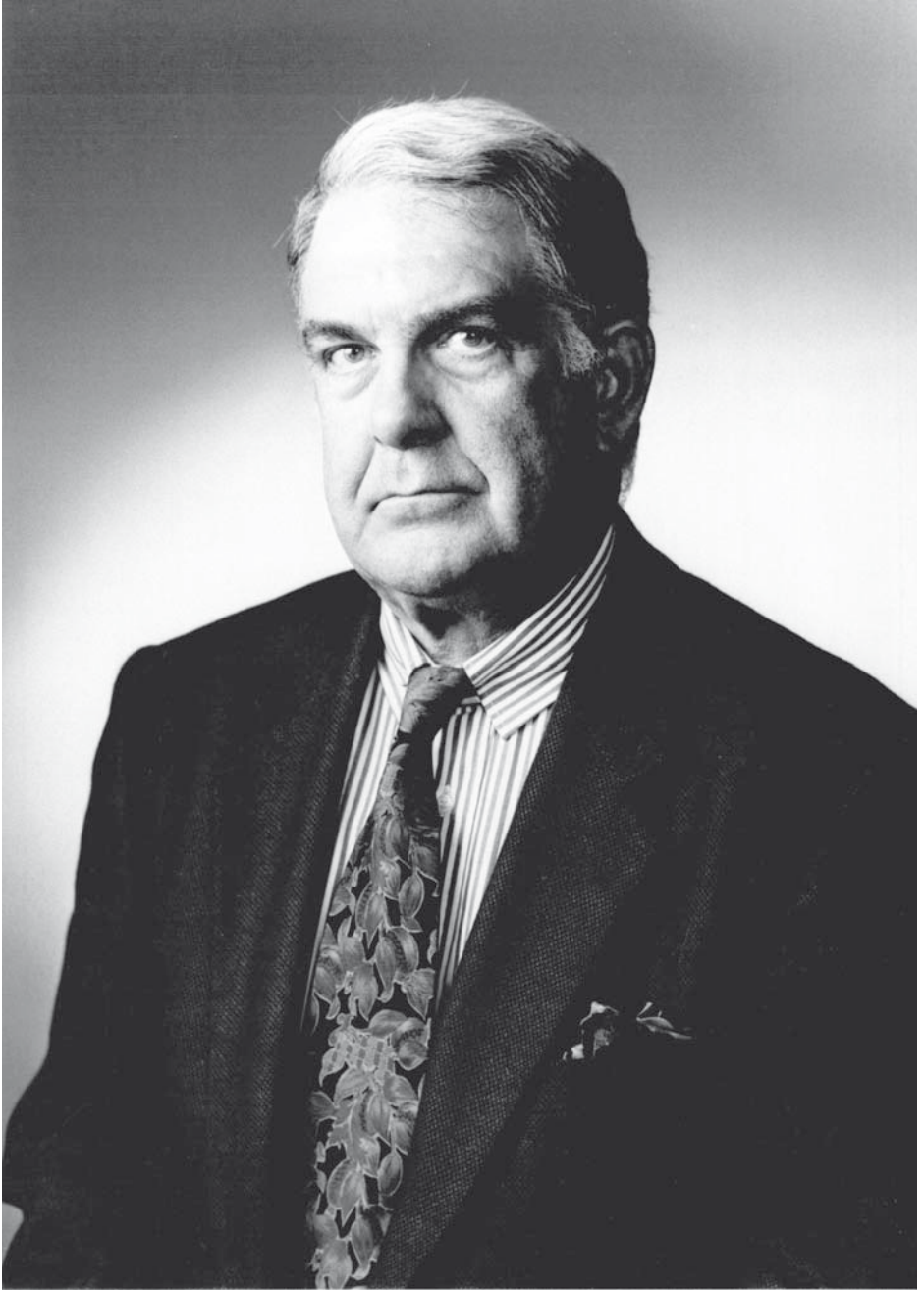
In Florenz standen Rilkes Begegnungen mit der Stadt und mit der italienischen Renaissance aber auch seinen gleichzeitigen Lektüren Kierkegaards und Jens Peter Jacobsens im Zentrum, in London der Welt-Bezug von Rilkes Dichtung, der sich wiederum in vielfältigen Rückbezügen der literarischen und künstlerischen Welt auf Rilke spiegelt. Die Beiträge erfahrener wie auch jüngerer Rilke-Forscher machen uns die Bandbreite solcher Rezeptionsspuren deutlich. Für die Fotografie des Gemäldes »Florenz im Krieg« von Eduard Bargheer, das im Beitrag von Ralph Freedman thematisiert wird und dem Band als Bildpostkarte beigegeben ist, danken wir herzlich Prof. Dr. Jonathan Freedman (University of Michigan).

Weiterhin dokumentieren wir Werk-, Lebens- und Rezeptionszeugnisse in den *Blättern*, in diesem Band in Gestalt einer auf Deutsch bislang noch nicht gedruckten Äußerung des Nobelpreisträgers Patrick Modiano zu Rilke, einer Edition der frühen Fassung des *Malte-Anfangs*, die uns Walter Simon aus dem Nachlass des großen Rilke-Forschers Ernst Zinn mitgeteilt hat, und einem einführenden Beitrag zur Erschließung von Rilkes Gedichtzyklus *Vergers*.

Beiträge zu aktuellen Themen der Rilke-Forschung sowie eine Reihe von Rezensionen zu wichtigen Neuerscheinungen beschließend den Band, für dessen verlegerische Betreuung wir uns bei Philipp Mickat im Wallstein Verlag bedanken.

Ein Nachruf auf unser Ehrenmitglied Ralph Freedman, von dessen Tod wir kurz vor Drucklegung erfahren haben, wird im nächsten Band erscheinen.

Braunschweig und Bad Harzburg, im April 2016 Jörg Paulus und Erich Unglaub



Christoph Sieber-Rilke
geb. 27. August 1933 in Weimar
gest. 20. Juni 2014 in Gernsbach

Erinnerung an Christoph Sieber-Rilke

Am 20. Juni 2014 ist im Alter von 80 Jahren Christoph Sieber-Rilke von uns gegangen. Die Rilke-Gesellschaft hat mit ihm nicht nur eines seiner engagiertesten Mitglieder und seinen langjährigen ›Schirmherren‹ verloren, der die wissenschaftliche Arbeit der Gesellschaft mit nie ermüdendem Interesse und großzügiger Förderung begleitet hat, sie hat den Menschen verloren, in dem viel von Rilkes ›Wesensart‹ weiterzuleben schien – sichtbar und erlebbar für viele von uns.

Christoph Sieber-Rilke war Rainer Maria Rilkes Enkelsohn, das drittgeborene Kind seiner Tochter Ruth und ihres Ehemannes Carl Sieber. Während der Dichter die Geburt des ersten Enkelkinds, »die Ankunft unseres kleinen Christinchen's« am 2. November 1923, noch erlebt hatte und das Großvater-geworden-Sein freudig vermeldete, war er, als die zweite Enkeltochter, Josepha, am 17. Februar 1927 und der Enkelsohn Christoph am 27. August 1933 in Weimar zur Welt kamen, bereits tot.

Die drei Geschwister haben in ihrer Weimarer Kindheit unmittelbar miterlebt, wie ihre Eltern zusammen mit dem Verleger-Ehepaar Anton und Katharina Kippenberg das Rilke-Archiv aufbauten. Das hat ganz offensichtlich dazu beigetragen, dass Christoph Sieber-Rilke sich schon früh für den Dichter-Großvater interessierte und nach Menschen suchte, die ihn persönlich kennengelernt hatten, wie dies auch im nachfolgend gedruckten Erinnerungsbericht ›Auf der Suche nach dem nie gesehenen Großvater‹, zuerst erschienen im *Insel-Almanach auf das Jahr 1997*, zum Ausdruck kommt. Aus den Erinnerungen dieser Menschen hat er ein ganz auf Rilkes Wesensart konzentriertes Rilke-Bild gewonnen. Christoph Sieber-Rilke ist über seinen Nachforschungen selbst kein Rilke-Forscher geworden, aber er hat einen großen Teil seiner Lebensenergie der Förderung von Forschungen zu Rilkes Leben und Werk gewidmet.

Nach dem Tod seiner Mutter Ruth im Jahr 1972 ging die Verantwortung für Rilkes Nachlass in seine Hände über und das 1949 von Ruth und ihrem zweiten Ehemann Willy Fritzsche von Weimar nach Fischerhude gerettete und danach dort betreute Rilke-Archiv fand in seinem Gernsbacher Wohnhaus eine neue Heimstatt. Die Leitung des Archivs legte Christoph Sieber-Rilke in die sachkundigen Hände seiner Ehefrau Hella. In dieser Konstellation wurde das Familien-Archiv zu einem von vielen Rilke-Forschern dankbar genutzten Arbeitsort und zu einem Zentrum der Begegnung von Rilke-Freunden und Rilke-Kennern.

So, wie es für Rilke ein Glück gewesen war, 1906 seine endgültige verlegerische Heimat im Insel-Verlag Leipzig gefunden und sich Anton und Katharina Kippenberg zu Arbeits-Freunden gewonnen zu haben, war es ein Glück für des Dichters ›Nachleben‹, dass der Enkelsohn Christoph und der Verleger Siegfried Unseld zu einer freundschaftlichen Arbeits-Beziehung fanden. Zwischen dem Rilke-Archiv und dem Insel Verlag in Frankfurt am Main, dem Siegfried Unseld seit 1965 vorstand, konnte die Zusammenarbeit intensiviert werden, gerade rechtzeitig, um auf das um Rilkes 100. Geburtstag (1975) sich verstärkende Rilke-Interesse mit neuen Editionen und Nachdrucken reagieren zu können.

In Siegfried Unselds Verständnis war der Insel Verlag der Verlag Rilkes. Dass er diesen nun auch wieder zu einem solchen machen konnte, wusste er Christoph und Hella Sieber-Rilke zu danken: »Beide haben«, schrieb er 1978 in seiner Studie *Rainer Maria Rilke und seine Verleger*, »ein unmittelbares Verhältnis zu Rilke und seinem Werk, ein Verhältnis zu Rilkes Beziehungen zu unserer Zeit, zu Rilkes Beziehung auch zum Insel Verlag.« Dass dies die Basis für eine gedeihliche Zusammenarbeit zwischen Rilke-Verlag und Rilke-Erben blieb, habe ich nach der Wiedervereinigung der Insel Verlage Leipzig und Frankfurt am Main als für die Rilke-Ausgaben verantwortliche Lektorin in den Jahren 1991 bis 2002 unmittelbar miterleben können. Sollte ich beschreiben, wie ich Christoph Sieber-Rilke von den alljährlichen Arbeitsbesprechungen her in Erinnerung behalten werde, so ist es neben seiner Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Forschungsansätzen insbesondere seine Herzens-Höflichkeit, seine Gabe, andere Menschen »ernst«, »sie ebenbürtig zu nehmen«, ganz so, wie er es, bezogen auf die Wesensart seines Großvaters Rilke, bewundernd gesagt hat: »Er muß es gut verstanden haben, aus allen Menschen das Beste herauszuholen und ihnen Mut zu machen.« Mir hat Christoph Sieber-Rilke mit seinem Vertrauen Mut gemacht.

Dass Christoph Sieber-Rilke auch in seinem eigentlichen Beruf dem ›Nachleben‹ seines Großvaters Rainer Maria Rilke unmittelbar gedient hat, sei wenigstens erwähnt: Er war einer der angesehensten ›Papiermacher‹ Deutschlands, über viele Jahre Präsident des Verbandes Deutscher Papierfabriken und von 1975 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 2000 der kaufmännische Leiter der Papierfabrik Schoeller & Hoesch, in die er 1955 eingetreten war. In dem angesehenen Unternehmen wurde neben vielen Spezialpapieren unter seiner Leitung auch das Persia Dünndruck-Papier hergestellt, das der Insel Verlag in Frankfurt am Main für seine Rilke-Gesamtausgabe orderte.

Vera Hauschild

Auf der Suche nach dem nie gesehenen Großvater

1996

Ich hatte nicht das Glück, meinen Großvater zu erleben – dafür wurde ich zu spät geboren. Begleitet aber hat er mich seit meiner Kindheit, seit der Zeit, in der meine Eltern in Weimar das Rilke-Archiv aufbauten. In diesen Jahren drehten sich alle Gespräche mit den zahlreichen Gästen im Haus allein um Rilke. Das Verlegerehepaar Katharina und Anton Kippenberg gehörte zu den besonders häufigen Gästen in dieser Zeit. Anton Kippenberg, genannt Kippi, nannte mich Cornet, wenn er mich auf seinen Knien reiten ließ. Unser Weimarer Haus war angefüllt vom Rauch seiner schweren Zigarren. Im Sommer bewohnten Kippenbergs das kleine Gartenhaus neben dem Goethe-Gartenhaus im Weimarer Park. Im Herbst 1944 half ich Katharina Kippenberg dort bei der Pflaumenernte. Wir kochten gemeinsam das Mus, und sie erzählte von Rilke.

Ich wurde neugierig auf ihn und suchte nach Menschen, die ihm persönlich begegnet waren. Ich wollte wissen, wie er gesprochen hat, wie er sich bewegte, welches seine Augenfarbe war und welche Ausstrahlung er hatte. Ich wollte seine Atmosphäre kennenlernen, seine Aura.

Von den Menschen, die in dieser Zeit um mich waren, hatten einige ihn besonders gut gekannt: meine Mutter Ruth und meine Großmutter Clara, aber auch Claras Brüder – Friedrich und Helmuth. Ich befragte sie alle nach Rilke.

Meine Mutter sprach gern von den Begegnungen mit ihrem Vater während ihrer Schulzeit in München. Sie erzählte, daß er ihr mit Leidenschaft beim Rechnen geholfen habe, von gemeinsamen Spaziergängen im Englischen Garten oder von einem Mittagessen in der Odeon-Bar. Sie hatten ein Glas Wein zum Essen getrunken, und »Väterchen« wollte ihr eine Entschuldigung für den Nachmittags-Unterricht schreiben: »Meine Tochter kann die Schule nicht besuchen, da sie einen Schwips hat.« Manchmal durfte auch sie den Vater zum Essen einladen, und sie bekochte ihn dann mit Suppe, Gemüse und Pudding. Er bedankte sich jedesmal mit formvollendeter Höflichkeit. Doch war ihr Verhältnis zueinander nicht steif. Er hatte viel Freude daran, mit dem jungen, hübschen Mädchen zusammenzusein.

Nach dem Krieg lebte ich einige Zeit bei meiner Großmutter Clara Rilke. Sie sprach von ihrem Mann als »Rainer Maria«. Sie war eine begeisterte Leserin, von großer Aufnahmebereitschaft, und sie konnte ganz herrlich aus Rilkes Werk vorlesen. Ich begleitete sie oft, wenn sie zum Malen mit dem Boot in die Wiesen fuhr. Während des Malens erzählte sie mir von Paris, von Rodin, von den kleinen Reisen, der gemeinsamen Zeit in Rom und von dem großen Erlebnis Ägypten. Unvergesslich ist mir die Episode, als beide im Hafen von Neapel standen, wo ihr Schiff nach Kairo gerade beladen wurde. Plötzlich deutete Rilke nach oben, dort schwebte ein großer Koffer, aus dem Claras blaues Kleid herauswinkte. »Clara macht alles aus dem Stegreif«, war sein Kommentar.

Ständiger Gast bei Clara Rilke in Fischerhude war ihr Freund Rudolf Alexander

Schröder. ER mochte Rilke nicht – Rilke mochte ihn nicht! Rilke nannte ihn: »Dieser Übersetzer« – er war einer den wenigen Menschen, die er nicht anerkannte.

Der Zufall bescherte mir vor vielen Jahren eine Begegnung mit der Malerin Lulu Albert-Lasard, die damals noch das schöne Bild besaß, das sie von Großvater gemalt hatte.

Meine eindrucksvollste Begegnung bei der Suche nach dem Großvater aber hatte ich in Sierre. Meine Frau und ich saßen im Restaurant des leider nicht mehr existierenden Hotel Bellevue und sahen, wie Rudolf Kassner im Rollstuhl von einem alten Diener in den Saal geschoben wurde. Er hatte einen kleinen Tisch an der Wand gegenüber den großen Fenstern. Gegen Ende des Dinners erhielten wir die Einladung, an seinen Tisch zu kommen. Es ergab sich rasch ein Gespräch über Politik, Literatur und Papier. Er war an allem interessiert und voller Neugier. Er sprach über Rilke in Duino, über die Fürstin Marie von Taxis und über Paris. Auch hier ist es wieder eine Episode, die die Wesensart des Großvaters aufscheinen läßt: Rilke hatte Kassner und Harry Graf Kessler zum Nachtessen eingeladen. Da Kassner Lust hatte, den sehr vornehmen Kessler zu ärgern, hatte er ihm während des ganzen Essens widersprochen. Dadurch war eine unangenehme Spannung zwischen den drei Männern entstanden. Nach dem Essen begleitete Rilke Kassner ins Hotel Quai Voltaire. Auf dem Weg dorthin war Rilke schweigsam, dann aber verabschiedete er sich von Kassner mit den Worten: »Mußte das sein«. Rilkes ganzer Zorn über das verunglückte Nacht Mahl hatte sich in den drei Worten entladen – »mußte das sein«. Kassner meinte, er sei daraufhin besonders beschämt gewesen.

Der Schweizer Historiker Jean Rudolf von Salis gehörte als ganz junger Mann zum Schweizer Freundeskreis Rilkes. Er hat seine Erinnerungen an ihn in dem Buch ›Rilkes Schweizer Jahre‹ und in den beiden Bänden seiner Autobiographie ›Grenzüberschreitungen‹ festgehalten. Da mir die Freude widerfuhr, daß J.R. von Salis seine Freundschaft zu Rilke auf mich übertrug, habe ich viele der dort festgehaltenen Erinnerungen von ihm erzählt bekommen. Dabei ist mir die Schilderung, wie Rilke mit jungen Menschen umging, besonders wichtig geworden. Er nahm sie ernst; es war seine große Gabe, sie ebenbürtig zu nehmen. Er muß es gut verstanden haben, aus allen Menschen das Beste herauszuholen und ihnen Mut zu machen.

Über die einfachen Lebensumstände des Großvaters in der Schweiz erfuhr ich von Frieda Baumgartner, die Haushälterin auf Muzot gewesen war. Muzot war damals alles andere als komfortabel. Es gab nicht einmal fließendes Wasser, man mußte über den Hof gehen, um es zu holen. Die Verhältnisse in dem sogenannten Cabinet will ich nicht in Friedas Worten wiedergeben. Mein Großvater hat sie in seiner ganz eigenen Art in einem Brief an Reinhart festgehalten.

Madame Jenny de Margerie verdanke ich einen Eindruck von Faszination, die Rilke auf Frauen ausübte. Sie sprach oft vom Zauber seiner Persönlichkeit und der Magie seiner Dichtung. In ihr war Rilke so lebendig, so anwesend, als wäre er nur im Nebenzimmer und würde gleich eintreten.

So kam Erinnerung zu Erinnerung. Auch die Baronin Uexküll, Anita Forrer und Henri Gaspoz oder auch Camilla Ullmann trugen zum Eindruck des ganz »normalen« Großvaters bei. Und so wurde der nie gesehene Großvater allmählich auch für mich zu einer vertrauten Person. Daß dieser Großvater aber, ohne daß ich davon

wußte, das rechte für mich gewünscht hatte, war eine der großen Überraschungen bei der Suche nach ihm: 1977 – ich hatte lange meinen Weg gefunden – wurde ein Brief veröffentlicht, den Rilke am 21. Dezember 1925 aus dem Sanatorium Val-Mont an Nanny Wunderly-Volkart (nach der Lektüre der Firmengeschichte zum 75. Geburtstag der Firma Volkart Brothers) geschrieben hatte: »Das ist von einer Großartigkeit, dieser Rechenschaftsbericht, gerade so, in dieser Sachlichkeit, die Georg [Reinhart] sich zum Maß gemacht hat. Die Daten, die Tatsachen, die Landkarten, diese fabelhafte Tabelle der Verbindungen einfach sprechen lassend. Was war der ›Calderon‹, pardon, für ein Schaf, nicht da mit hineinzuwirken. Wär ich ein Sohn Volkart oder Reinhart gewesen, mit noch soviel Dichterei im Hinterhalt des Gemüts –, ich glaube ich hätte sie dennoch sofort da hineingetan, denn großartiger als in diesem Handelshaus kann's in keiner Phantasie zugehen. Einen Sohn, schrie ich, einen Sohn, daß ich ihn da hineinwerfe! Ruth muß mir unbedingt rasch einen Enkel machen, der, sowie er stubenrein ist und fähig, ätherische Öle auf sich zu beziehen, bei Volkart Brothers eintritt. Da hat die Welt noch Sinn, und die Weltteile lassen sich so noch beim Wort nehmen ...«

Der (Enkel-)Sohn kam tatsächlich auf die Welt, und der Wunsch des Großvaters verwirklichte sich. Zwar stieg ich nicht bei Volkart Brothers ein, sondern in die Papierfabrik Schoeller & Hoesch, die unter vielen anderen Spezialpapieren heute noch das Persia Dünndruck-Papier für die Rilke-Gesamtausgabe herstellt. Ich denke mir, daß auch die Leitung und Lenkung einer so vielseitigen, lebendigen Fabrik Großvaters Wohlwollen gefunden hätte.

Christoph Sieber-Rilke: »Auf der Suche nach dem nie gesehenen Großvater«. In: *Insel-Almanach auf das Jahr 1997*. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 201-206.

KARL KERÉNYI

Der kleine Cornet

20.10.1953 Im Zug nach Hannover
Je näher Hannover, um so grauer. [...] Von dieser Grauheit dann fast winterlich umschlossen beim Kaffee bei dem außerordentlich lieben Buchhändler-Ehepaar. Daß auch diese Buchhandlung, in deren Schaufenster ich zu meiner Überraschung »vergrößert« hänge, etwas Außergewöhnliches sei, erfahre ich vom Rilke-Enkel, dem jungen Christof Sieber-Rilke, dem Angestellten der gleichen Buchhandlung, der gerade meine Fahrkarten besorgte. Was hat er wohl von seinem Großvater? Den schmalen Kopf? Die schlanke Gestalt? Er ist dunkel und durchaus so anmutend, als käme er aus der »Monarchie«. Man nennt ihn den »kleinen Cornet.«

Karl Kerényi: *Tage- und Wanderbücher 1953-1960*. München/Wien 1969, S. 19-20.

Der ungarische Altphilologe und Mythenforscher Prof. Dr. Karl Kerényi (1897-1973) besuchte auf einer Vortragsreise in Hannover die Buchhandlung Sachse & Heinzelmann, die von Margarethe Jockusch, geb. Heinzelmann und Robert Jockusch geführt wurde. Die Inhaberin leitete auch die Goethe-Gesellschaft Hannover und veranstaltete in ihrer Buchhandlung zahlreiche Lesungen bekannter Autoren, Verleger und Wissenschaftler.

YVES BONNEFOY
(24. Juni 1923 – 1. Juli 2016)

Le sommeil de personne

À Rarogne ce chemin qui monte parmi des arbres, jusqu'à l'église. Puis, abordée celle-ci, là où les yeux se heurtent à la lumière, ce passage au long d'un des bas-côtés avec au bout, sur la terrasse au-dessus de la vallée, la tombe de Rilke: large dalle mais nue, on pourrait croire une page blanche. Deux vers y sont inscrits, cependant. Ils peuvent devenir en français:

*Rose, ô pure contradiction, joie
De n'être le sommeil de personne sous tant de paupières,*

mais je sais que beaucoup de l'être des mots, et même de ceux qui disent le plus simple de l'existence, se perd dans les traductions. *Lust*, par exemple, abandonne dans « joie » une part de son sens, que dirait mieux « volupté ».

Nous sommes restés tout un long moment devant cette tombe, à déchiffrer l'inscription, à regarder briller cette pierre qui en assiège le sens. Puis nous nous sommes retournés vers le ciel, nous avons vu qu'il rassemble ici un espace immense, toute une région du Valais épandue le long de son fleuve, parmi les vignes: c'est le riche « pays d'en bas », dont se retire un arrière-plan de hautes montagnes bientôt désertes. Et enfin nous sommes redescendus vers les rues, les petites places, nous étonnant que notre langue, seule parlée encore à quelques kilomètres d'ici, ne soit déjà à Rarogne qu'un idiome guère connu, en tout cas chez le boulanger ou à l'auberge. Menue remarque, autre niveau de l'attention qui a été là-haut plus intensément requise.

Le souvenir de la tombe ne s'efface pas, cependant. Il n'y a pas eu de saisissement à sa vue, malgré la grandeur du site et le charme de l'épithaphe, ce sont peut-être même ces vers en somme trop beaux qui ont atténué l'émotion que suscitent les lieux où une mémoire demeure: tout de même nous sommes encore auprès d'elle, par la pensée, et pour ma part je sens même que quelque chose s'aggrave en moi, une réticence, un trouble, sans doute le travail de cet inconscient de la réflexion qui est tout aussi vigilant que celui du rêve. Je quitte la tombe de Rilke, je quitterai bientôt le Valais, c'est avec l'impression que l'on m'a parlé et que j'ai écouté, mais peut-être mal, si bien qu'il me faut maintenant essayer d'entendre, de mieux entendre.

Yves Bonnefoy: *Le sommeil de personne. Vingt-quatre pastels originaux de Farhad Ostovani.* Paris: William Blake & Co. Édité. 2004, S. 7-8.

RILKES FLORENZ

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, hingegen 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.

*Renaissance als ästhetisches Programm im Florenzer Tagebuch**1. ›Ästhetisches Programm‹ und ›Tagebuch‹*

Als Rilke am 5. April 1898¹ in Florenz ankam, war er bestens vorbereitet, um die Renaissance vor Ort zu studieren und ein Buch darüber zu schreiben. Belegt ist, dass er sich laut ›Testierbuch‹ für das WS 96/97 in München eingeschrieben und bereits bei dem Kunsthistoriker Berthold Riehl eine Vorlesung zum Thema ›Geschichte der bildenden Künste im Zeitalter der Renaissance‹ teilweise oder ganz gehört hat.² Im Brief aus Wolfratshausen an Frieda von Bülow vom 13. August 1897 schreibt Rilke, dass derzeit »zu jeglicher privaten Arbeit noch das kunsthistorische Studium hinzukommt, welches Lou mir durch ihre Anteilnahme erleichtert. Endell hat eine Menge dies betreffender Bücher mitgenommen, und wir lesen in den verschiedensten Werken über italienische Renaissancekunst und suchen Gelegenheit über diese interessante Zeit ein möglichst unabhängiges Urteil zu gewinnen.«³ Damit gehört es zu seinem ›ästhetischen Programm‹, sein mit Lou gemeinsam erworbenes »möglichst unabhängiges Urteil« an den Originalen zu überprüfen, seine Wertungskompetenz zu justieren und als Ergebnis, wie von Lou erwartet, eine Darstellung seiner neuen Erfahrungen mitzubringen. In Florenz holt sich Rilke Informationen aus Jacob Burckhardts Buch *Der Cicerone*⁴ und von Vasari.⁵

Mit einem ›Tagebuch‹ im strengen Sinne haben wir es nicht zu tun, auch wenn der 15. April 1898 als Anfangsdatum und mehrere andere Daten notiert sind. Diese ragen aber über den Aufenthalt von etwa einem Monat in Florenz hinaus. Die meisten Darstellungen hat Rilke an Hand von Skizzen seit Mai in Viareggio und seit 6. Juni 1898 in Zoppot an der Ostsee geschrieben, nachdem er Florenz nach einem Monat Aufenthalt »in jäher Flucht« verlassen hatte, da er die Überfülle der Renaissance und »dieses Schauen nicht mehr ertragen« konnte.⁶ Daß es sich mehr um Abhandlungen als um ein ›Tagebuch‹ handelt, geht schon daraus hervor, dass in einem ersten Teil die Gemälde und Fresken, in einem zweiten Teil die Skulpturen

1 *Briefe an die Mutter*. Frankfurt a.M. 2009, Band 1, S. 46.

2 *Rilke-Chronik*, hg. von Ingeborg Schnack, erweiterte Neuausgabe von Renate Scharffenberg, Frankfurt a.M./Leipzig 2009, S. 58; siehe auch Stahl, August: *Rilkes Rezeption der Renaissance*; in: H. Koopmann et al. (Hg.): *Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert*. Münster 2013, S. 161.

3 RMR: *Briefe aus den Jahren 1892-1904*, hg. von Ruth-Sieber Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1939, S. 45.

4 Jacob Burckhart: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Stuttgart, Neudruck der Urausgabe von 1855, o.J.

5 Rilke schreibt über Vasari sagt: »Wie viel Ungerechtigkeiten hat der Ahn aller Kunstkritik, Vasari, auf dem Gewissen! Und doch, wie hoch steht er in seiner naiven Anerkennung über dem Gehaben seiner verkrüppelten Nachfahren« (Giorgio Vasari: *Künstler der Renaissance*. Köln 2002, S. 59; vgl. auch S. 104).

6 *Florenzer Tagebuch* [zit. FT], in: *Tagebücher aus der Frühzeit*, Leipzig 1942, S. 30.

der Renaissance mehr oder weniger systematisch abgehandelt werden. Die Gemäldedarstellung endet mit Gemälden aus Lucca und schließlich Pisa, die Rilke nach seiner Flucht aus Florenz kennenlernte. Am 6. Juni 1898 beendete er das *Florenzer Tagebuch* und überreichte es Lou. Wegen eines Konflikts mit Lou schrieb er noch einen klärenden Nachtrag.

2. Skulpturen: Von der Porträtbüste zum Grabmal

Die Darstellung zu den Skulpturen reicht von weißen Porträtbüsten bis zu großen Renaissancegrabmälern, wobei eine Steigerung zu immer größeren und komplexeren Gebilden stattfindet. Rilke beginnt mit den »weißen Marmor-Marien der Settignano und Da Majano und Roselino«. Solche »Marmor-Marien« sind von Desiderio da Settignano die Panciatici Madonna⁷ im Museo Nazionale del Bargello und das Madonnenrelief vom Epitaph der Familie Nori in S. Croce, die Madonnenskulptur von Benedetto da Maiano in der Misericordia-Bruderschaft und von Antonio Rossellino das Madonnenrelief vom Grabmal des Leonardo Bruni. Damit wird deutlich, dass Rilke sich intensiv in Kirchen und Museen umgesehen hat, um die Beispiele für sein systematisch geordnetes Konzept zusammenzustellen. »In diesen Meistern scheint mir die Frühlingsplastik ihre schönste Erfüllung gefunden zu haben.« Rilke versteht die Frührenaissance mit einem jahreszeitlich orientierten Kunstgeschichtskonzept als Frühlingskunst, weil sie einfach, lebensnah, ursprünglich und der Beginn einer Kunstentwicklung ist.

Mit dem Übergang zu Andrea Robbia, Lucca Robbia und Giovanni Robbia vollzieht Rilke einen Entwicklungsschritt von den weißen Skulpturen zu Kolorierungen, und damit über die Frühlingskunst hinaus: »Es ist schon ein Reifer- und Wärmerwerden in der Buntheit dieser Tonarbeiten, eine leise Vermenschlichung des Wunderbaren. [...] Und kaum sie diesen Schritt nach vorwärts wagen, schon schlingt sich eine Sommerahnung in bunt-schweren Fruchtkränzen um sie, randet sie ein und begrenzt zugleich – seltsames Symbol – ihre heitere Herrlichkeit«. Beispiele von Andrea della Robbia und von Luca della Robbia die *Madonna del Roseto* und von Giovanni della Robbia fand er im Museo Nazionale del Bargello. Vor allem mit dem Tabernakel in S.S. Apostoli haben sie nach Rilke »den ganzen Zauber ihrer Zeit und ihres Vertrauens der Ewigkeit gerettet« (FT, 109).

Mit dem Schritt zu Monumentalstatuen beginnt Rilkes kritische Auseinandersetzung. Baccio Bandinelli habe »Statuen im Schwammstile« geschaffen, womit wohl gemeint ist, dass sie schwammig, aufgedunsen sind: »Die füllen aus« (FT, 112), »wo kleine, verängstete Gefühle nicht mehr imstande sind, die Leere eines Menschen zu füllen« (FT, 111). Rilke meint offenbar die Monumentalstatue *Herkules und Cacus*, die rechts neben dem Eingangstor von der Piazza della Signoria zum Palazzo

⁷ Abbildungen zu den von Rilke behandelten Werken findet man nur teilweise in den Kunstbänden zur Renaissance von Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990/1992, und von Rolf Toman (Hg.), *Kunst der italienischen Renaissance*, Köln 1994. Ergiebig für Bildnachweise ist das Internet.

Vecchio steht und/oder die Kopie der *Laokoon-Gruppe* in den Uffizien.⁸ Die *Pietà* in SS. Annunziata, die Bandinelli als Grabmal für sich selbst geschaffen hat, passt nicht so recht zu Rilkes Verdammungsurteil. Bis zum 13. Juli 2014 lief im Bargello-Museum eine Ausstellung des Gesamtwerks von Bandinelli. »Muskulöse Marmorriesen«, wie die Skulpturen dort genannt wurden, konnte Rilke nicht akzeptieren. Selbst Michelangelo wird von Rilke kritisch gesehen:

»So groß und plastisch-ruhend bei ihm [Michelangelo] stets der Gedanke ist, so unruhig regsam ist die Linie selbst seiner ruhigsten Gestalten. [...] Er kann gar nicht genug betonen, und die Sorge, nicht verstanden zu werden, beeinflusst alle seine Geständnisse. Darum sehen endlich selbst seine intimen Offenbarungen wie Manifeste aus, die an den Ecken der Welt, allen sichtbar, aufgestellt zu werden verlangten. Was Botticelli, den Feineren, Lauschenderen, traurig machte, ließ ihn zügellos werden, und wenn Sandros Hände bebten vor Bangen, so hieben seine Fäuste ein Abbild seines Zornes in den zitternden Stein. Hätte man Michelangelo nur einen Augenblick allein gelassen, er hätte seinen Meißel an die Welt angesetzt und aus dieser verdrückten Kugel einen Sklaven gemeißelt. Und der hätte dann sein Grabmal krönen müssen.« (FT, 112 f.)⁹

Auch einzelne Skulpturen Michelangelos bleiben nicht ungeschoren: Dessen »Madonnen verleugnen«, so Rilke, anders als die von Botticelli, »ihren Frühling«, denn »sie kommen über die Jungfrauschaft und über die Mütterlichkeit in einer Gewalt-samkeit hinaus zu einer Art von trotzigem Heldentum.« (FT, 113) Bei diesem Urteil hat offenbar der Gigantismus in der Medicikapelle¹⁰ bei der Kirche San Lorenzo mit den gewaltigen Grabmälern und der dortigen Madonna mit dem kräftigen Kind mitgewirkt. Die Kritik wendet sich selbst gegen die erste Monumentalstatue der Renaissance, den *David* Michelangelos, die links vom Tor zum Palazzo Vecchio steht und mit dem *Hercules* Bandinellis auf der rechten Seite eine Gruppe bildet. Indem Michelangelo laut Rilke »seinem Knaben David Riesenglieder gab, so wies er uns nur immer deutlicher auf die unreife Jugendlichkeit dieser Gestalt hin.« (FT, 113)¹¹

⁸ Nach dem Urteil Burckhardts war Bandinelli »Michelangelos unedler Nebenbuhler«. »Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiszenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht.« Die Gruppe *Herkules und Cacus* hält er »für eines der gleichgültigsten Skulpturwerke der Welt« (*Cicerone*, Anm. 4, S. 643).

⁹ Bereits Burckhardt sah als Folge der »ungeheuren Gestaltungskraft« Michelangelos eine Steigerung der Wirklichkeit ins »Übermenschliche« und »Gewaltige« (*Cicerone*, Anm. 4, S. 631).

¹⁰ Vasari hingegen hob an den Statuen in der Medicikapelle hervor, sie seien »von den schönsten Bewegungsformen und mit kunstreicher Muskulatur gearbeitet« (Vasari, Anm. 5, S. 504).

¹¹ Vasari hatte den *David* in höchsten Tönen gelobt, denn bei dieser Skulptur seien »die Umriss der Beine sehr schön, die Gelenke und die Schlankheit der Hüften sind göttlich, und nie hat man eine so liebliche Stellung gesehen, noch eine Anmut, die dieser gleich kommt, noch Füße, Hände und Kopf, die in Güte, künstlerischer Ausführung, Ebenmaß und Zeichnung in allen Teilen so wohl übereinstimmen« (Vasari, Anm. 5, S. 475). Bei

Im Sinne von Rilkes jahreszeitlich orientiertem Geschichtskonzept sind das Indizien, dass Michelangelo zwar »Kraft hatte zum Sommer. Aber es war kein Raum da«. So kam er mit seiner Kraft, »weil er zum Sommer nicht fand, oft über den Sommer hinaus. Und seine Mitstreiber und Nachahmer bestätigen mit aller ihrer Talentlosigkeit den Verfall, den das Genie in so verzweifelten Schreien verkündete.« (FT, 113)

Einen Entwicklungsfortschritt zur Polychromie erreicht nach Rilke das »wundersame Werk« Donatellos im Museo Nazionale del Bargello. »Aber was wären alle diese Statuen ohne die polychrome Porträtbüste, welche den *Niccolò da Uzzano* darstellt. Das ist eine der seltsamsten Kunststoffbarungen. Der Realist Donatell hat recht naiv empfunden, daß er nicht imstande ist, die Persönlichkeit dieses Mannes festzuhalten, ohne ihm zu allem Leben der Linien die Farbe zu geben, die ihn erst vollendet.« (FT, 122) Im folgenden Exkurs setzt sich Rilke mit der polychromen Plastik und damit auseinander, dass man sie »in letzterer Zeit oft mit einem Fragezeichen versehen« habe. Gegen die Skeptiker ist er »überzeugt, daß die Plastik, um ihre letzten Ziele zu erreichen, oft zur Farbe greifen muß. [...] Wie in allen Kunstdingen wird der einzelne Fall, das betreffende Motiv und endlich das Material, nicht aber ein allgemeingültiges Gesetz, entscheiden helfen.« (FT, 123) »Teilweises Anwenden von Farbe« dürfte »eines der vorzüglichsten Mittel zur Charakterisierung sein«. Freilich werde man »auch hier viel lernen müssen« (FT, 124).

Den Abschluss und Höhepunkt dieser Abhandlung bilden »die herrlichen Renaissancecedenkmäler« in Santa Croce, und zwar das dortige *Grabmal Carlo Marsuppinis* von Desiderio da Settignano¹² und das *Grabmal Leonardo Brunis* von Bernardo Rosselino; hinzu kommt in San Miniato al Monte das Hauptwerk Antonio Rossellinos, die *Tumba del Cardenal de Portugal*. »Der Ernst und die Weihe, welche durch vornehme Einfachheit von Material, Profilierung und Ornament erreicht wurden, sind unübertrefflich und mußten so lange dem höchsten Bedürfnis entsprechen, als man von einem Grabmal Versöhnung und hoffnungsreiche, hohe Heiterkeit, nicht Mystik, Sentimentalität und schmerzhaftes Verzerrung wollte. [...] Diese Menschen wurden nicht vom Tode besiegt, und keine Spur von Widerstand, keine Erinnerung an Kampf macht die Falten ihres Gewandes hart oder verdunkelt ihre Stirnen.« (FT, 130f.) Dem Gehalt nach wird hier nach Rilke eine Versöhnung von Kunst und Leben, ja des Lebens mit dem Tod, erreicht.

Nicht Größe und Komplexität der Skulpturen sind für Rilke ein Problem, wenn der Gehalt und die Gestaltung stimmen, sondern es ist der Gigantismus, die Über-

Burckhardt konnte Rilke lesen, »auf den ersten Blick« gefalle »der kolossale David [...] noch weniger« als der Bacchus in den Uffizien. Michelangelo habe nämlich einen »Fehler« begangen: Er glaubte den »David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er kolossal bildete. [...] Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrößern, wenigstens bei isolierter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Kolosse kann auch das kolossale Kind seine berechnete Stelle finden« (*Cicerone*, Anm. 4, S. 633).

¹² Burckhardt lobt an diesem Grabmal »den höchsten dekorativen Schwung und Stil. [...] Hier ist alle Willkür verschwunden; die glücklichste Unter- und Überordnung macht auch den vollsten Reichtum genießbar« (*Cicerone*, S. 222).

dimensionalität und Protzerei. In diesem Sinne werden diese Grabmäler der Renaissance für Rilke zum Maßstab für die Abwertung des 1829 in Santa Croce aufgestellten Kenotaphs für Dante. »Unsere Zeit konnte sich nicht ärger ins Gesicht schlagen«, schreibt er, »als indem sie neben diese Todesstätten, welche wie Schlußsteine vornehmer, reifer Lebensfassungen sind, ihre marmornen Phrasen setzte und es wagte, Dante mit denselben feiern zu wollen!« (FT, 131) Das Dante-Scheingrab sollte als Wiedergutmachung dafür dienen, dass Florenz den in Ravenna gestorbenen und dort begrabenen Dante bisher nicht angemessen gewürdigt hatte, obwohl er 1265 in Florenz geboren worden war, dort politische Ämter innehatte, aber im Zusammenhang mit den Kämpfen zwischen Guelfen und Ghibellinen ins Exil getrieben worden war.

Trotz solcher Kritik bleibt Rilke selbst in seiner Erzählung *Von einem der die Steine belauscht* (KA I, 174),¹³ in dem Gedicht über Michelangelo im *Stunden-Buch* (KA III, 390-394)¹⁴ und im *Malte-Roman* der Überdimensionalität und dem Gigantismus verhaftet, wie z.B. in der Aufzeichnung über Beethoven, wo er Beethoven zum »Weltvollendender« steigert: »Daß man dir ein Hammerklavier erbaut hätte in der Thebais; und ein Engel hätte dich hingeführt vor das einsame Instrument, durch die Reihen der Wüstengebirge, in denen Könige ruhen und Hetären und Anachoreten. [...] Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt.« Rilke verbindet damit auch einen Gigantismus der Rezeption: »Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang; er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müßte bersten an lauter Geburt.« (KA III, 508f.)¹⁵ Die Konjunktive zeigen die Irrealität an. Der Gigantismus übersteigert sich selbst und führt sich ad absurdum.

3. Ästhetische Programmatik beim Umgang mit den Gemälden

3.1 Ästhetik und Widersprüche in der Wirklichkeitsdarstellung

Die Darstellung der Gemälde der Renaissance ist im Tagebuch nicht in gleicher Weise systematisch gegliedert wie die der Skulpturen. Ein Themenkomplex geht der Frage nach, wie die Renaissance biblische Themen in Hinblick auf zeitgenössische soziale oder allgemein menschliche Wirklichkeitsbereiche um- und ausgestaltet.

In der Deutung von Ghirlandaios Fresko *Geburt der Maria* in Santa Maria Novella, das Rilke »als Ghirlandajos lebenswürdigste Arbeit« einschätzt, wird die Übertragung des biblischen Motivs in die gesellschaftliche Situation der Renaissance mit ironischem Kommentar analysiert. Die Geburt der Maria werde in »die Wehestube einer edlen Florentiner Dame« verlegt »breit und mit Geduld erzählt, so

13 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden* (zit. KA I-IV); vgl. dazu Walter Seifert: *Das epische Werk R. M. Rilkes*. Bonn 1969, S. 100-104.

14 Vgl. dazu Seifert, ebenda, S. 117f.

15 Vgl. dazu Seifert, ebenda, S. 244ff.

wie alte Leute tun, die am liebsten immer wieder von vorn anfangen möchten. Etwas geschwätzig durch die vielen müßigen Frauen, die ziemlich gleichgültig in den Raum der Chornische heraussehen und durch die Absicht des Malers, möglichst viel Florentiner Schönen durch diese Verewigung zu schmeicheln, bedingt.« (FT, 65) An diese Ironie schließt sich eine kunsttheoretische Reflexion solcher »Novellenbilder« an: »Damals – glaube ich – empfand man schon ein bedeutendes Hemmnis in diesem Erzählenmüssen lang bekannter alter Geschichten«, das Rilke als »unmalerisch« abwertet. »Man suchte sich an den Porträts, welche man als werthe und vornehme Aufgabe erkannt hatte, einigermaßen schadlos zu halten und betonte diese neben der Architektur und den jungen Errungenschaften der Linearperspektive weit über den Vorgang hinaus, wie um bei einer anderen Zeit sich zu rechtfertigen.« (FT, 65) Angesichts dessen, dass die Selbstdarstellung der Zeit mit dem biblischen Motiv anachronistisch erscheint, versuche der Künstler mit dem fortschrittlichen Darstellungsmittel der Linearperspektive »bei einer anderen Zeit sich zu rechtfertigen«. Mit dieser Wahrnehmung von Widersprüchen geht es hier, wie im Brief an Frieda von Bülow vom 13. August 1897 angekündigt worden ist, um die Überprüfung der ästhetischen Qualität und um Justierung der eigenen Bewertungskompetenz.¹⁶

Intensiver als bei Ghirlandaio konzentriert sich Rilke bei Gozzolis Fresken *Zug der heiligen drei Könige* in der Kapelle des Palastes Medici-Riccardi mit breitem Geschichtswissen auf die Analyse, wobei er hier kaum auf die Darstellung zeitgenössischer Realität mit Hilfe eines biblischen Motivs bzw. auf die Transformation des biblischen Motivs in ein Zeitgeschehen eingeht.¹⁷ Er hat die ästhetische Qualität dieser Fresken begeistert gelobt, weil sie »leuchtend in Farbe und Auffassung sind« und ihm als »wahre Hymnen des Lebens« erscheinen. Die drei Könige an drei Wänden der Kapelle, die sich auf das Bild der *Anbetung des Kindes* – eine Kopie Francesco Fiorentinos von Filippo Lippis Original, das in Berlin hängt – in der Nische der vierten Wand zubewegen,¹⁸ werden von Rilke nur ganz allgemein charakterisiert: »Der Zug der Könige aus dem Morgenlande ist zu einem Jagdbild des fürstlichen Hofes und seiner Gäste geworden und behielt, auch wenn nicht die Menge feiner Porträtköpfe dem Werke ein eigenes Gepräge gäbe, davon losgelöst, reinen und reizvollen Kunstgeschmack.« (FT, 66) Allerdings ist das kein »Jagdbild«, auch wenn parallel zum Fürstenzug oberhalb des jüngsten Königs eine Jagdszene verläuft, sondern gemäß dem Titel eben ein »Zug der hl. drei Könige«. Solche Dreikönigs-Umzüge wurden von den Medici mit Hilfe von dafür gegründeten Bruder-

¹⁶ Burckhart urteilt positiver als Rilke: Ghirlandaio gebiete »dem sich schon in seinen eigenen Konsequenzen verlierenden Realismus Einhalt im Namen des ewigen Bestandteiles der Kunst. Auch ihn reizt die Schönheit der lebendigen Erscheinung und er ist ihrer Reproduktion vollkommen mächtig, allein er ordnet sie dem großen, ersten Charakter der heiligen Gestalten, der höhern Bedeutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen trefflich verteilten Gruppen versammelten Bildnisfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und großen Auffassung des Ganzen teil« (*Cicerone*, Anm. 4, S. 762). Burckhardt lobt die »großen Bestrebungen, im Realismus ein höheres und schöneres Dasein darzustellen« (ebenda, S. 763).

¹⁷ Vgl. dazu Stahl, Anm. 2, S. 10.

¹⁸ Abbildungen vom gesamten Zug der heiligen drei Könige an den 4 Wänden der Kapelle findet man bei Cristina Acidini Luchinat: Benozzo Gozzoli. Antella 1994, S. 24-37.

schaften tatsächlich veranstaltet. Von den drei Fresken bezieht sich Rilke nur auf das mit dem jüngsten der drei Könige, der mit Lorenzo de' Medici identifiziert wird. »Man sieht es diesen Menschen an«, schreibt Rilke ohne Bezug auf das biblische Motiv, »wie sie sich inmitten von Prunk und Freude so recht heimisch fühlen, wie sie Gewand und Geschmeide ohne weichliche Eitelkeit wie etwas Selbstverständliches tragen, wie ein Symbol jener hellen Herrlichkeit, die sie immer mehr und immer mutiger in sich selbst entdeckten.« Selbstentdeckung und Selbstentfaltung, das sind die Wesenszüge der Renaissance, die Rilke bewundert. Deshalb gilt sein besonderes Interesse fast ausschließlich drei Personen aus der Familie Medici: Der im Gefolge des Königs Lorenzo mitreitende »alte Cosimo«, Begründer der familiären Herrschaft der Medici in Florenz, »ist ganz patriarchalische Würde und bürgerliche Güte, der rastlose Erwerber, Gründer und Pater patriae in jedem Zug und jeder Falte.« (FT, 66) »Aus sicheren Stufen türmt er seinen Ruhm und bleibt auf der höchsten sitzen; das erfüllt den Zweck.« Da er »sich täglich Prunk durch Taten verdient« hat und Macht und Größe verkörperte, konnte er »sich ein fürstliches Begräbnis verbieten und einfach, schlicht und schlecht wie irgendein Bürger« in San Lorenzo begraben lassen. Cosimo gilt Rilke als ideale Herrschergestalt.

»Wie anders sieht schon auf diesem Bilde sein Enkel, der junge, kränkliche Lorenzo, aus«. Welche Krankheit Rilke aus dem Fresko herausliest, bleibt unklar, denn der dortige jüngste König gilt sonst als schön. Ob es sich beim jüngsten König allerdings um Lorenzo handelt, wird bis heute in der Forschung teils bestritten;¹⁹ manche sehen in diesem König »ein idealisiertes Porträt Lorenzos«. Zur Zeit der Entstehung des Freskos war Lorenzo allerdings erst 10 Jahre alt. Rilke charakterisiert ihn so: »Er wird schon auf den Höhen groß. Die Schönheit ist ihm nichts, das man mühsam verdienen muß. [...] Schönheit erscheint ihm des Fürsten erster Besitz und sein stolzestes Recht.« Dass er nach Rilke die Schönheit »selbst nicht im Gesicht« (FT, 67) trage, geht aus dem Fresko nicht hervor, ist wohl dadurch begründet, dass Rilke Bilder von Lorenzo, wie das von Macchietti und/oder Ghirlandaio, hinzugedacht hat, wo tatsächlich keine Schönheit zu sehen ist.²⁰ Stattdessen habe sich »die Schönheit tief in sein Wesen versenkt von Kindheit auf, und da hat sie mit ihren Wurzeln sein Edelstes umflochten, und sie trinkt Kraft daraus und blüht in seinen Gesten und Worten und Taten. Will er ihr aber einmal ins Angesicht schauen: sie lächelt ihm im eigenen Blut mit den Lippen des schönen Giuliano« entgegen. Wo Rilke diesen Giuliano im Fresko wahrgenommen hat, bleibt auch unklar. Möglicherweise sieht er ihn in der Gestalt des Reiters mit dem Myrrhegefäß rechts von Lorenzo, oder er hat bereits das Fresko verlassen und Rilke ergänzt Giuliano aus seinem Geschichtswissen, wie er im Folgenden überhaupt aus der Bildbeschreibung aussteigt und sein Wissen über die Medici vorträgt: Die ideale Beziehung zwischen Lorenzo und Giuliano habe »leider nur für kurze Zeit« bestanden, denn bei dem Attentat am 26. April 1478 in Santa Maria del Fiore traf Giuliano »der Mörderdolch,

¹⁹ Marion Opitz: *Gozzoli*. Köln 1998, S. 49.

²⁰ Girolamo Macchiettis Gemälde *Lorenzo de' Medici* hängt im Palazzo Pitti. Ein etwas verstecktes Bild von Lorenzo befindet sich auf der rechten Seite in Ghirlandaios Fresco *Bestätigung der Ordensregel der Franziskaner* in der Sassetti-Kapelle in Santa Trinita. Siehe die Abbildung in Andreas Quermann: Ghirlandaio. Köln 1998, S. 52f.

dem Lorenzo in Geistesgegenwart« entgehen konnte. Obwohl oder weil Giuliano ermordet worden ist, meint Rilke, dass gerade dieser ihm »als die liebste Lebensgestalt dieser lebensglänzenden Zeit in Erinnerung bleiben« werde. (FT, 68) Wie ist das zu verstehen? Rilke trägt noch einige Lebensdetails von Giuliano zusammen, die sich nicht auf Simonetta Vespucci, die Giuliano bei einem Turnier in Florenz als »Regina della Bellezza« verherrlicht hatte,²¹ sondern auf Fioretta Gorini beziehen, die er nach seinem Tode schwanger zurückließ und die dann einen unehelichen Sohn gebar, der, was Rilke nicht erwähnt, später als Gregor VII. den Papstthron bestieg.²² So war Giuliano für Rilke »der Frühlingsliebe, der sterben mußte, als es Sommer werden wollte. Da war seine sonnige Sendung erfüllt.« (FT, 69) Mit diesen Gedanken an eine erfüllte »Sendung« hat Rilke ein Schönheitskonzept entworfen, das ihn auch anderweitig beschäftigt. Giulianos Schönheit, die allerdings nach Botticellis Porträt gar nicht vorhanden war, bekommt durch das Schreckliche besondere Substanz, dass er auf dem Gipfelpunkt seiner Jugend ermordet wird. Entsprechend hat Rilke in Botticellis Madonnen deshalb Schönheit wahrgenommen, weil in ihnen »der tiefste Schmerz« ist, »der die immer wieder gewollte Seligkeit überschattet.« (FT, 111) In der 1. Elegie wird Rilke schreiben: »Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang«. (KA II, 201) Er macht aus Giuliano eine Idealgestalt, indem er, über den Bildinhalt hinausgehend, das Schreckliche in das imaginierte schöne Bild integriert.

3.2 »Schweigsames Gespräch« und »Melodie der Dinge« als ästhetisches Programm

Das »Konzert des Giorgione«²³ im Palazzo Pitti gehört zu Rilkes »mächtigsten und fruchtbarsten Eindrücke[n]«. Er deutet das Bild als eine ideale Kommunikationssituation, indem es für ihn »jene höchste Verherrlichung eines schweigsamen Gespräches dreier Menschen bedeutet, in Motiv und Malart und Stil so vollkommen, daß es wohl nie – und wenn wir noch so viel Klarheit über diese heilige Stille erringen sollten – wird übertroffen werden können. Ein Zustand und doch eine bewegte Handlung (im Seelensinn), eine Gruppe und doch eine strenge Trennung dreier Individualitäten, eine Erzählung und doch eine malerisch-reine Idee: so ist das *Konzert*. Und wie durch die eine Dämmerung ist das Zusammengehören und In-geistigem-Verkehr-Sein der drei Menschen auf das zarteste dadurch angemerkt, daß sie alle einem verhallenden Klang nachgehen, als drei Einsame, ungleich Reife auf verschiedenen Pfaden.« (FT, 97f.)

21 Hans Körner in: *Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht*. Katalog des Städel Museums, Frankfurt a.M. 2010, S. 59.

22 Ebenda, S. 68.

23 Die Zuschreibung des *Konzerts* an Giorgione ist in der Forschung umstritten. Heute heißt es auf dem Schildchen neben dem Gemälde im Palazzo Pitti: »This is an early work by Titian. It is one of the most famous ›group portraits‹ of Venetian art, and shows musicians intent on playing. It belonged to Cardinal Leopoldo de' Medici, who bought it as a work by Giorgione.« Während nach dieser Deutung die Musiker das Spiel beginnen wollen, hat das Spiel in Rilkes Deutung bereits stattgefunden, so »daß sie alle einem verhallenden Klang nachgehen« können.

Dieses »schweigsame Gespräch«, wobei drei Personen »einem verhallenden Klang nachgehen«, verwirklicht, was Rilke in seiner Dramentheorie als ideale Verwirklichung menschlicher Beziehungen beschreibt. Auf den Bezug zu Maeterlinck und zu Rilkes eigenen Dramen kann hier nur hingewiesen werden. In den nach der Florenz-Reise erschienenen *Notizen zur Melodie der Dinge* (KA IV, 105ff. und 806) hebt er, bezogen auf das Theater, eine »Melodie des Hintergrunds« in der idealen Konversation einer Gruppe von Menschen hervor: »Wenn zwei oder drei Menschen zusammenkommen, sind sie deshalb noch nicht beisammen. Sie sind wie Marionetten deren Drähte in verschiedenen Händen liegen. Erst wenn eine Hand alle lenkt, kommt eine Gemeinsamkeit über sie.« (KA IV, 105) »Es ist die Kunst des wahren Verkehrs: aus den hohen Worten sich fallen zu lassen in die eine gemeinsame Melodie«. (KA IV, 106)

Rilke hat entsprechende Gedanken, vermittelt durch Lou, von Nietzsche aufgenommen, denn er schreibt (etwa im März 1900) in den *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*: »Die Handlung, der Stoff muß auch beim Drama (ähnlich wie in der Malerei) wieder an die ihm gebührende zweite Stelle treten und Raum geben für ein wirklich künstlerisches Ereignis. [...] Etwas *den Menschen* (und nicht den Menschen eines Standes, einer Zeit, einer Moral) *den Menschen überhaupt* Gemeinsames muß hinter der Handlung, wie eine verbindende Erinnerung [...] aufstehen und *dort, nicht* innerhalb der verhältnismäßig zufälligen Szene, muß sich das Bedeutende, Erlösende ereignen. Nicht das Spiel, sondern die *Melodie* des Spieles muß das Zusammenfassende sein, weil jeder in sich Begebenheiten und Erfahrungen finden wird, welche im Takte *eben dieser* Melodie, (für welche das Stück nur *eine* von tausend Auslegungen ist,) sich abgespielt haben.« (KA IV, 165, auch 166f.) In Klammern fügt er hinzu: »(Die Auferstehung des Dionysos).« Damit greift er auf Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zurück, wo die Auffassung vertreten wird, dass der »Prozeß des Dichtens« auf eine »musikalische Stimmung« zurückgehe.²⁴ Entsprechend sei die »Melodie [...] das Erste und Allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann.«²⁵ Hinzu kommt, dass »durch die dionysische Musik die einzelne Erscheinung sich zum Weltbilde bereichert und erweitert.«²⁶ Für Rilke ist in diesem Zusammenhang die »Auferstehung des Dionysos« von Bedeutung, insofern nach Nietzsche »die allersichersten Auspizien den umgekehrten Prozeß, das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes in unserer gegenwärtigen Welt, verbürgen.«²⁷ So hat wohl das vor Florenz schon durch Lou vermittelte und von Nietzsche übernommene Konzept des Dionysischen die Bildwahrnehmung von Giorgiones (Tizians) *Konzert* beeinflusst, woraufhin umgekehrt diese Bildwahrnehmung Rilkes Dramentheorie gefördert und die weitere Auseinandersetzung mit Nietzsche ange-regt hat. Claudia Biaggini hat neuerdings in ihrer Analyse von Giorgiones Gemälde *Ländliches Konzert*, auf das Rilke im *Florenzer Tagebuch* nicht eingehen konnte, da

24 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. Stuttgart 1955, S. 67.

25 Ebenda, S. 72.

26 Ebenda, S. 143.

27 Ebenda, S. 158.

es im Louvre hängt, die Auffassung vertreten, dass in der Renaissance und speziell bei Giorgione »die Suche nach einer Harmonie zwischen dionysischen und apollinischen ›Klängen‹« stattfindet.²⁸ Rilkes Betonung der Melodie und damit der Musik in Giorgiones *Konzert* verweist außer auf Dionysos auch auf Orpheus, so dass der Bogen von hier über das Prosa-Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*, das kurz nach dem zweiten Florenzbesuch entstanden ist, bis zu den *Sonetten an Orpheus* reicht.

3.3 Sandro Botticellis Magnifikat wird zum Epiphanie-Erlebnis

Bei den gemeinsamen intensiven Analysen und Konzeptbildungen mit Lou war, wie Rilke im Brief an Frieda von Bülow geschrieben hatte, vor der Reise nach Florenz bereits Botticelli ins Zentrum getreten: »Mich fesselt in der Tat besonders ein Florentiner Meister des Quattrocento – Sandro Botticelli, mit welchem ich mich nun etwas tiefer und persönlicher befassen will. Seine Madonnen mit ihrer müden Traurigkeit, ihren großen nach Erlösung und Erfüllung fragenden Augen, diese Frauengestalten, welche bangen, alt zu werden ohne eine heilige Jugend, stehen mitten in der Sehnsucht unserer Zeit. [...] Da kommt nun Sandro Botticelli und erkennt in seiner naiven Gottessehnsucht, daß die Madonna in ihrem tiefen, durch die seltsame Mutterschaft veredelten und geheiligten Mitempfinden ganz wohl zur Verkünderin seiner [Botticellis] eigenen Traurigkeit und seines Müdeseins werden kann. Und alle seine Madonnen sehen in der Tat aus, als stünden sie noch ganz unter dem Eindruck einer ganz hoffnungsarmen, schwermutvollen Geschichte, welche Sandro ihnen erzählt hat; aber sie sind überhaupt zart im Gefühl und halten seine Geständnisse beichtheilig und sinnen ihren Dunkelheiten nach und schauen viel, viel Elend und haben nichts als diesen kleinen spielenden Knaben auf dem Schoße, der Erlöser werden will.«²⁹ Die hier angesprochene Verbindung von Zartheit und »viel, viel Elend«, welche, wie bereits angedeutet, auf die Verbindung von Schönheit und Schrecken verweist, konnte Rilke der Monographie von Ernst Steinmann über Botticelli entnehmen, der den Madonnen »innigste Zärtlichkeit«, aber auch die »lastende Schwere eines unentrinnbaren Verhängnisses«³⁰ attestiert hat und »ihre Schönheit ergründen, ihre Schmerzen teilen« wollte.³¹ Das will auch Rilke. Während der Fahrt nach Florenz, Anfang April 1897, hatte er in einem Brief an Hugo Salus seine Begeisterung ausgedrückt: »Denken Sie: ich gehe in diesen Tagen nach Florenz [...]. Wenn ich nur an Botticellis Madonna mit dem Magnificat denke, erscheint mir mein Glück als unverdient und übergroß.«³² Diese Erwartungshaltung ist durch das hohe Lob Steinmanns, dass das *Magnificat* »die reinste Verkörperung des Madonnenideals« in Botticellis »jüngeren Jahren« und »so reich an innerem Gehalt, so glänzend in Form und Farbe«³³ sei, und auch durch die Schwarz-

28 <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleF6SCM-1.364438>.

29 Br. 1892-1904, Anm. 3, S. 45f.

30 Ernst Steinmann: *Botticelli. Künstler-Monographien*. Bielefeld/Leipzig 1897, S. 31.

31 Ebenda, S. 15.

32 *Rilke-Chronik*, Anm. 2, S. 79. Vgl. Stahl, Anm. 2, S. 3.

33 Steinmann, Anm. 51, S. 15.

weiß-Abbildung von Botticellis *Magnificat* in Steinmanns Publikation³⁴ ausgelöst worden.

Im *Tagebuch* selbst befindet sich jedoch keine Beschreibung oder Analyse des *Magnificat*. Vielmehr ereignet sich vor dem Bild ein Epiphanie-Erlebnis, das sich im obigen Brief an Frieda von Bülow bereits angekündigt hat.

»Lange hab ich die Kunstwerke besucht in Florenz. Stundenlang hab ich vor irgendeinem Bild gesessen und meine Meinung darüber gefaßt und sie später durch Burckhardts schönes Urteil gesiebt. Und siehe: Meine Meinung war wie viele Meinungen. Darauf vergaß ich einmal vor dem *Magnifikat* des Botticelli mein Urteil und das der anderen auch. Da geschahs. Ich sah in einen Kampf und empfand einen Sieg. Und meine Freude war wie keine Freude sonst.« (FT, 41)

Welcher »Kampf« und welcher »Sieg« sind gemeint? An sich war es für Rilke »so gleichgültig, ob Botticelli die Venus oder die Madonna malte; es wurde doch immer seine wunde und verweinte Sehnsucht.« (FT, 43)³⁵ Man nimmt heute an, dass das Schönheitsideal, nach dem von Botticellis Frauen gemalt sind, von Simonetta Vespucci stammt, die nach Giulianos Tod als »La bella Simonetta«³⁶ zum Staatsidol erhoben und verherrlicht worden ist. Giuliano Medici hatte ihr auf einem Turnier kurz vor seiner Ermordung als »Regina della Bellezza«,³⁷ als »Königin der Schönheit«, gehuldigt. Rilke hingegen erklärt die Schönheit der Frauengestalten Botticellis, egal ob Eva oder Venus, durch »seine wunde und verweinte Sehnsucht«. Produktionsästhetisch gesehen, kann er gemeint haben, dass aus dieser »Sehnsucht« ein »Kampf« entstand, aus dem das geschaffene Bild als »Sieg« der Selbstverwirklichung hervorging. Rezeptionsästhetisch, also auf sich selbst bezogen, sah sich Rilke »in einem Kampf« der Selbstverwirklichung und Bildentstehung und »empfand« selbst »einen Sieg« der Neuorientierung seines Selbstbewusstseins, seines Kunsterlebens und seiner Kunstauffassung: »und wenn sie zehntausendmal Madonnen machten und Heilige [...]: 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.« (FT, 42) Diese »Sehnsüchte dauern in uns fort.« (FT 41) Bereits in seinem Vortrag *Moderne Lyrik*, den er einen Monat vor seiner Ankunft in Florenz am 5. März 1898 in Prag gehalten hatte, bekundete Rilke mit denselben Worten, die moderne Lyrik bestehe aus den »Versuchen des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse sich selbst zu finden«. Es komme darauf an, »mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens«. (KA IV, 61)

Über die Renaissance erfährt Rilke aber auch, dass dieses ästhetische Konzept und diese Selbstverwirklichung durch Mächte bedroht ist, die genau das verhindern wol-

34 Ebenda, S. 19. Farbige Abbildung von Botticellis Gemälde in Beck, Anm. 32, S. 191.

35 Bereits Burckhardt urteilte kritisch: Botticelli »strebte nach einem Schönheitsideal und blieb bei einem stets wiederkehrenden, von weitem kenntlichen Kopftypus stehen, den er hier und da äußerst liebenswürdig, oft aber ganz roh und leblos reproduziert« (*Cicerone*, Anm. 4, S. 758).

36 Hans Körner in: *Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht*. Katalog des Städel Museums, Frankfurt a.M. 2010, S. 57.

37 Ebenda, S. 59.

len, wie damals die Kirche und deren Vertreter, der Dominikanermönch Savonarola. Nach dessen Verständnis sollte die Kunst alle öffentlichen und privaten Lebensbereiche in den Dienst der Religion stellen. 1497 und 1498 initiierte Savonarola in einem Autodafé die »Verbrennung der Eitelkeiten« auf der Piazza della Signoria,³⁸ was von Rilke auf seine eigene Gegenwart bezogen wird.

Rilkes Kritik an Botticelli richtet sich darauf, dass dieser seine Selbstverwirklichung aufgegeben und sich der Herrschaft Savonarolas unterworfen habe. »In der Gestalt Savonarolas war alle Dunkelheit der beginnenden Zeit zusammengeballt und aller Haß der kommenden Tage.« (FT, 47) Rilke warnt vor der Gefahr: »Savonarola kommt immer wieder. Seid auf der Hut vor seiner Wiederkehr. ... Er will euch arm. Der Wille eurer Kunst aber ist: euch heiter, weit und reich zu machen.« (FT, 43) Der »Widersacher«, der immer wieder kommt, lenke die Sehnsucht auf Gott als ein äußeres Ziel und verlange: »verleugnet euch, und ihr werdet ihn [Gott] finden.« Da gehn sie hin und verleugnen sich. Und da haben sie keine Sehnsucht mehr.« (FT, 47) Dem will Rilke entschieden entgegentreten. Im *Stunden-Buch* geht es um eine innere, individuelle und produktive Beziehung zu Gott: »Meine Gefühle, welche Flügel fanden, / umkreisen weiß dein Angesicht.« (KA I, 166)³⁹

3.4 Bezug des ästhetischen Programms auf Lou

Rilkes vielfältige programmatische Ansätze der Erarbeitung ästhetischer Konzepte finden ihren Hauptzweck in der Regulierung seiner Liebesbeziehung zu Lou und seiner geistigen Entfaltung im Verhältnis mit Lou, für die er das »Tagebuch« geschrieben hat (FT, 18). Im »Tagebuch« verkündet er: »Ich habe zwei Monate lang Schönheit geschöpft mit seligen Händen; ich habe genug davon, Schätze vor mir und Dir aufzutürmen.« (FT, 88) Das signalisiert Selbstbewusstsein und eine gewaltige Menge kostbarer Mitbringsel. Aber er schränkt auch ein, er habe zwar geglaubt, er »werde eine Offenbarung mit heimbringen über Botticelli oder über Michelangelo. Und ich bringe nur eine Kunde mit – von mir selber.« (FT, 40)

Blickt man auf Rilkes früheres Verhältnis zu Lou, so wird klar, dass er dieses mit dem in Florenz absolvierten ästhetischen Programm umgestalten und eine völlig neue Position erringen wollte. In einem Liebesbrief vom 8. Juni 1897 hatte er bekannt, dass sie ihm sei, »was der Bergquell dem Verdurstenden ist. ... Durch Dich will ich die Welt sehen; denn dann seh ich nicht die Welt, sondern immer nur Dich!«⁴⁰ Am 9. Juni 1897 folgte der markante Ausspruch: »Jetzt will ich Du

³⁸ Opitz (Anm. 38). Auf die Beziehung zwischen Botticelli und Savonarola ist Burckhardt nicht eingegangen. Bei Vasari konnte Rilke lesen, dass Botticelli der »Sekte« des Savonarola »dermaßen anhing, daß er das Malen ganz vernachlässigte und, weil er dadurch alles Einkommen verlor, sich in die größte Verlegenheit stürzte« (Vasari, Anm. 5, S. 289). Ernst Steinmann hingegen sah (Anm. 51, S. 25) den Einfluss Savonarolas nicht ausschließlich negativ, sondern in seiner Wirkung auf die Malerei seiner Zeit auch positiv.

³⁹ Zur Vielschichtigkeit von Rilkes Gottesbegriff siehe Heinrich Imhof: *Rilkes »Gott«* Heidelberg 1983.

⁴⁰ RMR / Lou Andreas Salomé. *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Pfeiffer. Zürich 1952, S. 20.

sein.«⁴¹ Diese Unterwerfung, ja Selbstausslöschung erklärt sich aus der geistigen Überlegenheit Lous, die von Nietzsche als ebenbürtige Denkerin anerkannt worden war. Im *Tagebuch* bekennt Rilke, dass Lou ihn »weit gemacht« habe. »Denn wenn die italienischen Tage mich mit Schätzen beschenkten, Du hast Raum dafür geschaffen in meiner Seele.« (FT, 117) Als er mit diesen »Schätzen« zurückkommt, will er nicht mehr »Du« sein, sondern er hätte sagen können: »Jetzt will ich Ich sein. Diesmal will er selbst »der Reiche, der Schenkende sein, der Ladende, der Herr, und Du solltest kommen und, von meiner Sorgfalt und Liebe gelenkt, Dich ergehen in meiner Gastlichkeit.« (FT, 135)

Dieses gesteigerte Selbstbewusstsein und diese »Schätze« brechen jedoch wie ein Kartenhaus zusammen, als Rilke sein *Florenzer Tagebuch* an Lou übergibt und diese mit ihrem überlegenen Wissen die Ergebnisse von Rilkes Anstrengungen locker in ihr Wissen integriert. »Und nun Dir gegenüber war ich wieder nur der kleinste Bettler an der letzten Schwelle Deines Wesens, das auf so breiten und sicheren Säulen ruht.« (FT, 135) Ja, er wird sogar »von der Angst gequält: Du könntest jetzt beginnen, mich mit dem Reichtum, den ich Dir gebracht und den Du so schnell zu Deinem Besitz erhobst, zurückzubeschenken, und ich fühlte in den besten Stunden, wie ich schon begann, das, was ich in seligen Siegen geholt hatte, als Almosen anzunehmen von Deiner unermüdlichen Güte.« (FT, 136) Zutiefst gedemütigt durch die Überlegenheit Lous und durch die Entwertung seiner Leistung bäumt er sich wütend auf und schreibt in einer Fortsetzung des Tagebuchs, daß er Lou »wie etwas zu Großes« hasste.

Eine Überwindung dieses Problems konnte nur dadurch gelingen, dass Rilke seine Rolle neu definierte, und zwar »als Bewegung in mir zu Dir hin.« (FT, 137) »Du bist immer wieder vor mir. Meine Kämpfe sind Dir längst Siege geworden, darum bin ich manchmal so klein vor Dir; aber meine neuen Siege gehören Dir mit, und mit ihnen darf ich Dich beschenken. Ich bin über Italien auf weitem Weg zu dem Gipfel gegangen, den dieses Buch bedeutet. Du hast ihn [in] raschen Stunden erflogen und standest, noch ehe ich ganz oben war, an seiner klarsten Spitze. Ich war hoch, aber noch inmitten von Wolken; Du wartetest über ihnen im ewigen Glanz. Empfange mich, Liebling. Sei immer so vor mir, Du Liebe, Einzige, Heilige. Laß uns zusammen aufwärts gehen. [...] Du bist nicht *ein* Ziel für mich, Du bist tausend Ziele. Du bist alles, und ich weiß Dich in allem; und ich bin alles und führe Dir alles zu bei meinem Dir-entgegen-Gehen.« (FT, 138f.)

Auf sich selbst bezogen, deutet Rilke das absolvierte ästhetische Programm der Renaissance als substantielle Grundlage und Förderung seines Künstlertum: »Und nun dieses Buches letzter Wert ist die Erkenntnis eines Künstlertums, das nur ein Weg ist und in einem reifen Dasein endlich sich erfüllt«. Mit einem Stufenkonzept begreift er jede Stufe, die er mit seiner Lyrik erreicht, als einen Schritt zu einer Vervollkommnung seiner Kunst, aber um sich zu vervollkommen, müsse der Künstler generell die einmal erreichte Stufe hinter sich lassen, ja verwerfen. »So rankt sich jedes Geschlecht wie eine Kette von Gott zu Gott. [...] Ich fühle also: daß wir die Ahnen eines Gottes sind und mit unseren tiefsten Einsamkeiten durch

41 Ebenda, S. 23.

die Jahrtausende vorwärtsreichen bis zu seinem Beginn. Das fühle ich!« (FT, 140) Das *Florenzer Tagebuch* endet so mit einer geradezu hypertrophen Steigerung der Kunstauffassung, welche letztlich auf Gott gerichtet ist und die Aufgabe hat, Gott mit Hilfe der Kunst zu schaffen. Damit wird erneut das Konzept des *Stunden-Buchs* programmiert.

4. Fernwirkungen der programmatischen ästhetischen Konzepte

Eine Fernwirkung der Programmatik des *Florenzer Tagebuchs* findet man in den Schriften über Russland, über Worpswede und über Rodin: In einem Brief vom 7. Juni 1899 an Frieda von Bülow schreibt Rilke: »Ich empfinde meinen Aufenthalt in Rußland als eine seltsame Ergänzung jenes Florentiner Frühlings. [...] Florenz scheint mir jetzt als eine Art Vorbildung und Vorbereitung für Moskau.«⁴² Die Renaissance mit ihrem fortschrittlichen Menschenbild wird für ihn zum Maßstab, um Rußland einzuschätzen, wo »noch der erste Tag dauert, der Tag Gottes, der Schöpfungstag.« (KA IV, 152f.)

In der *Einleitung* zur Monographie *Worpswede* hebt Rilke hervor, dass die Renaissance »den Menschen kennen gelernt« habe, »bevor sie sich mit der Landschaft beschäftigte. Der Mensch stand vor der Landschaft und verdeckte sie, die Madonna stand davor, die liebe, sanfte italische Frau mit dem spielenden Kinde.« (KA IV, 312) Allerdings hat er in dem Aufsatz *Von der Landschaft* (KA IV, 208ff.) bereits darauf hingewiesen, dass in den »Malereien im Campo santo in Pisa [...] die Landschaft damals schon etwas Selbständiges geworden« (KA IV, 209) sei und dass vor Leonardo da Vinci noch »niemand eine Landschaft gemalt« habe, »die so ganz Landschaft ist und doch so sehr Geständnis und eigene Stimme wie jene Tiefe hinter der Madonna Lisa«,⁴³ wobei die Landschaft im Hintergrund »ein Fernes und Fremdes, ein Entlegenes und Liebloses« sei, »das sich ganz in sich vollzieht«. (KA IV, 211) Daran schließt er seine Analyse der Worpsweder Maler an.

In der Monographie *Auguste Rodin* bezieht sich Rilke ebenfalls auf die Renaissance, um einen Maßstab für die Beurteilung Rodins zu haben: »Zuletzt in der Renaissance gab es eine große plastische Kunst; damals als das Leben sich erneut hatte, als man das Geheimnis der Gesichter fand und die große Gebärde, die im Wachsen war.« Jetzt, in der Gegenwart, sei »wieder eine Zeit gekommen, die nach diesem Ausdruck drängte, nach dieser starken und eindringlichen Auslegung dessen, was in ihr unsagbar war, wirr und rätselhaft«. Die Skulptur musste jetzt »einer Zeit helfen können, deren Qual es war, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen.« (KA IV, 408) Diese »Aufgabe, groß wie die Welt« (KA IV, 409), habe Rodin bewältigt, aber auch übersteigert. Dabei ist erstaunlich, dass Rilke die Erscheinung von Rodins *Mann mit der gebrochenen Nase*, jenes »alternden, häßlichen Mannes« (KA IV, 415), ausgerechnet im Vergleich mit Lionardos *Mona Lisa* schön fand, obwohl ein krasser äußerlicher Gegensatz zwischen beiden ins Auge springt. Diese »Maske«

⁴² Briefe 1892-1904 (Anm. 3), S. 68f.

⁴³ Abbildung in Toman, Anm. 11, S. 314 und in Beck, Anm. 32, S. 327.

eines hässlichen Mannes versteht er als ein »Ding, das man schön nennen muß um seiner Vollendung willen. Aber nicht aus der unvergleichlichen Durchbildung allein ergibt sich diese Schönheit. Sie entsteht aus der Empfindung des Gleichgewichts, des Ausgleichs aller dieser bewegten Flächen untereinander, aus der Erkenntnis dessen, daß alle diese Erregungsmomente in dem Dinge selbst ausschwingen und zu Ende gehen.« (KA IV, 416) Dieses »Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein« entspreche Lionardos Mona Lisa.« (KA IV, 418) Hässlichkeit hier und Schönheit dort werden von Rilke auf einer höheren Ebene infolge der gleichen idealen ästhetischen Gestaltung gleichermaßen als schön empfunden und definiert. Bedenkenswert ist dabei, dass auch von Rodin der Bogen in die Renaissance reicht, insofern sein *Mann mit der gebrochenen Nase* wie ein Konterfei von Michelangelo aussieht, der aus einem Streit eine gebrochene Nase davongetragen hat, so dass sein Gesicht entstellt war. Rodin hat seit etwa 1895 seinen *Mann mit der gebrochenen Nase* auch mit dem neuen Titel *Masque de Michel-Ange* ausgestellt.⁴⁴ Zu Rilkes neuem ästhetischen Konzept passen zudem Rodins Aussprüche, »Was man allgemein als Hässlichkeit bezeichnet, kann in der Kunst zu großer Schönheit werden«⁴⁵ oder »auch das Häßliche ist schön«.⁴⁶

Nachdem das Rodin-Buch im April 1903 erschienen war, fuhr Rilke mit seiner Frau Clara nach Florenz, wo sie die Stadt, mithin auch die Werke der Renaissance, in »acht, sehr schönen florentiner Tagen«⁴⁷ intensiv auf sich wirken ließen und verarbeiteten. Danach fuhren sie nach Rom, wo »das Durcheinander seiner so riesig zerbrochenen Kunst-Dinge einen ganz verwirrenden Eindruck« machte. Das Wiedersehen mit Florenz hingegen, »wie ich es erlebte, war eine große Sache.«⁴⁸ Erst nach dieser erneuten intensiven Auseinandersetzung mit der Renaissance, speziell mit Botticellis *Geburt der Venus*, ist Anfang 1904 in Rom die erste Fassung seines großartigen Gedichts *Geburt der Venus* (KA I, 506) entstanden, der im Herbst 1904 die endgültige Fassung folgte.⁴⁹ Am 21. November 1904 schrieb Rilke an Samuel Fischer, die drei Prosa-Gedichte *Hetären-Gräber*, *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes* und *Geburt der Venus* seien »das Beste, Reifste, Weitestе, was ich habe, und gehören zu dem wenigen Eigenen, das vor meinem Urteil besteht«.⁵⁰ Diese Urteile belegen, wie die Programmatik des *Florentiner Tagebuchs* weitergewirkt und welchen bedeutenden Einfluss die Renaissance neben der Antike auf die künstlerische Selbstverwirklichung Rilkes ausgeübt hat.

44 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Rodinstudien*. München 1983, S. 180ff.

45 http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/rodin_auguste.htm.

46 Gabriele Kalmbach: *Paris*. Dumont Reise-Taschenbuch 2014, S. 185.

47 *Briefe an die Mutter*. Frankfurt a.M. 2009, Band 1, S. 391.

48 Ebenda, S. 392f.

49 Siehe Kommentar in KA I, 955.

50 Zit. in *Rilke-Chronik* (Anm. 2), S. 207.

VERA HAUSCHILD

»Rilke in Florenz« – ohne Dante? Ein Zuruf

Das Thema »Rilke und Dante« hat im Programm der Florenzer Rilke-Tagung keine Rolle gespielt; ganz im Sinne von Eva Siebels, die schon 1941 aus den Quellen geschlussfolgert hatte, dass Rilke die Stadt »nicht im Zeichen Dantes erlebt« habe.¹

War aber Rilke nicht, als er am 5. April 1898 »Glücklich in florenz«² angekommen war, erstmals in der Stadt des Dichters, den er einen Monat zuvor als den Ahnherrn moderner Dichtung schlechthin gefeiert hatte? »Moderne Lyrik«, hatte er in Prag dargelegt, gebe es seit »den ersten Versuchen des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse *sich selbst zu finden*« – seit dem Jahr 1292, in dem Dante »die einfache Geschichte seiner ersten, jungen Liebe in der *Vita nuova*« erzählte.³ Und wer »Stammbäume« liebe, der solle »ruhig in dem Dichter der *Divina Comedia* den Ahnherrn unseres jungen Dichtergeschlechtes erkennen«.⁴

Rilke hatte da, fast wörtlich (und eher »ahnungsvoll«, wie aus einem Brief an Wilhelm von Scholz⁵ und Tagebuchnotizen⁶ hervorgeht), Jacob Burckhardts These übernommen, dass »das ganze Mittelalter hindurch [...] alle Dichter sich selber gemieden« hätten, bis schließlich Dante, als erster, »sich selber aufgesucht« hat.⁷ Während seines Florenzer Aufenthalts und in Viareggio aber wurde aus dieser »Ahnung« die Gewissheit, dass der Gewinn allen künstlerischen Tuns und die Aufgabe des wahren Künstlers darin liege, den »einsame[n] Weg zu sich selbst«⁸ zu gehen – den Weg zu verfolgen, den Dante als Erster gegangen war. Er habe geglaubt, notierte Rilke für Lou Andreas-Salomé, eine Offenbarung über Botticelli oder Michelangelo heimzubringen, er bringe stattdessen aber andere »Schätze«⁹ mit, die Überzeugung, dass, wer die eigene »innere Herrlichkeit« fühlt, »findet und heimlich enthüllt«, »heimkehren« wird »in sich selbst«.¹⁰

Rilke hat im April 1898 nicht mit dem »Dante« in der Hand Florenz durchstreifen müssen, wie er dies offenbar mit dem »Büchlein der Gedichte Lorenzos [de Medici]« tat,¹¹ denn er hatte sich schon lange vor seinen (mit Lou betriebenen) Studien zur Renaissance und der Konzeption des Lyrik-Vortrags mit Dantes Werk beschäftigt.

1 Eva Siebels: »Dante im Erleben Rainer Maria Rilkes«. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 23, N.F. 14 (1941), S. 187.

2 Rilke an die Mutter, 5.4.1898; BM I, S. 46 (Telegramm).

3 RMR: KA IV, S. 61f.

4 Ebenda, S. 62.

5 Vgl. RMR an Wilhelm von Scholz, 31.1.1898; zitiert nach RCh, S. 76.

6 Vgl. RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit, Das Florenzer Tagebuch* [im folgenden FTB], S. 36.

7 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien* [im folgenden Burckhardt]. Hg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1997, S. 308.

8 FTB, S. 40.

9 FTB, S. 100.

10 FTB, S. 101.

11 FTB, S. 42.

Sein Übertragungsversuch der Eingangsverse zum dritten Gesang aus Dantes *Inferno*, berichtet von der Höllenpforte,¹² ist zwischen 1893 und 1895 entstanden, in der Zeit der Freundschaft mit Valerie von David-Rhonfeld. Es war dies, vermutlich, Rilkes erster Übersetzungsversuch eines italienischen Textes überhaupt. Italien war ihm da, seit seinem achten Lebensjahr, bereits vertraut und »in seiner deutlichen Vielfalt und Formfülle, sozusagen, die Fibel« seines »beweglichen Daseins«, wie er noch 1926 bekannte.¹³ Für das Jahr 1885 sind »Sommerwochen in Canale« mit der Mutter belegt;¹⁴ 1888 hält er im Gedicht »Resignation« eine Art »Beatrice-Erlebnis« fest: den Verlust der Freundin Amélie: »Was sind mir die Freuden des Lebens o! sieh / ohne dich mein liebes Mädchen / ohne dich oh teure Amélie.«¹⁵ Dass ihm auch die Sprache des Landes schon früh ein wenig vertraut war, belegt ein Brief an die Mutter aus St. Pölten, der mit den Worten schließt: »Lebe wohl, ad[d]io cara madre io restato tuo fidelio figl[i]o / Renato.«¹⁶

Italienisch als Schulfach hat Rilke aber wohl erst an der Handelsakademie in Linz belegt; zumindest antwortet er im November 1891 auf die Frage der Mutter, welche Sprachen er lerne: vorerst nur Englisch und Französisch (weil mehr als zwei Sprachen zur Zeit zu viel für ihn wären). Erst im nächsten Jahr werde er »Italienisch dazunehmen.«¹⁷ Und mit diesem Studium schaffte er sich dann wohl auch erst die Voraussetzungen für den erwähnten Übersetzungsversuch aus Dantes *Divina Commedia* und für die Übersetzung des Sonetts »Deh peregrini«¹⁸ aus dem 41. Kapitel von Dantes *Vita nuova* Ende 1897. Auch mit der Hinwendung zu diesem Sonett folgte er übrigens einem Hinweis Jacob Burckhardts, der es als »das allerschönste« jener Gedichte bezeichnet hatte, in denen Dante »die Macht seines Gefühles nur durch einen außer ihm liegenden Tatbestand erraten läßt.«¹⁹ Als Rilke es aus dem Original übersetzte, war er dann selbst so begeistert, dass er an Wilhelm von Scholz schrieb: »Hör doch nur: Beatrice ist gestorben; der Dichter fühlt wie die ganze Stadt verwaist ist dadurch und spricht [darüber] zu ein paar Pilgern, welche zufällig am St. Veronicatage die Stadt durchwandern.«²⁰

Noch am Abend seiner Ankunft in Florenz war Rilke (trotz »der Ermüdung nach der vielstündigen Reise«, die er ohne einen Sitzplatz zu finden, auf Koffern hinter sich gebracht hatte)²¹ zur Skulpturengalerie der Loggia dei Lanzi geeilt, in der Dante unter den marmornen »Großen« war, auf die er, wie er Lou schilderte, »in scheuer Beschämung« zuschritt – er, »der Kleine, Namenlose, Unwürdige« sei »dankbar und fromm von einem zum anderen« gegangen.²² (Auch den monumenta-

12 Siehe SW 7 (Die Übertragungen), S. 737.

13 RMR: An eine junge Freundin, 17.3.1926. In: *Briefe aus Muzot*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 409.

14 Zitiert nach RCh, S. 23.

15 SW 6, S. 467f.

16 An die Mutter, 17.4.1890; unveröffentlichtes Manuskript, S. 80.

17 An die Mutter, 9.11.1891; unveröffentlichtes Manuskript, S. 150.

18 SW 7 (Die Übertragungen), S. 739.

19 Burckhardt, S. 307.

20 An Wilhelm von Scholz, 31.1.1898; zitiert nach SW 6, S. 1158.

21 FTb, S. 21.

22 FTb, S. 23.

len Dante-Kenotaph von Stefano Ricci aus dem Jahr 1829 hat Rilke in Santa Croce aufgesucht und auch die Dante-Statue von Enrico Pazzi aus dem Jahr 1865, fand aber nur abfällige Worte für sie: es seien ›Marmorne Phrasen‹, mit denen man es in der neueren Zeit gewagt habe ›Dante feiern‹ zu wollen.)²³

Rilke hat sich Dante bekanntlich auch in späteren Jahren noch mehrfach genähert, u.a. mit seinem Gedicht *An den Dichter: / Vita N:A* von 1906.²⁴ Stärker an das Dante-Bekenntnis von 1898 aber erinnert mich eine Äußerung im *Worpswede*-Buch, mit der Rilke 1902 die Bedeutung Arnold Böcklins für Otto Modersohn umrissen hat: gerade »die Ganzgroßen«, heißt es da, würden »jungen Leuten nichts zu sagen wissen als: ›Sei du. Man weiß ja nicht ob es möglich ist, aber wenn du irgend kannst, – sei du.‹« Der junge Modersohn habe diese Botschaft aus Böcklins Bildern herausgelesen, als er ihnen 1888 erstmals begegnete, und »ging hin und versuchte es und wurde es und war es.« Und so wie er hätten es »alle gewußt, die große Verschiedenheiten in sich fühlten«, dass man danach streben muss, »sich sagen« zu können – so wie, allen voran: »Dante und Shakespeare.«²⁵

»Rilke und Dante« – vielleicht doch ein Thema, das zu bearbeiten sich lohnen könnte, unabhängig von Florenz und unabhängig von Dante Alighieris 750. Geburtstag im Jahr 2015?

23 Vgl. FTb, S. 112.

24 KA I, S. 388.

25 KA IV, S. 349.

TORSTEN HOFFMANN

*Im Schreiblabor. Zur ausprobierenden Poetik
von Rilkes Florenzer Tagebuch*

Rilkes sogenanntes *Florenzer Tagebuch* ist kein in Florenz geschriebenes Tagebuch. Zum einen entstand der Text nur zum kleineren Teil in Florenz, zum größeren in Viareggio, weshalb schon Ernst Zinn vorgeschlagen hat, ihn in »Toskanisches Tagebuch«¹ umzubenennen. Zum anderen erinnert er nur rudimentär an ein Tagebuch.² Anders als Rilkes Schmargendorfer oder Worpsweder Tagebücher enthalten die im Frühjahr 1898 verfassten Aufzeichnungen kaum Datumsangaben, sind nicht nach Schreibtagen strukturiert und verraten nur anfangs etwas über den Tagesablauf ihres Autors. Rilke nutzt das »in weißes Kunstleder mit eingepprägten Florentiner Lilien gebundene«³ Buch hauptsächlich – so lautet die Grundthese dieses Beitrags – als Schreiblabor.

Damit ist zweierlei gemeint. Erstens denkt der junge Autor über das Schreiben und das Dichtersein nach und probiert dabei verschiedene, zum Teil widersprüchliche poetologische und anthropologische Konzepte aus. Zweitens – und damit eng verwoben – testet er unterschiedliche Schreibformen, also stilistische Verfahren und Sprechgesten, die zu den jeweiligen Positionen passen. Wenn es mit einiger Grundsätzlichkeit in dem (im Folgenden *FT* genannten) Buch heißt: »Des Künstlers Mühe ist, sich selbst zu finden« (*FT* 118),⁴ dann zeigt dieser Text genau das.⁵ So wenig Rilke sich auch in der mittleren und späten Werkphase auf *einen* poetologischen Standpunkt festlegen lässt: Das *FT* ist in dieser Hinsicht selbst für Rilkes Verhältnisse besonders heterogen. In dem nicht für die Veröffentlichung gedachten Text, mithin im nach außen abgeschlossenen Laborraum, wird schreibend experimentiert. Dabei kommen (abgesehen von den sieben Gedichten, die das Tagebuch

1 Ernst Zinn: »Nachwort des Herausgebers 1973«. In: RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1973, S. 369-374, hier: S. 370.

2 Schon George C. Schoolfield bemerkt, »how ›undiaristic‹ his diaries are« (*Young Rilke and His Time*. Rochester 2009, S. 108); Schoolfield weist u.a. darauf hin, dass Rilke bei seinen Eintragungen die Adressatin Lou Andreas-Salomé genau im Blick hat und wohl deshalb einige für ihn wichtige Begegnungen verschweigt (so mit Stefan George und Heinrich Vogeler). Zur Entstehungsgeschichte des *FT* vgl. ebenda, S. 93-97.

3 Ruth Sieber-Rilke/Carl Sieber: »Vorwort«. In: RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 5-12, hier: S. 6.

4 Mit der Sigle *FT* zitiere ich die 16 Jahre nach Rilkes Tod veröffentlichte Erstausgabe (RMR: »Das Florenzer Tagebuch«. In: ders.: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 13-240).

5 Auch Theodore Fiedler kommt zu dem Schluss, dass im *FT* »einer dabei war, sich selbst neu zu erfinden« (»Zarathustras Kind. Zu Nietzsche, Lou und Rainer im *Florenzer Tagebuch*«. In: Rudi Schweikert [Hg.]: *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Störck aus Anlaß seines 75. Geburtstags*. St. Ingbert 1999, S. 293-318, hier: S. 318). Mir kommt es v.a. darauf an, dass man im Text dem *Prozess* der Neufindung zuschauen kann.

eröffnen) insbesondere drei Schreibformen zum Einsatz, die sich alle durch das gesamte Buch ziehen, dabei aber wechselnd im Vordergrund stehen. Anfangs bedient sich Rilke eines recht konventionellen Tagebuchstils: Er berichtet rückblickend von seinen ersten Tagen in Florenz, beschreibt seine Unterkunft, erste Begegnungen und das tagsüber in der Stadt Gesehene. Dieser Stil weicht bald schon kürzeren aphoristischen Einträgen, die den zwischen dem 17. und 22. Mai niedergeschriebenen Mittelteil dominieren und von einem einsam-aristokratischen Künstlerbild geprägt sind. Diese Eintragungen standen bisher im Fokus der spärlichen Forschung zum *FT*, was zu einer Unterbelichtung des dritten Abschnitts geführt hat. Hier schreibt Rilke in einem zunehmend persönlich gehaltenen Stil (u.a. mit zahlreichen Anreden an Lou Andreas-Salomé, die Auftraggeberin und Adressatin des *FT*)⁶ und entwickelt eine kommunikativ-anthropologische Poetik – und damit einen Gegenentwurf zur eigenen poetologischen Aphoristik. Wieso aber, das gilt es zunächst zu fragen, hat sich der Blick der meisten Leser auf den aphoristischen Mittelteil konzentriert?

1 Aristokratische Poetik der Einsamkeit

Zweifellos finden sich in den Aphorismen die inhaltlich schillerndsten und sprachlich pointiertesten Formulierungen des Tagebuchs. Propagiert wird darin das Modell eines einsam-elitären und selbstbezüglichen Künstlers. »Wisset denn«, heißt es hier etwa, »daß die Kunst ist: Das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen.« (FT 36) Der Kern aller Kunst sei »die Sehnsucht [des Künstlers] nach sich selbst« (FT 42). Dieses Konzept bringt Rilke – in einem für sein Frühwerk typischen Monismus – für alle Künste und für alle Komponenten der ästhetischen Kommunikation in Anschlag. Es setzt den Künstler (und damit immer auch den Tagebuchschreibenden selbst) in Radikalopposition zum »Volk« und zur »Menge« (FT 37, 45 u.ö.): »Die Kunst geht von Einsamen zu Einsamen in hohem Borgen über das Volk hinweg.« (FT 52) Am Publikum ist der Künstler ostentativ nicht interessiert. »Die Fürsten und das unterste Volk«, zwischen denen Rilke in Bezug auf die Fähigkeit zur Kunstrezeption keinen Unterschied ausmacht, zeichne durchweg eine »Gleichgültigkeit« (FT 45) gegenüber der Kunst aus. Und das ist Rilke sogar lieber als ein breiteres Interesse an Kunstwerken, das zwangsläufig zu einem falschen Kunstverständnis führe. Eine »unsägliche Brutalität« liege dann »im Verhältnis der Menge zum Künstler. [...] Alle nehmen das heilige Gerät in die Hand wie einen Gegenstand des täglichen Gebrauchs, wie einen Besitz, den sie jeden Augenblick zerschellen dürfen ohne Strafe: Tempelschänder!« (FT 37) Rilkes Kunstreligion der Frühzeit, das wird in Passagen wie diesen besonders deutlich, sieht Kunst nicht etwa als ein Mittel zur Religionsverbreitung an, sondern behandelt die Kunst

⁶ Zur Genese des *FT* schreibt Ralph Freedman: Lou Andreas-Salomé »plante Rainers Italienreise und erteilte ihm klar umrissene Aufträge, die Schulaufgaben nicht unähnlich waren. So erhielt er die Anweisung, ein ausführliches Tagebuch zu führen und es ihr nach seiner Rückkehr vorzulegen« (*Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875-1906*. Frankfurt a.M./Leipzig 2001, S. 118).

immer wieder selbst mit religiösem Eifer.⁷ Insbesondere Gemälde, Skulpturen und Texte (Musik weniger) sind für Rilke ein ›heiliges Gerät‹ – »Kunstwerke sind die Freibriefe der einzigen kronenechten Aristokratie« (FT 50). Schon die ersten Herausgeber des Tagebuchs haben deshalb äußerst reserviert auf den Text reagiert und Rilke explizit den »Vorwurf des Egoismus« gemacht, da seine Kunstauffassung hier »höchst aristokratisch« sei: »die Kunst nur für den Künstler.«⁸

Bemerkenswert ist an den aphoristischen Einträgen vor allem der selbstgewisse, bisweilen messianische Tonfall, den der 22jährige Autor anschlägt. Wie in kaum einem zweiten seiner Texte steigert sich Rilke in einen rhetorischen Rausch, der durch die Wiederholung weniger Sprachmuster erzeugt wird. Dazu zählen insbesondere die Allgemeingültigkeit suggerierenden Anfänge zahlreicher Einträge: »Des Künstlers Schaffen ist ein Ordnen« (FT 38); »Jeder schafft die Welt neu mit seiner Geburt« (FT 39); »Jede Kunsttat bedeutet eine Befreiung«; »Alle Werke sind für den Künstler Vergangenheiten« (FT 40); »Vergeßt nicht« (FT 42); »Künstler sollen« (FT 43); »Es soll keiner« (FT 44) usw. ›Jeder‹, ›alles‹, ›keiner‹ – so wie hier inhaltlich von Großkollektiven, dagegen kaum einmal von einem Ich oder überhaupt von Individualität die Rede ist, geht es auch stilistisch nicht um Differenziertheit und Varianz. Ein typischer Eintrag lautet:

»Der Künstler wird nicht in aller Zeit neben dem Menschen bestehen. Bis der Künstler, der Beweglichere, Tiefere, reif und gattungskräftig wird, bis er lebt, was er jetzt träumt, verarmt der Mensch und stirbt nach und nach aus. Der Künstler ist die Ewigkeit, welche hineinragt in die Tage.« (FT 38f.)

Schon die syntaktisch weitgehend parallel gebauten Satzanfänge erzeugen ein stabiles Klanggerüst, dessen Statik dem Inhalt voll entspricht: In der Manier von apodiktischen Lehrsätzen wird hier Allgemeingültiges festgestellt. Der dreimal an den Satzanfang gesetzte bestimmte Artikel wirkt generalisierend: Er suggeriert, dass alle Künstler *einen* Typ darstellen – und dass der Sprechende ein Wissender ist, der diesen Typ zweifelsfrei bestimmen und trennscharf vom gewöhnlichen Menschen unterscheiden kann. Einerseits bleibt die Sprechinstanz dabei grammatisch im Hintergrund, andererseits weist ihr der objektive, strikt urteilende Sprachgestus indirekt eine enorme Autorität zu. Rilke schreibt hier im Modus eines auktorialen, eines nullfokalisierten Erzählers, dessen Wissen auch Zukünftiges umfasst. Nur wird hier nichts Fiktionales erzählt, sondern etwas Reales konstatiert – und zwar nicht von einem neutralen Beobachter, sondern von einem Sprecher, der sich mit größter Selbstverständlichkeit jenem Künstlertyp zugehörig fühlt, den er recht unverhohlen zum Übermenschen erklärt.

Übermenschliches, darin ist sich die Rilke-Forschung weitgehend einig, findet sich allerdings in Rilkes bis 1898 verfassten und heute weitgehend vergessenen Ge-

7 Im *FT* wird Religion als »die Kunst der Nichtschaffenden« (FT 42) bezeichnet, als ein fehlgeleiteter Umgang mit der ›eigentlichen‹ Sehnsucht nach sich selbst (vgl. FT 47), für die nach Rilkes Überzeugung die Kunst zuständig ist.

8 Sieber-Rilke/Sieber: Vorwort (wie Anm. 3), S. 9.

dichten, Dramen und Erzählungen kaum – der junge Autor trägt hier ziemlich dick auf. Dass es sich beim frühen Rilke, wie Anthony Stephens mit einer vermutlich angebrachten Pauschalität bemerkt hat, um einen »übermäßig ehrgeizigen, literarischen Debütanten«⁹ handelt, zeigt sich auch in seinem Welt- und Menschenbild. Wenn Rilke in der zweiten Hälfte des *FT* selbstbewusst schreibt, dass er über alle Voraussetzungen verfüge, »um zum Verkünder zu werden« (FT 74), dann prägen diese »Größenphantasien des jungen Dichtes«¹⁰ vorher schon den Verkündigungs-gestus seines Schreibstils. Selbst vor der biblischen Satzeröffnung »Siehe« (u. a. FT 40) schreckt er nicht zurück, schließt damit aber weniger ans Christentum als vielmehr an Nietzsche an, in dessen Zarathustra-Buch sich das »Siehe« häufiger findet (freilich in der Figurenrede des Weisen Zarathustra, während Rilke es sich in beachtlicher Unbekümmertheit ohne diese Distanzierung selbst aneignet).¹¹

Inhaltlich übernimmt Rilke von Nietzsche insbesondere die Idee des Übermenschen, die er anders als Nietzsche allein auf den Künstler bezieht,¹² sowie eine Apotheose der Einsamkeit. »Wenn es für den Künstler eine Verheißung gibt, der er vertrauen kann, ist es: der Wille zur Einsamkeit« (FT 39); und: »Wisset denn, daß der Künstler für sich schafft – einzig für sich.« (FT 37) Das Kollektiv der Künstler als Übermenschen ist bei Rilke rein ontologisch, nicht sozial gedacht: Künstlervereinigungen steht er ebenso skeptisch gegenüber (vgl. FT 120) wie schon dem Kontakt zweier Künstler: »Künstler sollen einander meiden. [...] Zwei Einsame [...] sind eine große Gefahr füreinander.« (FT 43) Der apodiktische Sprachgestus der aphoristischen Passagen verbindet sich also durchaus stimmig mit ihrer Botschaft: einer radikalen Poetik der Unantastbarkeit. Das dominante *Zeitmodell* ist dabei die Ewigkeit (und nicht die Vergänglichkeit des Menschen), das *Raumkonzept* die Einsamkeit – hier wie dort wird der Künstler somit aus der menschlichen Ordnung herausgenommen. Rilke macht sich Nietzsches »*Pathos der Distanz*«¹³ zu eigen, und zwar in poetologischer, anthropologischer und eben auch stilistischer Hinsicht.

9 Anthony Stephens: »Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke«. In: *Rilke heute*. Bd. 2: *Beziehungen und Wirkungen*. Frankfurt a.M. 1976, S. 95–114, hier: S. 97.

10 Fiedler (wie Anm. 5), S. 300. Auch Fiedler weist darauf hin, dass Rilke seinen Schreibstil nach der Eröffnungspassage des Tagebuchs ändert, der nun in einer »Rhetorik des Verkündens« gipfelt, die »an nichts so sehr erinnert wie an Tonfall, aber auch den Inhalt von *Also sprach Zarathustra*« (ebenda, S. 309).

11 Wie Ute Oelmann in ihrem Vortrag für die Rilke-Tagung in Florenz ausführte, schreibt Stefan George vor 1898 ähnliche Aphorismen, die – zumal angesichts der Begegnung zwischen Rilke und George in Florenz – ein weiterer Bezugspunkt für Rilke gewesen sein könnten.

12 Darauf weist auch Fiedler hin, der zudem gezeigt hat, dass Rilkes Nietzsche-Bild zu wesentlichen Teilen von Lou Andreas-Salomés Nietzsche-Monographie geprägt ist (wie Anm. 5, S. 297f.).

13 Friedrich Nietzsche: »Jenseits von Gut und Böse«. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bd.* (im Folgenden: KSA) Bd. 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, S. 9–243, hier: S. 205. Auch Nietzsche verortet das Pathos der Distanz im Kontext einer »Erhöhung des Typus »Mensch«, einer »Selbst-Überwindung des Menschen« (ebenda). Zu diesem Konzept Nietzsches vgl. die Übersicht bei Sven Brömsel: »Pathos der Distanz«. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 299.

Als ein »resounding«¹⁴ von Nietzsche hat Katja Brunkhorst den Stil des *Florenzer Tagebuchs* treffend bezeichnet, von »nahezu schülerhafter Aneignung [von Nietzsches] Ausdrucksweise«¹⁵ spricht Alberto Destro. Nicht besser, aber in ihrer Genese verständlicher werden Rilkes Coverversionen, wenn man ihren biographischen Kontext kennt. Denn Rilke schrieb das *FT* für seine Geliebte Lou Andreas-Salomé, die 15 Jahre zuvor in enger Verbindung zu Nietzsche stand und 1894 eine Monografie über ihn veröffentlicht hatte – sie galt es zu beeindrucken. Die paradoxe Pointe von Rilkes elitär-messianischem Schreibgestus, in dem er die künstlerische Einsamkeit feiert, liegt also darin, dass die (zunächst unausgesprochen bleibende) wichtigste kommunikative Funktion dieses Textes in der Intensivierung der *Zweisamkeit* mit der Nietzsche-affinen Lou Andreas-Salomé besteht.

Allerdings beabsichtigte Rilke, wie er auf den letzten Seiten mit beachtlicher Offenheit und einiger Resignation eingesteht, die Machtverhältnisse in seiner Beziehung zu Lou Andreas-Salomé mithilfe des Tagebuchs neu zu verteilen: »*Ich* wollte diesmal der Reiche, der Schenkende sein, der Ladende, der Herr« (FT 135). Auch wenn er damit nach eigenem Ermessen nicht besonders erfolgreich gewesen ist,¹⁶ werfen diese Bestrebungen ein aufklärendes Licht auf seinen epigonalen Nietzsche-Sound und die darin verkündeten Größenphantasien. Denn dieser Stil und diese Poetik boten Rilke einen einzigartigen Rahmen, um Lou Andreas-Salomé mit einer paradoxen Doppelbotschaft anzusprechen: Einerseits huldigte er Zarathustras Einsamkeits- und Übermenschenskult, der keine Liebesbeziehungen vorsah, also auch gegenüber der Geliebten für Distanz und Distinktion sorgte; andererseits garantierte schon der ihr vertraute Tonfall eine Nähe und Verbindlichkeit, auf die es Rilke mit seinem Tagebuch-Geschenk vor allem anderen ankam. Wenn sich im *Florenzer Tagebuch*, wie Stephens schreibt, grundsätzlich ein »Nebeneinander von wuchernder Selbstbehauptung« und dem »Wunsch, von der Hand eines anderen

14 Katja Brunkhorst: »*Verwandt-Verwandelt*«. *Nietzsches Presence in Rilke*. München 2006, S. 67.

15 Alberto Destro: »Nietzsche beim späten Rilke«. In: Gertrude Cepl-Kaufmann und Ariane Neuhaus-Koch (Hg.): *Literarische Fundstücke: Wiederentdeckungen und Neuentdeckungen: Festschrift für Manfred Windfuhr*. Heidelberg 2002, S. 199–313, hier: S. 202. Erich Heller schreibt, dass Nietzsche hier »weder assimiliert noch verwandelt, sondern nur nachgeahmt und manchmal vergrößert« werde (Erich Heller: *Nirgends wird Welt sein als innen. Versuche über Rilke*. Frankfurt a.M. 1975, S. 76). Auch für Theo Meyer liest sich das *FT* passagenweise »wie reine Nietzsche-Exegese«, weiche aber in einigen Aspekten deutlich von Nietzsche ab; dazu zählt Meyer u.a. die Nutzung eines (wenn auch unchristlichen) Gottesbegriffs, ein mit Nietzsche nicht zu vereinbarendes Konzept von »Leben« sowie eine Ablehnung von Nietzsches »Demontage aller Sinnzusammenhänge«, die bei Rilke für eine »Aversion gegenüber Nietzsche« gesorgt habe (Theo Meyer: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen/Basel 1993, S. 201 und 210).

16 Von Lou Andreas-Salomés »Enttäuschung« berichtet Freedman (wie Anm. 6, S. 130). Mit Fiedler kann man vermuten, dass Lou Andreas-Salomé bei der Lektüre von Rilkes Selbstvergöttlichungen in der Folge Nietzsches »leicht unheimlich wurde« (wie Anm. 5, S. 314); auch er schreibt: »Zu fragen wäre jedoch auch, ob Rainer nicht insgeheim meinte, Lou gerade durch eine Aneignung Nietzsches imponieren zu können. Größeres hatte er ihr Mitte 1898 nicht zu bieten« (ebenda, S. 318).

gelenkt zu werden,«¹⁷ findet, dann fällt beides in den Nietzsche-Passagen besonders eng zusammen. Liest man sie im Wissen um die einzige Adressatin, wird das Spannungsverhältnis zwischen Unantastbarkeit und Intimität hier auf eine so bemerkenswerte wie widersprüchliche Spitze getrieben.

Aber so viel sich Rilke in beziehungstechnischer Perspektive von seinen Aphorismen auch versprochen haben mag, stellen sie insgesamt doch – wie Stephens zu recht festhält – »in ideologischer Hinsicht einen Rückschritt«¹⁸ dar. Deshalb hat das *FT* auch in der neueren Forschung keinen guten Ruf: Manfred Engel konstatiert, dass es »einseitig die Erfüllung und Steigerung des Künstlers zum übermenschengroßen ›Künstlergott‹«¹⁹ betone, Horst Nalewski spricht von einem Dokument des »Hochmut[s]«,²⁰ George C. Schoolfield bezeichnet es als »both pretentious and pale« (für den heutigen Leser schlicht »exhausting«)²¹ und Sascha Löwenstein hält es aus seiner umfangreichen Studie zu Rilkes früher Poetik dann gleich weitgehend heraus.²² Damit entgeht der Literaturwissenschaft aber das Beste, was sich über Rilkes Schreibversuche mit Zarathustra-Maske im Ganzen sagen lässt, nämlich der Umstand, dass er sie schnell und aus eigenem Antrieb wieder ablegt – und zwar schon innerhalb des *FT*. So ernst es Rilke zweifellos mit seiner aristokratischen Ästhetik auch ist: Im *FT* nimmt sie (abgesehen von einigen Nachklängen) nur rund 25 der 125 Druckseiten ein (im Wesentlichen handelt es sich um *FT* 36–60). Davor, vor allem aber danach nutzt Rilke das Tagebuch, um andere poetologische Positionen auszuprobieren.²³

2 Anthropologische Ästhetik der Interaktion

Denn das Experimentieren mit Nietzsches Schreibmodus führt Rilke schließlich zu der Erkenntnis, sich selbst aus seinem Schreiben nicht heraushalten zu können. Ihm werde jetzt »immer klarer, daß ich gar nicht von den Dingen rede, sondern davon,

17 Stephens (wie Anm. 9), S. 98. Stephens sieht einen direkten Zusammenhang zwischen Rilkes früher Poetik und Lou Andreas-Salomés »intellektueller Vormundschaft auf den zweiundzwanzigjährigen« Autor: »Die mangelnde Ebenbürtigkeit strapaziert ihn am meisten, und so kommt es dazu, daß manches an seinen frühen ästhetischen Entwürfen als übertrieben wirkt« (ebenda, S. 100).

18 Ebenda, S. 107.

19 Manfred Engel: *Rainer Maria Rilkes ›Duineser Elegien‹ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart 1986, S. 106.

20 Horst Nalewski: *Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern*. Frankfurt a.M./Leipzig 1992, S. 53.

21 Schoolfield (wie Anm. 2), S. 110.

22 Sascha Löwenstein widmet sich dafür ausführlich den beiden Texten, die kurz vor und kurz nach dem Tagebuch entstanden sind, der Rede *Moderne Lyrik* und den *Aufzeichnungen über Kunst*, vgl. ders.: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg 2004, insb. S. 145–157.

23 Auch Stephens weist auf poetologische Unsicherheiten des jungen Rilkes hin und bezeichnet seine Kunst- und Weltanschauung als ein »Wechselspiel einander entgegengesetzter Haltungen«, bezieht sich dabei aber nicht auf die Spezifika des *FT* (Stephens, wie Anm. 9, S. 113).

was ich durch sie geworden bin.« (FT 88) Gefunden ist damit schon im *FT* eine Grundhaltung auch von Rilkes späteren Werkphasen: Sie klingt 1907 in den *Briefen über Cézanne* nach, wenn Rilke dort zu der Einsicht kommt, dass er die Bilder Cézannes »aus so privatem Gesichtspunkte« betrachte, dass es eigentlich »gar nicht die Malerei [ist], die ich studiere«,²⁴ sondern die eigene Ästhetik.²⁵ Diese Subjektivierung der Kunst- und Weltanschauung schlägt sich im letzten Teil des *FT* auch im Stil nieder. Die polternden Aphorismen mit ihren vermeintlich objektiven Gewissheiten weichen einem zunehmend persönlichen, verhalteneren Tonfall, in dem sich vermehrt ein ›Ich‹ findet, das Rilke in den Aphorismen weitgehend gemieden hatte. Auch seine poetologischen Überzeugungen formuliert Rilke nun nur noch selten im Gestus eines Verkündigers,²⁶ vielmehr steht er der allgemeinen Kunsttheorie jetzt skeptisch gegenüber.²⁷ Plötzlich können – was vorher undenkbar gewesen wäre – ein Textblock und zwei Sätze hintereinander mit dem Wort »Vielleicht« (FT 75) beginnen.

Vorbereitet wird damit ein Paradigmenwechsel, der sich innerhalb des *FT* vollzieht und der in Bezug auf Rilkes spätere Poetik wie überhaupt auf die Bedeutung des *FT* die entscheidende Innovation dieses Textes darstellt: Die Verabschiedung des poetologischen Leitbilds der Einsamkeit zugunsten der Interaktion. Sie geht einher mit einer Aufwertung des dialogischen Denkens und Schreibens gegenüber dem monologischen. Das zeigt sich schon in einem Wandel des Sprachgestus, wenn im letzten Teil Lou Andreas-Salomé als Adressatin des Tagebuchs mehrfach explizit angesprochen wird und Gesprächsprotokolle Eingang in den Text finden. Vor allem aber bettet Rilke die Kunst nun verstärkt in einen kommunikativen Prozess ein: Der Künstler geht in den späteren Passagen immer wieder eine intensive Interaktion mit seiner menschlichen und nicht-menschlichen Umwelt ein. Die Poetik der Einsamkeit aus den aphoristischen Passagen trifft im *FT* also auf eine genau gegenläufige Poetik der Kommunikation, der sich das Folgende in drei Schritten widmet: in Bezug auf die Dinge (2.1), auf Kunstwerke (2.2) sowie auf andere Menschen und das Publikum (2.3). Gezeigt werden soll dabei, inwiefern im *FT* neben der aristokratischen auch eine bisher übersehene, dem Anderen zugewandte, anthropologische Poetik entworfen wird.

24 RMR: »Briefe über Cézanne«. In: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe* [im Folgenden: KA] Band 4: Schriften. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 594-636, hier: S. 622.

25 In die Gegenrichtung weist Horst Nalewskis Deutung, die dem *FT* einen »Fortschritt des künstlerischen Vermögens« zumindest insofern attestiert, als Rilke dort »die ersten Schritte eines objektivierenden, eindringlich deutenden Beschreibens von Werken der Malerei« unternehme (Nalewski, wie Anm. 20, S. 54).

26 Dass auch dem späteren Rilke ein prophetisches Autorschaftsmodell nicht fern lag, zeigt die Studie von Martina King. Bezeichnend für das weitgehende Desinteresse der Forschung am *FT* ist der Umstand, dass es zwar einige der einschlägigsten Passagen für Rilkes Konzept heiliger Autorschaft enthält, aber trotzdem in Kings Monographie an keiner einzigen Stelle direkt zitiert wird (zu beiläufigen Verweisen vgl. u. a. Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009, S. 190, 194, 196, 200).

27 »Lesen Sie möglichst wenig ästhetisch-kritische Dinge«, empfiehlt er z. B. 1903 Franz Xaver Kappus (KA IV, S. 520).

2.1 *Interaktive Poetik (I): Dinge*

»Ich lerne sehen« (KA III, S. 456), schreibt Malte Laurids Brigge am Anfang seiner *Aufzeichnungen* – und einen ganz ähnlichen Prozess schildert sein Autor im *FT*. In einem jener Gesprächsprotokolle, mit denen er bezeichnenderweise erst in der zweiten Hälfte des Tagebuchs beginnt, berichtet Rilke davon, wie er der 27jährigen Russin Jelena Woronina, einer intensiven Urlaubsbekanntschaft, seine Beziehung zur Natur auseinandergesetzt habe: »es ist erst ganz kurze Zeit, daß ich so schaue und genieße.« (FT 91) Mehrfach formuliert Rilke im *FT* die Idee eines »Nur noch schauen[s]« (FT 84, ähnlich auch 34), begegnet ihr zunächst aber mit einer Skepsis, die sich in Rilkes mittlerer und späterer Werkphase nicht mehr findet. So deutet eins der Eröffnungsgedichte an, dass die Passivität des Schauens hinderlich sein könnte für die im Schreibprozess benötigte Aktivität (vgl. FT 15); kurz darauf heißt es gar rückblickend auf die Flucht aus Florenz: »Ich konnte dieses Schauen nicht mehr ertragen.« (FT 30) Im späteren Gespräch mit Jelena Woronina in Viareggio führt Rilke dazu weiter aus:

»Wir gingen eine ganze Weile lang in Verlegenheit nebeneinander her, die Natur und ich. Wie neben einem Wesen war ich, das mir teuer ist, dem ich aber nicht zu sagen wagte: ›Ich hab dich lieb‹. Seither muß ichs einmal gesagt haben, ich weiß nicht, wann, aber ich fühle, daß wir uns fanden.« (FT 91)

Das *FT* protokolliert also auch die Entwicklung von Rilkes sich intensivierendem Verhältnis zur Natur. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass er auf einem gemeinsamen »weiten Gang an das Meer« (FT 91) seiner jungen Begleiterin davon ausgerechnet in der Bildlichkeit eines schüchternen Nebeneinandergehens und eines zunächst zurückgehaltenen Liebesgeständnisses berichtet. Man bekommt den Eindruck, dass der Bindung an die Natur hier geradezu eine kompensatorische Funktion für die soziale Einsamkeit des Künstlers zugeschrieben wird (auch wenn die Einsamkeit in Rilkes toskanischer Zeit bei weitem nicht so extrem ausfiel, wie es seine Aphorismen für den Künstler einfordern).²⁸ Das geht an anderer Stelle soweit, dass Rilke eine leichte Erotik über seine Kontaktaufnahme mit der Natur legt: An »Schaffenstagen«, also ausdrücklich im poetologischen Kontext,

»empfind ich es schon, wie die Hüllen von den Dingen sinken und wie alles vertrauensvoll wird und jeder Verstellung vergißt. [...] Wie junge Mädchen sind alle Dinge, weiß und leise und von einer lächelnden Trauer. Bis sie sich plötzlich mit einer fremden heftigen Zärtlichkeit an dich schmiegen und zittern wie flüchtende Rehe und weinen wie Kinder im Traum: tief und trunken und atemlos. ›O, wir sind ja nicht so, wie wir sind. Wir haben gelogen. Verzeih.‹ Und da hast du dann

²⁸ Rilke inszeniert sich in der ersten Hälfte des *FT* als einen Einsamen – während es schon drei Tage nach der Ankunft in Florenz in einem Brief an seine Mutter ganz anders heißt: »Unter den Pensionsgästen hab' ich schon [...] liebe Bekannte. [...] Alle sind überaus liebenswürdig« (*Briefe an die Mutter*. Bd. 1. Hg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a.M./Leipzig 2009, S. 47; Brief vom 8. 4. 1898).

kühle, erbarmende, allwissende Hände und streichst ihnen sanft über die Stirne damit ...« (FT 80f.)

Der einzige unmittelbare Körperkontakt, den das Tagebuch beschreibt, ist ein bildlicher und findet zwischen dem Dichter und den Dingen statt,²⁹ die ihre ›Hüllen‹ fallen lassen und sich dann wie ›junge Mädchen‹ zärtlich an ihn schmiegen. Aufschlussreich ist die Bildersprache auch in Bezug auf die Reaktion des Dichters, der sich nicht etwa auf die Intimitäten der Dinge einlässt, sondern – wie der Text unter Aufwand von gleich drei Adjektiven deutlich macht (kühl, erbarmend, allwissend) – sich zwar freundlich, aber doch mit distanzierter Überlegenheit den Dingen zuwendet. Während sich Rilke in Florenz jener Macht, welche die Dinge im Schauen offensichtlich über ihn gewinnen können, nicht gewachsen fühlte, ist nun der Dichter in der stärkeren Position – neben aller Liebe zeichnet Rilke seine Verbindung zu den Dingen auch als ein Kräftemessen (mit wechselnden Machtverhältnissen).

Entscheidend für das Verhältnis des Dichters zu den Dingen ist die Wechselseitigkeit der Beziehung. Früher, so heißt es in einer jener Rückblenden, mit denen Rilke die Entwicklung seiner Poetik skizziert, sei er zu »Meer und Wald« in der »voreiligen Begeisterung meiner Worte« zu »gesprächig« (FT 90) gewesen. Ebenso verworfen wird das umgekehrte Extrem einer rein rezeptiven Haltung gegenüber den Dingen, bei denen der Künstler »bloß ihr Lauschender« ist, der »ihre Offenbarungen wie stumme Gnaden empfängt« (FT 89).³⁰ Das ideale Verhältnis ist das der Interaktion, das sich Rilke zur Zeit des *FT* erarbeitet und als neue Erfahrung festhält:

»ich empfinde, daß ich auf dem Wege bin, ein Vertrauter alles dessen zu werden, was Schönheit verkündet; [...] daß ich den Dingen immer mehr ein Jünger werde, der ihre Antworten und Geständnisse durch verständige Fragen steigert, der ihnen Weisheiten und Winke entlockt und ihre großmütige Liebe mit der Demut eines Schülers leise lohnen lernt.

Und durch diese gehorsame Hingebung geht der Weg zu jener ersehnten Brüderlichkeit und Gleichheit mit den Dingen, welche wie ein gegenseitiges Beschirmen ist und vor der die letzte Angst Sage wird.« (FT 88f.)

So monologisch die Kunst nach Rilkes Ansicht einerseits zu sein hat, so entschieden dialogisch inszeniert er hier andererseits das Verhältnis des Künstlers zur Natur. Nicht nur Kunstwerke sind für ihn ›heiliges Gerät‹, sondern auch Naturdinge ›ver-

²⁹ Kurz darauf schreibt Rilke in ähnlicher Metaphorik über sein Verhältnis zu den Dingen: »Wir halten uns die Hände hin« (FT 90).

³⁰ Rilke nimmt damit auch eine leichte Korrektur an eigenen Positionen vor; in dem wenige Monate zuvor gehaltenen Vortrag *Moderne Lyrik* heißt es noch: »So scheinen mir denn auch Lauschen und Einsamsein die Haupteigenschaften, welche den neuen Dichtern gemeinsam sind« (KA IV, S. 69). Die Bevorzugung des Worts ›Lauschen‹ gegenüber ›Hören‹ lässt sich damit erklären, dass mit ersterem eine größere Aktivität des Rezipierenden verbunden ist.

künden Offenbarungen«, werden also mit einem religiösen Glanz versehen, den der Künstler durch aktive Anteilnahme verstärken kann.

Dabei fällt auf, dass der junge Autor im Rahmen seiner Poetik (und nicht nur dort) Beziehungen durchweg als hierarchisch strukturierte Angelegenheiten entwirft: Der Künstler ist erhaben über das Volk, gleichzeitig aber in einer Position der Demut gegenüber den Dingen. Im ersten Kontext tritt er (zumindest im Sprachgestus) als Messias in Erscheinung, im zweiten als ›Jünger‹. Während dem Volk in Rilkes Aphorismen jedoch alle Aufstiegschancen in die Sphären des Künstlers verwehrt bleiben, verbindet Rilke den ›Gehorsam‹ des Künstlers gegenüber den Dingen mit einer selbstbewussten Ermächtigungsgeste: Ihm ist es durchaus möglich, mit den zuvor verklärten Dingen in einen Zustand der »Brüderlichkeit und Gleichheit« zu geraten, die im folgenden Textblock dann noch detaillierter ausgemalt wird, und zwar wiederum unter Zuhilfenahme eines Körperkontaktes: »Es ist dann, als wären wir alle der gleichen Wesenheit und hielten uns bei den Händen. Und wir lieben uns so sehr« (FT 89). Nur der Konjunktiv deutet noch an, dass hier kein Mystiker spricht, der mit den Dingen verschmilzt, sondern ein Künstler, der trotz aller Nähe immer auch eine beobachtende Distanz zu den Dingen braucht. Die »gehorsame Hingebung« (FT 89) gegenüber der Heiligkeit der Dinge dient am Ende immer einem Machtgewinn des Gehorsamen, ist stets Ansporn zu einem Aufschwung zu den verehrten Dingen. »Wer sich selbst erniedrigt, will erhöht werden«,³¹ heißt es in ironischer ›Verbesserung‹ von Lukas 18,14 bei Nietzsche – genau diese Melange aus Demut und Hybris prägt Rilkes Reflexionen über das Verhältnis des Künstlers zu den Dingen.

Nötig erscheint die Erhebung zu den Dingen aufgrund jenes bereits erwähnten Respekts, den Rilke vor der Gewaltbarkeit insbesondere der optischen Eindrücke empfindet. In der Schlussformulierung der oben zitierten Passage (FT 88f.) klingt diese ihn beängstigende Macht noch einmal an: Die angestrebte Gleichheit mit den Dingen wird beschrieben als ein »gegenseitiges Beschirmen«, bei dem »die letzte Angst Sage« wird, mithin in weite Ferne gerückt ist. Wenn die Kunst hier als »Weg zur Freiheit« (FT 36) erscheint, dann auch in dem Sinn, dass sich der Künstler der bedrohlichen Übermacht der Dinge entledigt, indem er sie liebt und sich von ihnen lieben lässt. Rilke steht noch klar vor Augen, dass er selbst »einmal von denen war, die das Leben verdächtigten und seiner Macht mißtrauten. Jetzt würde ich es lieben auf jeden Fall.« (FT 92) 1898 in der Toskana wird damit jener berühmte Ratschlag vorbereitet, den Rilke 1904 in den sogenannten *Briefen an einen jungen Dichter* Franz Xaver Kappus gibt: »Und im übrigen lassen Sie sich das Leben geschehen. Glauben Sie mir: Das Leben hat recht, auf alle Fälle« (KA IV, S. 545). Auch insofern ist das FT Dokument eines Transformationsprozesses, in dem daran gearbeitet wird, Stil, Poetik und Weltanschauung auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Neben dem Modus der Abgrenzung, der in den Aphorismen dominiert, experimentiert Rilke dabei auch mit einer Poetik der Nähe.

31 Friedrich Nietzsche: »Menschliches, Allzumenschliches I«. In: KSA 2, S. 9-366, hier: S. 87.

2.2 Interaktive Poetik (II): Kunstwerke

Das interaktive Verhältnis zu den Naturdingen findet sich in gesteigerter Form auch in Rilkes Schreiben über Kunstwerke (überhaupt sind in Rilkes frühen Kunstreflexionen die Grenzen zwischen Dingen und Kunstwerken fließend).³² Von Beginn an anthropomorphisiert er die Gebäude und Kunstwerke, denen er in Florenz begegnet: Habe man einmal das »Vertrauen« der Paläste errungen, »so erzählen sie dir gern und gütig die Sage ihres Daseins in der herrlichen, rhythmischen Sprache ihrer Höfe.« (FT 26) Dominierte in der Darstellung des Kontakts mit den Naturdingen eine Körpermetaphorik, treten die Gebäude dem Dichter als Dichter entgegen – man kommuniziert in einer »herrlichen rhythmischen Sprache«. Insgesamt ist das Verhältnis zu den Kunstwerken im *FT* symmetrischer gestaltet als das zur Natur, dabei aber nicht konfliktfreier. In Bezug auf Bilder der vorraffaelischen Zeit schreibt Rilke:

»das Verhältnis von Bild und Gast bleibt kein einseitiges [...]; es entsteht im ersten Augenblick ein Verkehr zwischen beiden, stille Zwiesprache reißen die Brücken nieder, und ein versöhnendes Schweigen richtet sie wieder auf. Ein Sich-feindlich-Werden wechselt rasch ab mit dem Gefühl freudiger und festlicher Liebe, und den Minuten lichten Verstehens folgt ein ängstliches Entfremden nach.« (FT 31)

Bemerkenswert ist die Dynamik der Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter: Sie stellt keine lineare Entwicklung zu immer größerem Einverständnis dar, sondern schwankt zwischen Liebe und Feindschaft. Während der Kontakt zu den Naturdingen mit dem einmal ausgesprochenen Liebesbekenntnis im Wesentlichen geregelt, die frühere Distanz nachhaltig überwunden zu sein scheint, treten Kunstwerke im Tagebuch als widerständigere Akteure in Erscheinung. Wer Kunstwerke klassifiziert und beurteilt, will nach Rilkes Überzeugung »nur schnell, schnell denken« (FT 61) und lässt sich damit nicht auf den komplexen Kommunikationsprozess mit ihnen ein. »Der Weg zu dem wahren Wert aller Werke«, so setzt er dagegen,

³² Mal rechnet er Kunst einfach zu den Dingen, so in dem kurz nach dem Aufenthalt in der Toskana verfassten Aufsatz *Über Kunst*, in dem es heißt: »Mit jedem Kunstwerk kommt ein Neues, ein Ding mehr in die Welt« (KA IV, S. 115); mal insistiert er auf Spezifika der Kunst Dinge, die sie als eine Sonderform der Dinge erscheinen lassen, etwa in dem kurzen Text *Kunstwerke* von 1902 (vgl. KA IV, S. 303). Zum Kurzschluss von Ding und Kunst Ding im Rodin-Vortrag vgl. Torsten Hoffmann: »Kunsterfahrung als Icherschließung. Rilkes anthropologische Ästhetik in seinen Vorträgen über Kunst und Literatur«. In: Thomas Schmaus und Günter Seubold (Hg.): *Kunsterfahrung als Welterschließung. Die Kunst- und Lebensphilosophie Rainer Maria Rilkes*. Bonn 2012, S. 273-299, insb. S. 291-296. Im *FT* gilt das meiste, was über die Dinge gesagt wird, auch für Kunstwerke. Ob es sich dabei um Architektur, Gemälde, Skulptur, Musik oder Literatur handelt, spielt meistens keine Rolle: »Wer von Kunst spricht, muß notwendig die Künste meinen; denn sie sind Ausdrucksweisen einer Sprache« (FT 55). Die langen Passagen zur bildenden Kunst sind deshalb für Rilke immer auch von poetologischer Relevanz, dienen also nicht zuletzt der Selbstfindung und -vergewisserung als Schriftsteller.

»geht durch die Einsamkeit. Sich mit einem Buch, mit einem Bild, mit einem Lied einschließen, zwei bis drei Tage, seine Lebensgewohnheiten kennen lernen und seinen Seltsamkeiten nachgehen, Vertrauen zu ihm fassen, seinen Glauben verdienen und irgendetwas mit ihm zusammen erleben: ein Leid, einen Traum, eine Sehnsucht.« (FT 61)

In besonders prägnanter Form wird deutlich, dass die Einsamkeit, die Rilke vom Künstler einfordert und hier explizit ins Spiel bringt, nicht mit einer ausschließlichen Selbstbezogenheit gleichgesetzt werden kann. Viele Stationen zwischenmenschlicher Beziehungen werden stattdessen (zumindest rhetorisch) in den Kontakt mit dem Kunst Ding umgeleitet: das Kennenlernen, der Aufbau von Vertrauen, das gemeinsame Erleben. So vergeistigt diese Beziehungsform auch wirken mag, ist dabei die Materialität des Kunstwerks durchaus von Bedeutung. Für Rilke macht es zum Beispiel einen entscheidenden Unterschied, ob er ein Buch besitzt oder geborgte Bücher liest – bei Letzteren behalte »man stets eine gewisse formelle Höflichkeit« (FT 63). Nur ein »mir gewohntes Exemplar erzählt mir seine Sache mit aller Vertraulichkeit« (FT 63), wobei sich die Gewöhnung also nicht allein auf den Inhalt, sondern eben auch auf die konkrete Dinghaftigkeit des Buchs bezieht. Die Beziehungsmetaphorik, die Rilke zur Beschreibung seines Kunstverhältnisses nutzt, verfügt über einen nicht-metaphorischen Kern: Der Kontakt mit Kunst meint erstens auch im Fall der Literatur ein Gegenüber von zwei Materialitäten (von Mensch und Buchexemplar) und ist zweitens ein interaktiver Austausch zwischen zwei abwechselnd sendenden und empfangenden Akteuren. Während die Kunstrezeption für gewöhnlich als eine Subjekt-Objekt-Relation verstanden wird, treten sich hier zwei autonome Subjekte gegenüber. Schon früh arbeitet Rilke im Kontext der Künste also mit einem Interaktionsmodell, das den Rahmen auch dafür schafft, von einem Steintorso aufgefordert zu werden, das eigene Leben zu ändern (in dem zehn Jahre später veröffentlichten Gedicht *Archaischer Torso Apollos*).

Als einen interaktiven Vorgang stellt Rilke aber nicht nur die Rezeption, sondern auch die eigene Produktion von Kunstwerken dar. Auffällig oft wird im *FT* das Entstehen eigener Werke in passiven Formulierungen festgehalten. Dass ihm in Florenz »noch nichts geworden ist« (FT 20) heißt es am Anfang, bevor er später berichten kann: »Auf einem weiten Gang in der festlichen Pineta geschahen mir die drei Mädchenlieder, die mich beglücken mit ihrer Innigkeit« (FT 79). So aktiv Rilke seine Rolle im Anschauen der Dinge und im Lesen von Büchern darstellt, so passiv, beinahe unbeteiligt zeichnet er sich als Schaffenden. Er sei, so heißt es weiter, nichts als ein »Spielzeug in den Händen dieser zarten blassen Lieder« (FT 79). Gerade dort, wo er inmitten all des in der Toskana Gesehenen endlich selbst einmal produktiv wird, inszeniert er sich gleich in doppelter Hinsicht als Empfangenden: In der Sprachlogik seiner Ausführungen wird er erstens mit dem Entstehen von drei Gedichten beschenkt, die ihn dann zweitens aufgrund ihrer ›Innigkeit‹ auch in ihrer Existenz beglücken. Indem er die Verantwortung für den Produktionsprozess abgibt, so scheint es, kann er sich an den Texten auf eine uneitle Weise wie an etwas Geschenkten freuen. Nicht von ungefähr entwirft Rilke das Schreiben damit in der Logik der unbefleckten Empfängnis – die Madonnen auf den Renaissance-

Bildern stellen ein Leitmotiv im *FT* dar. Als unausgesprochenes Vorbild für die eigene Autorschaft taugen sie vor allem deshalb, weil sie sowohl zum aristokratischen Künstlerbild der Aphorismen passen (schließlich handelt es sich bei Maria um eine von Gott auserwählte Person) als auch den kommunikativen Ansatz von Rilkes Poetik bestätigen (nach dem Kunst immer an Interaktion gebunden ist).³³ Insofern verbinden sich hier die messianischen und die demütigen Autor- und Selbstbilder, die Rilkes Tagebuch durchziehen.

2.3 *Interaktive Poetik (III): Menschen*

Das *FT* ist als »Evangelium des Künstlers als radikalen Individualisten«³⁴ bezeichnet worden – und in der Tat finden zwischenmenschliche Interaktionen nur mühsam den Weg in Rilkes poetologische Überlegungen. Andere Menschen spielen dann aber doch in drei unterschiedlichen entfaltenen Wirkungs- und Publikumskonzepten eine maßgebliche Rolle.

Im ersten Konzept, das sich im Wesentlichen im Aphorismenblock findet, dominiert eine massive Publikumsverachtung. So sei das Drama (schreibt Rilke, der zu dieser Zeit selbst Dramen verfasst und später mindestens einmal auch inszeniert) schon deshalb »unwürdig«, weil es »das Publikum braucht« (*FT* 54). Grundsätzlich ginge Literatur niemanden etwas an. Selbst das Veröffentlichen, wie es in besonders kruder Argumentation heißt, diene keineswegs dazu, eine Leserschaft zu erreichen oder gar eine Verbindung zwischen Autor und Lesern herzustellen. Vielmehr sei es ganz im Gegenteil der Versuch des Autors, seine »Vergangenheit in Werken« aus sich herauszustellen: »Dann ist keine Brücke mehr von uns dazu, dann sind sie hinter uns, und wir können uns auf sie stellen« (*FT* 55). Die Publikation eines Textes stellt für Rilke hier eine Distanzierung des Künstlers von seinem abgeschlossenen Werk dar, die ihm den Weg in seine zukünftige Kunst ebnet. Einmal veröffentlicht, werde jedes Buch »in eurem Sinne«, übersetzt »in eure Umgangssprache« (*FT* 55). Der Künstler als Übermensch, dem sich Rilke mit jedem »wir« selbstbewusst zu-rechnet, spricht eine Geheimsprache, die sich selbst dem lesenden Publikum nicht erschließt – so schafft Rilke immerhin ein treffendes Bild für die Kommunikationslosigkeit, die dieses Autorbild prägt.

³³ Von einem Madonnen-Leitmotiv spricht auch Freedman in seinem Beitrag für diese *Blätter*; zur Maria-Motivik in der toskanischen Lyrik Rilkes vgl. den ebenfalls in diesem Band abgedruckten Beitrag von Ivo Theele. Der Maria-Motiv im *FT* (mit Ausblicken ins spätere Werk bis zu dem Gedichtzyklus *Das Marien-Leben*) widmet sich ausführlich Rita Rios: »Rilkes Florenzer Tagebuch. Beobachtungen zum lyrischen Umgang mit der Renaissance«. In: Curdin Ebner (Hg.): *Rilke. Les Jours d'Italie/Die italienischen Tage*. Sierre 2009, S. 117-133, insb. S. 123-132. Auch Rios hebt hervor, dass in Maria die menschliche »Kommunikation mit dem Göttlichen einen unüberbotenen, in Demut erlebten Höhepunkt« erreicht und dass Rilke Maria »vor allem in seine eigene künstlerische Sphäre zu transportieren trachtete« (ebenda, S. 123 f.). Dazu mag auch Rilkes zweiter Vorname beigetragen haben.

³⁴ Theodore Fiedler: »Rilke, Ellen Key und die Frauenfrage um die Jahrhundertwende«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 16/17, 1989/90, S. 141-153, hier: S. 143.

Während dieses Publikumskonzept primär in den Aphorismen entfaltet wird, verfolgt Rilke parallel dazu ein zweites, welches sich von Beginn an mit größerer Konstanz durch das *FT* zieht. Auch darin bleibt das Publikum unempfänglich für die Kunst, bekommt über das Kunstwerk aber einen Eindruck von der Persönlichkeit des Künstlers vermittelt. Beim Betrachten von Bildern etwa stehe man »mit einem Male dem Menschen gegenüber, der ein Stück seines Glaubens und seiner Sehnsucht in dem dauernden Werke mit hastigen oder mit zärtlich zagenden Händen geformt hat.« (FT 31f.) Das Bild wird gleichsam durchsichtig und gibt den Blick frei auf seinen Schöpfer: »Es kann kein Mensch aus sich so viel Schönheit heben, daß sie ihn ganz verdeckt. Seines Wesens ein Stück sieht immer dahinter hervor.« (FT 32) Um den Doppelcharakter jedes Kunstwerks deutlich zu machen, führt Rilke auch eine begriffliche Differenzierung ein (vgl. FT 44 und 121): Jedes Werk verfüge über *Kunst* (als seinen ästhetischen Teil) und über *Kultur* (als die im Werk enthaltene Persönlichkeit des Künstlers). Anfangs empfiehlt er nur Künstlern die Aufmerksamkeit für diese ›Kultur‹: Unter keinen Umständen solle man sich die ›Kunst‹ fremder Werke zum Vorbild nehmen, »aber von des anderen Kultur darf der Künstler gerne und dankbar empfangen.« (FT 44) Während Rilke jeder unmittelbaren Kommunikation zwischen Künstlern ablehnend gegenübersteht, spricht er sich emphatisch für diese über das Werk vermittelte Kontaktaufnahme aus: »So bilde jeder den zweiten zu höherer Menschlichkeit und also zu reinerer Kunst« (FT 44). Diese indirekte Form der Interaktion ist also keinesfalls Selbstzweck, sondern funktional in Bezug auf den ästhetischen Gewinn – die Kultur interessiert hier allein als Mittel zur Kunstverbesserung. Wenn dabei »jeder« in den Blick genommen wird, meint das freilich ausschließlich jeden *Künstler*.

Als Rilke am Ende des *FT* auf dieses Konzept zurückkommt, nimmt er eine entscheidende Erweiterung daran vor. Zwar insistiert er wiederum darauf, dass Kunstwerke einflusslos bleiben (»Und wenn sie doch unter den vielen stehen, sie werden nicht wirksamer dadurch«), fügt aber hinzu: »Der Künstler kann eigentlich nur durch seine Persönlichkeit, seine überwundene Kunst, welche ich, wie schon früher, Kultur nennen möchte, auf weitere Kreise einwirken.« (FT 121) Hatte Rilke in den Aphorismen dem Künstler noch jeden Blick ins Publikum verboten, spricht er nun von einer dort noch undenkbaren Wirkung »auf weitere Kreise«. Damit wandelt sich auch die Bedeutung der Persönlichkeitsentwicklung für den Künstler: Sie zielt nicht mehr nur auf die Verbesserung seiner Kunst (die am Publikum ja ohnehin vorbeigeht), sondern wird auch in einem didaktischen Kontext relevant. Sprach Rilke anfangs nur ironisch und abwiegelnd von einem »erziehlichen Einfluß der Kunst« (FT 36, ähnlich 51), scheint ihm gegen Ende des Tagebuchs die ›Kultur‹ eines Kunstwerks doch eine Möglichkeit zu sein, eine Interaktion zwischen Werk und Publikum herzustellen und damit auch Einfluss auf Nicht-Künstler auszuüben. Rilkes Poetik öffnet sich im Verlauf des Tagebuchs also in Richtung des Publikums.

Das gilt noch entschiedener für ein drittes Publikumskonzept, das sich nur in der zweiten Hälfte des Tagebuchs findet und eine Poetik des Trostes entfaltet. Anders als die ersten beiden, die im Sprachgestus einer allgemeinen theoretischen Ästhetik präsentiert werden und stets die Künstler wie das Publikum mit einiger Abstraktheit als Kollektive verhandeln, schlägt Rilke dabei einen persönlichen Tonfall an.

Man bekommt den Eindruck, dass ihm erst im Laufe des Schreibens im *FT* bewusst wird, inwiefern das Ideal des einsamen, in seiner Kunst nur mit sich selbst sprechenden Künstlers den eigenen ästhetischen Intuitionen gar nicht entspricht. »Es tönt etwas tief aus mir«, kann es erst am Ende des Tagebuchs heißen, das »hinaus zu den Menschen will« (FT 114). In einem Absatz, der wie nur wenige andere (und im Aphorismenblock kein einziger) ostentativ mit der Ersten Person Singular einsetzt, schreibt Rilke:

»Ich möchte immer irgendwem (ich weiß nicht, wem) sagen: ›Nicht traurig sein.‹ Und es ist mir, als wäre das ein gar vertrauliches Geständnis, das ich ganz leise und zärtlich aussprechen müßte und in tiefer Dämmerung.

Wir haben alle etwas wie eine Angst in uns. Wie Mütter werden wir sein.« (FT 72)

Nicht die Elite anderer Künstler, sondern ›irgendwer‹ soll hier angesprochen werden. Und dieser Impuls ist keineswegs außerhalb der Dichtung zu verorten. Rilke schreibt im *FT* immer als Künstler, was hier schon an der Verwendung des Begriffs ›Geständnis‹ deutlich wird: Für den jungen Rilke sind die in Kunstwerken verhandelten Gegenstände grundsätzlich die ›Vorwände‹ für die ›Geständnisse‹ des Künstlers – diese Vorwand-und-Geständnis-Poetik formuliert Rilke mehrfach im Tagebuch, bereits vorher in seinem Prager Vortrag *Moderne Lyrik*, später in mehreren Aufsätzen und noch in der 1903 gedruckten Worpsswede-Monographie.³⁵ Nicht von ungefähr ersetzt die Eröffnung des direkt folgenden Absatzes (»Wir haben alle etwas wie eine Angst in uns«) den Singular durch den Plural: ›Wir‹ statt ›ich‹ steht nun an der syntaktischen Spitzenposition, und zwar ein ›wir‹, das anders als in der ersten Hälfte des Tagebuchs kein exklusives, allein die Künstler meinendes mehr ist, sondern ein inklusives, das alle Menschen und mit ihnen auch den Sprechenden umfasst. Ins Tagebuch aufgenommen wird damit jenes anthropologische ›Wir‹, das Rilkes bekanntere ästhetische Reflexionen sowie die Lyrik des mittleren und späteren Werks prägen wird.

Bezeichnenderweise findet diese poetologische Öffnung im Zeichen des Traurigseins und der Angst statt: Weil wir »alle etwas wie eine Angst in uns« haben, gibt Rilke die in den Aphorismen gezogene Trennlinie zwischen »Alltagsmensch« und »Künstler« (FT 50), zwischen Menschen und Übermensch wieder auf. Dass Angst (FT 72, 75, 77, 82, 89, 111), Furcht (FT 77f., 83) und Bangigkeit (FT 87) plötzlich zu Leitmotiven des *FT* avancieren, während in der Selbstgewissheit der Aphorismenpassage davon kaum einmal die Rede war, rückt die aristokratische Poetik in ein neues Licht: Die Abgrenzungsbemühungen gegenüber dem Volk lassen sich nun auch als der Versuch lesen, sich von der eigenen Menschlichkeit und den an das Menschsein gebundenen Ängsten abzuschotten. »›Volk‹ ist überhaupt«, so deutet Rilke diese Engführung im Aphorismenteil an, »die Zeit der Unmündigkeit und

³⁵ Vgl. FT 98 und 125f. sowie u.a. KA IV, S. 65-67, 89, 115, 351. Zur Theorie und Praxis von Rilkes Vorwand-und-Geständnis-Poetik vgl. insbesondere Löwenstein (wie Anm. 22), S. 145-168.

Angst« (FT 52) – diese ihm aus der eigenen Biographie sehr vertraute Zeit will Rilke vor allem *selbst* überwinden. Und indirekt verrät die aristokratische Poetik auch, was im Zentrum dieser Ängste steht: die eigene Sterblichkeit. Denn die im Aphorismenteil gefeierte Überlegenheit des Künstlers speist sich insbesondere aus einer Überwindung der Endlichkeit: »Des Künstlers Schaffen«, so heißt es dort, »stellt aus sich hinaus alle Dinge, die klein und vergänglich sind« (FT 38). Ausdrücklich wird die Ansicht vertreten, dass nur der Mensch »ausstirbt«: »Der Künstler« dagegen – und nicht etwa nur seine Kunst – »ist die Ewigkeit« (FT 39). Rilkes Polemik gegen das Volk lässt sich vor diesem Hintergrund als verdeckter Protest gegen die eigene Sterblichkeit lesen. Während die aristokratische Poetik in der ersten Hälfte des Tagebuchs somit an einer Abschaffung der Todesangst arbeitet, setzt die anthropologische Poetik der zweiten Hälfte auf den Trost, der die Existenz der Angst nicht grundsätzlich in Frage stellt.

Damit verschiebt sich auch die Zeitdimension des Kunstwerks: In den Aphorismen fordert Rilke noch, die Kunst »jenseits aller Zeit« (FT 48) in der Ewigkeit zu verorten, während genau darauf in den späteren Passagen verzichtet wird. »Wir brauchen keine Kirchen zu bauen«, heißt es nun programmatisch, die Vergänglichkeit akzeptierend: »Von uns darf nichts übrig bleiben. Wir trinken uns leer, wir geben uns hin, wir breiten uns aus – bis einmal unsere Gesten in winkenden Wipfeln sind und unser Lächeln in den Kindern aufsteht, die darunter spielen ...« (FT 78). In Rilkes Terminologie gesagt: Nicht die *Kunst* eines Kunstwerks überlebt, sondern die *Kultur* – und zwar nicht innerhalb, sondern außerhalb der Kunst. Konnte man in den Aphorismen den Eindruck bekommen, das Leben des Künstlers diene allein der Steigerung seiner Kunst, wird diese Vorstellung nun vom Kopf auf die Füße gestellt: Die Kunst hat eine Funktion im Leben (nicht nur des Künstlers) zu übernehmen.³⁶ Bereits im *FT* deutet sich damit jener Wechsel von einer Ästhetik der Ewigkeit bzw. Zeitlosigkeit zu einer der Endlichkeit an, der sich in Rilkes Schreiben erst allmählich vollziehen wird: In der kurz nach dem Tagebuch verfassten Abhandlung *Über Kunst* setzt er noch ganz auf die Erstere, während sich das mittlere und spätere Werk ganz der Letzteren verschreiben wird (etwa in der neunten *Duineser Elegie*, die den Menschen als den »Schwindendsten« anspricht und ihre Poetik daran ausrichtet, KA II, 227).³⁷ Ganz aufgeben will Rilke das Ewigkeitsmodell allerdings auch im zunehmenden Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit am Ende des *FT* noch nicht: »Wir brauchen die Ewigkeit, denn nur sie gibt unseren Gesten Raum; und doch wissen wir uns in enger Endlichkeit. Wir müssen also innerhalb dieser Schranken eine Unendlichkeit schaffen, da wir an die Grenzenlosigkeit nicht mehr glauben.« (FT 71) Rilke experimentiert hier mit einer Verschachtelung beider Zeitdimensionen – ein solches Ringen um poetologisch-anthropologische Positionen

36 In diese Richtung hatte Rilke auch kurz zuvor in *Moderne Lyrik* argumentiert, indem er darauf insistiert, dass »die Kunst nur ein Weg ist, nicht das Ziel«, und sich gegen jede Kluft zwischen der »künstlerischen Betätigung und dem Leben« ausspricht (KA IV, S. 62).

37 Vgl. dazu ausführlicher Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann: »Literarische Anthropologien der Endlichkeit. Zur Einführung.« In: dies. (Hg.): *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag*. Göttingen 2011, S. 9–34, insb. S. 19–26.

ist charakteristisch für die Laborsituation des *FT* und unterscheidet es von Rilkes veröffentlichten kunsttheoretischen Schriften.

Mit der Verschiebung des Zeitmodells einher geht im Tagebuch der Wechsel von der (unausgesprochenen) Leitfigur Nietzsche³⁸ zur (ausgesprochenen) Vorbildlichkeit Lou Andreas-Salomés – und damit von einer männlichen zu einer weiblichen Perspektive. Es ist frappierend, dass die interaktiv-anthropologische Ästhetik fast durchgängig weiblich konnotiert ist: Rilke präsentiert sein neues Naturverhältnis in Form des Gesprächsprotokolls mit der jungen Russin, inszeniert sein Schreiben wie Maria Empfängnis, bringt sein Poetik des Trostes auf den Begriff des ›Mutter Werdens‹ (vgl. *FT* 72) und stellt Lou Andreas-Salomé als den Fels seiner Kunst- und Lebensarchitektur dar.³⁹ ›Du hast mich leiden gesehen und mich getröstet‹, spricht Rilke die Adressatin des Tagebuchs schließlich auch direkt an: ›Auf Deinen Trost will ich meine Kirche bauen‹ (*FT* 75). Nicht mehr die Einsamkeit, sondern ganz im Gegenteil den Trost der Freundin, also ein stärkendes Zugeneigtsein von Mensch zu Mensch rückt Rilke nun ins Zentrum seiner literarischen Mission. Damit ist eine jene 180-Grad-Kehren vollzogen, die typisch für die Poetik des *FT* sind.

Allerdings gibt Rilke auch in diesem Kontext das früher eingeführte Verkündigungsmodell nicht ganz auf: ›Nur Kraft brauche ich. Alles andere weiß ich in mir, um zum Verkünder zu werden. Ich will nicht durch alle Lande gehen und meine Lehre verbreiten suchen. Ich will es überhaupt nicht zur Lehre erstarren und versteinern lassen. Ich will es leben.‹ (*FT* 74) Als Grundlage dieses gelebten Messianismus versteht Rilke jetzt aber nicht mehr das elitäre Übermenschentum des Künstlers, sondern die von Lou Andreas-Salomé übernommene Zuversicht auch angesichts der eigenen Ängste, also eine primär psychische Qualität, die den Künstler als Sterblichen zum Menschen unter anderen Menschen macht.⁴⁰ Als erfolgreiche Probehandlung verbucht er ein Gespräch mit Jelena Woronina, in dem er ihr (die sich ›wie tot‹ fühlte, *FT* 91), verloren gegangene Lebensfreude zurückzugeben versuchte.

³⁸ Womit nicht behauptet werden soll, dass Rilkes aristokratische Ästhetik der Ewigkeit tatsächlich der Ästhetik Nietzsches gerecht wird; es geht mir allein darum, dass Rilke *seinen* Nietzsche-Modus in der zweiten Texthälfte weitgehend aufgibt.

³⁹ Fiedlers Einschätzung, nach der im *FT* aus einer ›entschieden männlichen Perspektive‹ argumentiert wird (wie Anm. 34, S. 143), muss deshalb zumindest relativiert werden. Sie leuchtet allerdings völlig ein im Blick auf jene Passagen gegen Ende, in denen die Frau auf ihre Mutterschaft reduziert wird, etwa: ›Des Weibes Weg geht immer zum Kinde, vor ihrer Mutterschaft und hernach‹; ›Eine Frau, welche Künstlerin ist, muß nicht mehr schaffen, wenn sie Mutter wurde‹ (*FT* 119). Eine biographische Deutung der plötzlich gehäuft auftretenden Reflexionen über das Muttersein liefert Freedman in Bezug auf eine mögliche Schwangerschaft Lou Andreas-Salomés (wie Anm. 6, S. 125 f.).

⁴⁰ In ihre Richtung heißt es z.B.: ›Wie hab ich das an Dir bewundert, Liebe: dieses sorglose Vertrauen zu den Dingen, diese furchtfremde Güte. Jetzt kommt es auch zu mir, auf anderem Weg‹ (*FT* 73). Im Hintergrund steht freilich auch der insgesamt um die Jahrhundertwende verbreitete Vitalismus in der Nachfolge Nietzsches. Paul Bishop spricht in Bezug auf solche Stellen des *FT* von einer ›vitalist celebration of ›sacred life‹‹ (Paul Bishop: ›Rilke: thought and mysticism‹. In: Karen Leeder und Robert Vilain [Hg.]: *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge 2010, S. 159–173, hier: S. 171).

Zwar sieht sich Rilke weiterhin als ein Ausgezeichneter unter den Menschen an, wenn er nun davon überzeugt ist, dass es »tief in mir einen kleinen Garten« gebe, »umgrenzt von Feierlichkeit, bis zu dem wird keine Angst mehr reichen.« (FT 117) Anders als in der Selbstgenügsamkeit des aphoristischen Künstlerbildes hat er damit aber eine Botschaft gefunden, die er unter die Leute bringen will:

»O wenn ich euch doch allen sagen könnte, was für eine Zeit das ist! Es tut mir weh, daß viele unfestlich und ohne Hoffnung sind. Ich möchte eine Stimme haben wie das Meer und doch ein Berg sein und im Sonnenaufgang stehen: damit ich euch alle wachleuchten, überragen und aufrufen könnte.« (FT 74)

Entworfen wird damit eine zukünftige Poetik, in welcher der Dichter zwar weiterhin sein Publikum »überragt« (womit Rilke die vertikale Beziehungsachse seines Denkens beibehält), dabei aber sein Sprechen ausdrücklich an »alle« Menschen richtet.⁴¹ Nicht die Distanzierung von der Menge, sondern deren Erhebung in die hoffnungsvolle Haltung des Dichters ist nun sein Ziel. Das Publikum soll einen Weg beschreiten, den Rilke – geführt von Lou Andreas-Salomé – selbst gegangen ist: Seine Absicht ist es, »Menschen zu befreien von der fremden Angst, aus der ich kam« (FT 115). Letztlich zielt die nun formulierte Mission auf eine Gleichheit zwischen Dichter und Publikum: Letzteres soll es Ersterem gleichtun. Rilke fühlt sich von Lou Andreas-Salomé »gehalten, gehoben« und damit »getrost« (FT 73) – diesen Zustand will er an sein Publikum weitergeben. Ganz offensichtlich ist der Künstler also doch ein Mensch unter Menschen.

Und tatsächlich enthält das *FT* am Ende einen deutlichen Hinweis darauf, dass sich Rilkes Menschenbild verändert hat: »Man muß einsehen lernen«, sagt er mehr zu sich als zu irgendjemandem sonst, »daß es gerade das Menschliche ist, welches uns einsam macht« (FT 120). Damit ist die am Anfang des Tagebuchs beschworene Einsamkeit des Künstlers für Rilke von einem elitären zu einem allgemeinemenschlichen Phänomen geworden. Statt einer Kunst für den Künstler skizziert er im zweiten Teil des Tagebuchs eine Kunst für den Menschen. Rilkes aristokratische Ästhetik wandelt sich damit in eine anthropologische.

3. Rilkes Ringen

Dass Rilke seine Ansichten »nicht zur Lehre erstarren und versteinern lassen« (FT 74) will, führt das *FT* eindrücklich vor. Es enthält nicht *ein* »artistic manifesto«,⁴² sondern mehrere. Trotz ihrer Gegensätzlichkeit werden in diesem Schreiblabor sowohl eine monologisch-aristokratische als auch eine dialogisch-anthropologische

⁴¹ Thomas Häussler verortet in solchen Passagen (ohne dabei auf die Widersprüche zu den Aphorismen einzugehen) die »social dimension of Rilkes poetic philosophy« (»The Poet in Place. Rainer Maria Rilke's *Florence Diary*«. In: Irene Marchegiani Jones und Thomas Häussler [Hg.]: *The Poetics of Place. Florence Imagined*. Florenz 2001, S. 163–180, hier: S. 178).

⁴² Schoolfield (wie Anm. 2), S. 109.

Ästhetik ausprobiert. Zwar legt die Chronologie eine Entwicklung vom ersten zum zweiten Programm nahe (die sich in den Folgejahren bestätigen wird). Aber auch am Ende des Tagebuchs will Rilke das Gegensätzliche immer wieder zusammenbringen, ja zusammenzwingen. Rilke ringt – mit Florenz, vor allem aber mit sich und seiner Poetik, mit Dingen, Kunstwerken und Menschen.

Das Ringen ist ein Leitmotiv des *FT*, das alle angesprochenen Interaktionsformen durchzieht.⁴³ Da Rilke 1898 Beziehungen im Wesentlichen hierarchisch modelliert, geht es dabei immer wieder auch ums Gewinnen. Nachdem er angesichts eines Botticelli-Gemäldes ein »Sich-feindlich-Werden« (FT 31) zwischen Bildbetrachter und Bild beobachtet hatte, schreibt er über seine Auseinandersetzung mit einem anderen Werk Botticellis: »Ich sah in einen Kampf und empfand einen Sieg« (FT 41). Kämpfen und Siegen – diesen Slogan setzt Rilke (vermutlich im Anschluss an Nietzsche)⁴⁴ für das Gelingen eines Kunstwerks an, das nur dann gelungen sei, wo sich das »subjektive Geständnis« durchsetzt und der »Vorwand [...] in allen seinen Hartnäckigkeiten besiegt ist« (FT 127). Auch das eigene Schreiben sieht er mit einiger Grundsätzlichkeit in einem solchen Raster. Wieder in Bezug auf Botticelli heißt es, dass dieser »so weit vor uns *den* Sieg erkämpfen wollte, der uns selber noch Traum ist und Ziel und Sehnsucht in unseren Schöpfungstagen« (FT 103). Von seinen »seligen Siegen« (FT 136) will Rilke gleichwohl schon im *FT* Lou Andreas-Salomé berichten – und auch in der Beziehung zu ihr spielt das Gewinnenwollen eine entscheidende Rolle: »Meine Kämpfe sind Dir längst Siege geworden, darum bin ich manchmal so klein vor Dir; aber meine neuen Siege gehören Dir mit, und mit ihnen darf ich Dich beschenken. Ich bin über Italien auf weitem Weg zu dem Gipfel gegangen, den dieses Buch bedeutet« (FT 138). Gerade weil sich während seiner poetologischen Gipfexpedition (oder in einer anderen Metaphorik gesagt: im als Schreiblabor genutzten Buch) sein Ringen so offen dokumentiert, verbucht Rilke schließlich das *FT* im Ganzen als einen, als *seinen* Sieg – und weist es damit unbeabsichtigt als ein Frühwerk aus.

Denn schon kurze Zeit später wird Rilke das Bedürfnis nach Siegen auf eine ganz grundsätzliche Weise suspekt. Als Abschied von der Poetik des Siegens lässt sich insbesondere das 1901 entstandene poetologische Gedicht *Der Schauende* lesen, dessen vierte Strophe lautet:

Was wir besiegen, ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
will nicht von uns gebogen sein. (KA I, S. 332)

Wie die Entstehungsgeschichte dieses Gedichts zeigt, war Rilke zunächst unschlüssig, wie radikal er mit seinem Siegeswillen brechen sollte. In der ersten Fassung

43 Vgl. dazu u. a. FT 19, 26, 70, 102f., 112.

44 Theodore Fiedler hat darauf hingewiesen, dass es sich dabei um zwei Wörter handelt, die »Nietzsche im Allgemeinen und sein Zarathustra ganz besonders immer wieder in den Mund nehmen« (wie Anm. 5, S. 310).

der Schlussstrophe steht nur in Klammern: »[der Sieg macht leicht verwöhnt und klein]« (KA I, S. 835), womit noch nicht ganz ausgeschlossen wird, dass Siege den Sieger gelegentlich auch größer machen können. Und wer im Kampf mit der Größe des Lebens als »der Besiegte« vom Platz geht – so fährt die erste Fassung mit einiger Unentschiedenheit fort –, sei doch gerade deshalb »wie der Sieger« (KA I, S. 835) anzusehen. Erst später kann Rilke sich dann zu jener kompletten Absage an das Siegen durchringen, mit der die Druckfassung endet. Während Rilke im *FT* noch an Lou Andreas-Salomé schreibt: »Ich haßte Dich wie etwas *zu Großes*« (*FT* 135), heißt es nun über den Schauenden, den man sich im Sinn des zweiten Teils des *FT* zugleich als Mensch und Dichter vorzustellen hat:

Die Siege laden ihn nicht ein.
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein. (KA I, S. 333)

Mit dieser positiven Deutung der Niederlage als Überwältigungserfahrung geht Rilke über die Poetik des *FT* hinaus, das er vielleicht auch deshalb zu Lebzeiten nicht veröffentlicht. Kurz gesagt: Auch im Tagebuch ringt Rilke, allerdings laden ihn die Siege hier durchaus noch ein. So vorläufig der Siegeswille für Rilkes Poetik aber auch ist: Dass dadurch ein übermenschliches Künstlerideal bezwungen wird, kann durchaus als echter Gewinn für Rilkes Poetik verbucht werden. Nicht die schillernden Aphorismen des Mittelteils, sondern der im letzten Drittel eingeschlagene Weg in die anthropologische Ästhetik erweist sich für Rilkes Schreiben als produktiv und zukunftsfruchtig – und macht das *FT* auch heute noch lesbar.

IVO THEELE

*Imitatio Mariae – Rollenlyrische Inszenierung
in Rilkes Gebete der Mädchen zur Maria*

Die Mädchenfigur in Rilkes Werk ist keineswegs eine singuläre Erscheinung, sondern vielmehr ein Motivkomplex, der bei genauerer Betrachtung eine stringente Entwicklung erfährt. Zum Motivkomplex gehörig sind unter anderem die lyrischen Zyklen *Mädchen-Gestalten*, die *Lieder der Mädchen*, die in diesem Aufsatz in den Mittelpunkt gestellten *Gebete der Mädchen zur Maria* sowie der Essay *Intérieur*, worin Rilke einige theoretische Überlegungen zu – wie er betont – »seinen Mädchen« anstellt. Darüber hinaus lassen sich auch Verbindungen zu weiteren einzelnen Gedichten finden. Die Entwicklungslinie der Rilkeschen Mädchenfiguren verläuft bis hin zu den beiden wesentlich später entstandenen gleichnamigen Gedichten *Die Liebende*, womit sich schließlich sogar eine Schnittmenge zur Theorie der Intransitiven Liebe aufweisen lässt. In den zumeist lyrischen Texten, die dem Motivkomplex der Mädchenfiguren angehören, ist der ständige Versuch Rilkes spürbar, »seinen Mädchen« einen Sonderstatus zukommen zu lassen. Allerdings ist damit auch die weitgehend unspezifische Suche verbunden, den Rilkeschen Mädchen eine außergewöhnliche Aufgabe und Funktion zuschreiben zu können, die eben diesem Sonderstatus gerecht wird. Meiner Lesart zufolge verläuft die Entwicklungslinie (stark vereinfacht) wie folgt:¹

Bereits im Gedichtband *Advent* ist ein erstes Gedicht mit »Die Mädchen singen:« überschrieben. Dort heißt es: »Alle Mädchen erwarten wen / wenn die Bäume in Blüten stehn.«² Die unbestimmte und passive Erwartungshaltung beziehungsweise Sehnsucht der Mädchen im Zustand des Heranwachsens, hier durch die Jahreszeit Frühling symbolisiert, zieht sich auch durch die vier Gedichte *Mädchen-Gestalten* sowie durch die *Lieder der Mädchen* bis hin zu den *Gebeten der Mädchen zur Maria*. Im Essay *Intérieurs*³ reflektiert Rilke den Zustand »seiner Mädchen«: »Meine Mädchen finden weder, noch suchen sie. Sie können sich überhaupt nicht erinnern, daß sie einmal gesucht haben. Sie wissen nur dunkel von verschiedenen Funden, die in die Zeit vor dem Groß-Werden gehören.«⁴ Das ist demnach auch der entscheidende Aspekt für das Verständnis der *Lieder der Mädchen*: In der Vorstellung des Dichters sind die Mädchen geradezu in einem Zustand gefangen, in dem sie »[weder] finden, noch suchen«. Es ist ein Zustand der großen Passivität, dem sie ausgeliefert sind: Alle vergangenen Erfahrungen existieren nur noch in einem dunklen Unterbewusstsein, alle künftigen werden nur abstrakt erahnt.

1 Die hier nur kurz skizzierte Entwicklungslinie lässt sich ausführlich nachverfolgen in Ivo Theele: *Frauen|gestalten. Inszenierte Weiblichkeit in Rainer Maria Rilkes Frühwerk*. Berlin 2015, S. 52-106.

2 RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1987, Bd. I, S. 109. Zitiert als SW.

3 SW V, S. 399-412.

4 SW V, S. 402.

Die Stilisierung der Mädchen erfährt im letzten Abschnitt dieser Schrift seinen Höhepunkt, indem Rilke ein Symbol Maeterlincks aufgreift: »Wenn meine Mädchen wandern und sich bewegen, schwanken ihre Seelen langsam wie Kähne, die an ein unruhiges Ufer gebunden sind. – Denn ihre Seelen sind Gondeln von Gold und voller Ungeduld.«⁵ Erneut kommt der passive Charakter zum Vorschein: Die Seelen der Mädchen warten darauf losgebunden zu werden und auf die offene See gelangen zu können. Gleichzeitig sind diese Gondeln »von Gold und voller Ungeduld«, was auf ihr außergewöhnliches Potential verweist, das sehnsüchtig darauf wartet, abgerufen zu werden. Die Ungeduld, die abstrakte Erwartungshaltung im Hinblick auf eine unbekannt Bestimmung, erfährt in den *Liedern der Mädchen* einen vorläufigen Höhepunkt, indem er bei den Mädchen eine gewisse Verzweiflung darüber erkennen lässt. Nicht zuletzt bildet sie die Grundlage für das Verständnis der *Gebete der Mädchen zur Maria*. Denn dieser Zyklus, der sich in *Mir zur Feier* den *Liedern der Mädchen* anschließt und schon alleine deshalb eine inhaltliche Weiterentwicklung des Motivkomplexes vermuten lässt, gibt der abstrakten Erwartungshaltung eine unerwartete vorläufige Richtung.

Die *Gebete der Mädchen zur Maria* verfasst Rilke – mit Ausnahme zweier Gedichte – innerhalb von drei Tagen während seines Aufenthaltes im April und Mai 1898 in Florenz. Er schreibt sie, ebenso wie einige Gedichte der *Lieder der Mädchen* und *Dir zur Feier*, die größtenteils in denselben Wochen entstehen, in ein Skizzenbuch, das er parallel zum *Florenzer Tagebuch* führt. Die *Gebete der Mädchen zur Maria* umfassen neben einem vorangestellten Motto insgesamt 16 Gedichte.

Im Gegensatz zu den *Liedern*, in denen jeweils die kursiv gesetzten Überschriften wie *Mädchen singen*: oder *Eine singt*: den rollenlyrischen Charakter der Gedichte deutlich machen, verrät in den *Gebeten* lediglich die Überschrift des gesamten Zyklus sowie eine inhaltliche Auseinandersetzung die Zugehörigkeit zur Untergattung der Rollenlyrik. Dennoch handelt es sich bei den Gedichten ohne Zweifel um Äußerungen, die Rilke den Mädchen in den Mund legt. Der junge Autor greift in seinen frühen lyrischen Werken in nachahmender Weise verschiedene Stile und programmatische Ansätze auf. Zusätzlich probiert er sich aber auch auf dem Feld verschiedenster Untergattungen aus, um inhaltliche Aussagen in eine möglichst adäquate Form zu bringen. Die Rollenlyrik, oder auch das Rollengedicht, ist eine solche Form, mittels der Rilke bestimmte Inhalte – unter ihnen besonders Thematiken im Umfeld von Frauen- beziehungsweise Mädchenfiguren – zum Ausdruck zu bringen versucht. Die Rollenlyrik fungiert hier als ein »Sammelbegriff für lyrische Gedichte, in denen der Dichter eigene oder nachempfundene Gefühle, Gedanken, Erlebnisse oder Reflexionen einer Figur [...] in Ich-Form ([also einem] Monolog) in den Mund legt.«⁶ Die »Sprecherinstanz als eine dramatisch-fiktionale Rolle«⁷ wird

⁵ SW V, S. 411.

⁶ Günter Schweikle: Artikel »Rollenlyrik«. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. von Günter Schweikle und Irmgard Schweikle. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990, S. 394.

⁷ Winfried Eckel: Artikel »Rollengedicht«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von Georg Baumgart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u.a. Bd. III. Berlin/New York 2003, S. 315-317, hier: S. 315.

hier zur Grundbedingung gemacht. Zudem wird zwischen expliziter und impliziter Rollenlyrik unterschieden. Erstere, also die explizite Rollenlyrik, macht »ihren Status durch ihren Titel, durch andere Hinweise in Paratexten oder durch Indizien im Gedicht selber ausdrücklich kenntlich.«⁸ Diese Kriterien werden, wie im Folgenden deutlich gemacht wird, in den *Gebeten der Mädchen zur Maria* erfüllt, so dass bei dem Zyklus von expliziter Rollenlyrik gesprochen werden kann.

Mit dem Verfassen von Rollenlyrik reiht sich Rilke unter Autoren wie Goethe und Heine ein, deren rollenlyrische Gedichte allerdings ungleich bekannter sind (man denke hier zum Beispiel an Heines *Lied des Gefangenen*). Zur Zeit der Literatur der Jahrhundertwende tritt die Rollenlyrik seltener auf, Rilke ist hier neben Hofmannsthal einer ihrer wenigen Repräsentanten. Dabei ist die Rollenlyrik eine, wie Jutta Heinz anmerkt, unterschätzte lyrische Form,⁹ was vor allem für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung gilt.

Rollengedichte sind in fast jeder von Rilkes Schaffensphasen zahlreich vertreten, besonders zahlreich jedoch in Rilkes frühen Werken. Es ist die Rollenlyrik aus den Gedichtbänden *Advent*, *Mir zur Feier* und insbesondere dem *Buch der Bilder*, aus denen vermehrt weibliche Protagonistinnen hervortreten: Dies sind vor allem Mädchenfiguren, Liebende (nicht Verliebte), junge Bräute, Mütter, Konfirmandinnen, Heilige und sogar Märtyrerinnen – ein breites Spektrum meist junger Frauen also, von denen die Mädchenfiguren, auch weil sich mit ihnen ein eigenständiger Motivkomplex herausbildet, zweifellos am interessantesten sind. Für Jutta Heinz, die sich mit der rollenlyrischen Form eingehender beschäftigt hat, bildet das »theatralische Rollenspiel (ähnlich wie das kindliche Rollenspiel) eine natürliche Brücke zur Literatur: In einer fiktiven Situation werden spielerisch mögliche Weltbilder und Handlungsalternativen erprobt; auch lyrische Texte können durch die der Dramatik entlehnte direkte Rollenrede eine Art Theater im Kleinen inszenieren.«¹⁰ Dieser Aspekt kann gerade für junge Autoren von eminenter Wichtigkeit sein, da sich auf diese Weise mittels experimenteller Formen thematische Ernsthaftigkeit mit einer gewissen spielerischen Leichtigkeit verbinden lässt. Für Jutta Heinz geht es für einen Autor wie Rilke um

»die Möglichkeit einer neuen Erfahrung qua Rollenwahl und Rollengestaltung: [...] Er stellt damit [...] seine Dichtung auf eine zwar nicht objektive, aber über das Rollenkonzept intersubjektiv leichter zugängliche Basis. Rollen stellen in diesem Zusammenhang eine Art vorgeformtes Handlungs- und Erwartungsmuster dar, das zwar individuell ausgefüllt werden kann, aber letztlich leichter emphatisch nachempfunden werden kann als eine als völlig frei und gesetzlos vorgestellte Subjektivität.«¹¹

8 Ebenda.

9 Jutta Heinz: »Rollenlyrik im *Buch der Bilder*. Zum Verwandlungspotential einer unterschätzten lyrischen Form.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 168-192. Hier: S. 168.

10 Ebenda.

11 Ebenda, S. 172-173.

In den »vorgeformte[n] Handlungs- und Erwartungsmuster[n]« hält sich Rilke allerdings nicht lange auf. Die Sprecher der Rollengedichte, so auch die Mädchenfiguren in den *Gebeten*, zeigen nicht selten ein starkes Verlangen, diese möglichst schnell nach allen Seiten hin zu durchbrechen und sich auf unbekanntes Terrain zu begeben. Dies lässt sich insbesondere in Rilkes *Gebeten der Mädchen zur Maria*¹² feststellen.

Bereits das dem Zyklus vorangestellte Motto lässt erkennen, in welche Richtung sich die darauf folgenden Gedichte entwickeln werden. Es lautet:

*Mach, daß etwas uns geschieht!
Sieh, wie wir nach Leben beben.
Und wir wollen uns erheben
wie ein Glanz und wie ein Lied.*¹³

Die erste Zeile ist direkt an die Figur der Maria gerichtet und zudem als Aufforderung formuliert: »*Mach, daß etwas uns geschieht!*« Das Ausrufezeichen sowie das unkonkrete »*etwas*« machen die Dringlichkeit der Bitte deutlich: Die Hoffnungen der Mädchen sind nun ganz auf die Jungfrau Maria projiziert und ruhen im Glauben an sie. Dabei handelt es sich bei der Wahl dieser Projektionsfläche nicht zufällig um eine Madonnengestalt: »Die Madonna ist das Ideal einer Frau«, so Jutta Heinz, »die durch ihre Mutterschaft zwar am Leben teilnimmt, durch den Erhalt ihrer Jungfräulichkeit aber die Erinnerung an den Mädchen-Zustand bewahren kann.«¹⁴ Die Anrufung wirkt dennoch überraschend, schließlich hatte die Hinwendung zur Religion in den *Liedern* eine Enttäuschung zur Folge. Der religiöse Glaube bietet den Mädchen in ihrer labilen psychischen Situation keinen Halt: Das Hersagen von Gebeten und der damit verbundene vermeintliche göttliche Beistand bringt sie zudem in der Identitätsfindung nicht entscheidend weiter – sie gehen weiterhin »fremd an [sich] vorbei.«¹⁵

Bei genauerer Betrachtung aber wird deutlich, dass die vermeintlich erneute Hinwendung zur Religion in den *Gebeten* nun vor allem eine zur Figur der Madonna ist. Die Figur der Madonna bietet dabei laut Heinz »zwar keine Lösung für die schmerzlich empfundene Spaltung der Mädchen an, kann jedoch mildernd wirken durch ihr Verständnis – im Gegensatz zu den realen Müttern, die keine Erinnerung mehr an ihren früheren Zustand haben und deshalb keine Orientierung bieten können.«¹⁶ Die Mädchen sehen in der Figur der Madonna beziehungsweise Maria demnach eine Art Analogie zu ihrer eigenen Existenz im Zwischenstadium und erhoffen sich durch die Hinwendung zu ihr Verständnis.

¹² RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band 1: *Gedichte 1895 bis 1910*. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 95–102. Zitiert als KA I.

¹³ KA I, S. 95, Hervorhebung im Original.

¹⁴ Jutta Heinz: »Die frühen Gedichtsammlungen.« In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar 2004, S. 182–210, hier: S. 205.

¹⁵ KA I, S. 93.

¹⁶ Heinz (wie Anm. 14), S. 205.

Um nachvollziehen zu können, warum sich die Figur der Maria derart als Projektionsfigur für Rilkes Mädchen eignet, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur Figur der Maria eingeschoben werden. »Maria hat viele Gesichter«¹⁷ – Vier Verse aus einem der *Geistlichen Lieder* von Novalis bezeichnen das Dilemma, dem man begegnet, wenn man versucht, die Figur der Maria greifbar zu machen:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
 Maria, lieblich ausgedrückt,
 Doch keins von allen kann dich schildern,
 Wie meine Seele dich erblickt.¹⁸

Die Schwierigkeiten beginnen mit unterschiedlichen Namen (Maria, Mutter Maria, Mutter Jesu, Madonna, Mater Dolorosa etc.) und hören mit ihren verschiedenen Rollen nicht auf. Kaum jemand ist in der Geschichte der Menschheit so sehr zur Projektionsfläche geworden wie die Figur der Maria. Die fragmentarische Schilderung ihrer Biographie im *Neuen Testament* bildet hierfür die Voraussetzung. In der Heiligen Schrift ist sie zunächst vor allem als Mutter Jesu von Bedeutung. Die Empfängnis allerdings, und das ist die zweite wichtige Funktion, erfolgt jungfräulich, indem der ›Heilige Geist‹ über Maria kommt. Im Johannes-Evangelium besteht ihre dritte Funktion darin, Augenzeugin unter dem Kreuz ihres Sohnes zu sein und dessen Schmerz zu empfangen. Von Jüngern oder durch Gerüchte habe sie von der Gefangennahme, der Gerichtsverhandlung sowie der Verurteilung Jesu gehört und sich daraufhin entschlossen, dem Zug aus der Stadt Jerusalem zur Hinrichtungsstätte zu folgen (Joh 19,26). Für Marias Rolle in der christlichen Heilsgeschichte ist demnach vor allem ihre »göttliche Erwählung [...], die Empfängnis ihres Sohnes durch den heiligen Geist [sowie] ihre getreue Nachfolge Jesu« relevant. »Auf diesen biblischen Wurzeln beruht das Marienbild der abendländischen Christenheit.«¹⁹

Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl an Rollen, die mit der Entwicklung des Marienstoffes und der Herausbildung eines regelrechten Marienkultes in der Literatur entstanden sind. Ich beschränke mich auf jene, die für den vorliegenden Zusammenhang wichtig sind. Zunächst ist hier die der Jungfrau zu nennen. Maria ist nach christlicher Vorstellung zeitlebens, auch während der Empfängnis Jesu, jungfräulich geblieben. In der biblischen Deutung legte man stets besonderen Wert darauf, dass sie nicht »wie die klassischen Jungfrauen, von einem Gott umworben, verführt oder gar überwältigt worden [ist].« Entscheidend ist, dass »es keine sündigen Lustgefühle gegeben [hat].«²⁰ Schließlich setzt sich allgemein die These durch, dass der ›Heilige Geist‹ während eines Gesprächs und mit ihrer Einwilligung in die Jungfrau Maria gefahren ist und so die Empfängnis stattgefunden hat.

17 Klaus Schreiner: *Maria. Leben, Legenden, Symbole*. München 2003, S. 11.

18 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1. München/Wien 1978, S. 198.

19 Schreiner (Anm. 17), S. 18.

20 Ebenda, S. 172.

»Weithin bekannt ist das Bild Marias als leidende Mutter unter dem Kreuze ihres Sohnes, als Mater Dolorosa.«²¹ Auch wenn die Inhalte der Bilder oft wenig oder gar nicht mit den Schilderungen des *Neuen Testaments* übereinstimmen, ist entscheidend, dass »[d]ie Leiden der Mutter um ihren Sohn [...] dem Betrachter die Leiden Christi ganz lebendig nahe [brachten].«²² Auch über die Leiden der Maria selbst gibt es übrigens unterschiedliche Auffassungen – ob sie aber als heroische oder sensible Frau geschildert wurde, ist gar nicht so sehr von Bedeutung. Wichtiger ist vielmehr, dass sie stets als Symbolgestalt menschlicher Leiderfahrung gesehen wird. Viele bekannte Darstellungen zeigen Maria zudem während ihrer Krönung oder als »majestätische Herrscherfigur« über das himmlische Reich. Dabei ist die Krone, »wenn auch manchmal kaum sichtbar, von entscheidender Bedeutung. Denn Maria wurde oft mit der Kirche identifiziert, und als Herrscherin symbolisierte sie damit auch die Macht der Kirche gegenüber weltlichen Mächten.«²³ Marias vielleicht wichtigste Rolle ist schließlich die einer Helferin und Fürsprecherin. Diese Rolle hat, wie sich zeigen wird, für die Analyse der *Gebete* die größte Relevanz. Denn gerade Gebete werden von gläubigen Christen nicht selten eher an Maria als an Gott Vater oder Jesus gerichtet. Der Grund hierfür liegt vermutlich darin, dass, anders als der meist als streng empfundene Gott, Maria in der Rolle der Vermittlerin gesehen wird, die sich »menschlicher und verständnisvoller verhalten würde als die strengen Richter.«²⁴ Viele Anekdoten und Berichte handeln davon, wie Maria in Not geratenen Menschen beisteht oder Verständnis ausspricht. In der Literatur gehört der Stoff der Marienfigur – in all seinen unterschiedlichen Rollen und Funktionen – seit jeher zu den beliebtesten überhaupt. Nach Realismus und Naturalismus, in denen die Mariendarstellungen einen Bedeutungsverlust erfahren, gerät der Marienstoff in der Zeit der literarischen Neuerungskbewegungen um 1900 wieder verstärkt in den Fokus. Rilke greift also mit seinen *Gebeten* auf eine enorme literarische Tradition zurück und befindet sich zudem mitten in einer Epoche, die zuweilen als ein »marianisches Jahrhundert« bezeichnet wird.

Zurück zu Rilkes *Gebeten* und dem vorangestellten Motto, verrät der zweite Vers (»*Sieh, wie wir nach Leben beben*«) den deutlichen Wunsch nach Annäherung an die Figur der Maria, da diese durch die Mutterschaft Jesu als ein *pars pro toto* fürs Leben gesehen werden kann. Der phonetische Gleichklang »*Leben beben*« sticht hierbei freilich besonders hervor. Die letzten beiden Zeilen schließlich machen die formalen Absichten deutlich: »*Und wir wollen uns erheben / wie ein Glanz und wie ein Lied.*« Hier wird das Gedicht dem Lied gleichgesetzt, und darüber hinaus, der Überschrift folgend, auch mit dem Substantiv »*Gebet*«. Zuletzt fällt noch die Absicht auf, sich zu »*erheben*«. Dies soll mithilfe der *Gebete* gelingen: Durch ein rituelles Gespräch – wobei der Gesprächspartner imaginiert bleiben muss – soll die

21 Ebenda, S. 177.

22 Ebenda, S. 178.

23 Herbert Haag: »Die vielen Rollen Marias.« In: *Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text*. Hg. von Ders., Joe H. Kirchberger, Dorothee Sölle u.a. Basel/Freiburg i.Br./Wien 1997, 172–185, hier: S. 180.

24 Ebenda, S. 182.

Annäherung an die überhöhte Figur der Madonna erreicht und dadurch dem Zwischenstadium der Mädchen ein neuer, höherer Sinn gegeben werden.

Im zweiten Gedicht des Zyklus kommt der Wunsch nach Verständnis bei der Mutter Maria besonders vehement zum Ausdruck:

Schau, unsre Tage sind so eng
und bang das Nachtgemach;
wir langen alle ungelenk
den roten Rosen nach.

Du mußt uns milde sein, Marie,
wir blühn aus deinem Blut,
und du allein kannst wissen, wie
so weh die Sehnsucht tut;

du hast ja dieses Mädchenweh
der Seele selbst erkannt:
sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee,
und steht doch ganz in Brand ...²⁵

Es tauchen zunächst zwei Motive auf, die bereits in den *Liedern* verwendet wurden: Die »Tage« werden als »eng« empfunden, bieten demnach kaum eine Möglichkeit zur Entfaltung. Aber auch das »Nachtgemach« ist »bang«, abends also überfällt die Mädchen Angst, infolgedessen sie »alle ungelenk / den roten Rosen nach[langen].« Rote Rosen sind hier durchaus als ein Symbol für die Jungfrau Maria selbst zu sehen, denn »[i]n der christl[ichen] Trad[ition] wird die R[ose] als Symbol der Liebe [...] aufgegriffen, aber ihrer [...] heidn[isch]-körperl[ichen] Implikationen entledigt und auf Maria bzw. Jesus Christus übertragen.«²⁶ Die Mädchen »langen« also bereits hier, um der Enge zu entkommen, nach der Jungfrau Maria.

Die zweite Strophe wird mit der Bitte um Nachsicht eröffnet: »Du mußt uns milde sein, Marie«. Nachdruck verliehen wird dieser Bitte mit der Behauptung, Maria trage eine Mutterschaft für die Mädchen in sich, die über jene für die gesamte Christenheit noch hinausgehe. Damit verbunden ist die Hoffnung der Mädchen auf eine mütterliche Behandlung – schließlich könne sie allein ihr Dasein im Zwischenstadium nachvollziehen: »[D]u allein kannst wissen, wie / so weh die Sehnsucht tut«. Gemeint ist die Sehnsucht, die in den *Liedern* umfangreich thematisiert wird und nach einem höheren Sinn für die Mädchen fragt. Schließlich wird der Mutter Maria die Fähigkeit zum Verständnis der Mädchen qua Erfahrung zugeschrieben (»du hast ja dieses Mädchenweh / der Seele selbst erkannt«).

²⁵ KA I, S. 95-96.

²⁶ Jörg Schuster: Artikel »Rose«. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2012, S. 350-353, hier: S. 352.

Der innere Abschied von den biologischen Müttern hin zur ›Übermutter‹ Maria wird im fünften Gedicht noch drastischer vollzogen:

Unsere Mütter sind schon müd;
 und wenn wir sie ängstlich drängen,
 lassen sie die Hände hängen,
 und sie glauben fernen Klängen:
 Oh, wir haben auch geblüht!

Und sie nähern an den weißen
 Kleidern, die wir schnell zerreißen,
 in dem staubigen Stubenlicht.

Wie sie sich so treu befleißten,
 und da sehn sie unsre heißen
 Hände nicht ...

Und wir müssen sie dir zeigen,
 wenn die Mutter nicht mehr wacht;
 und sie werden in der Nacht
 wie zwei weiße Flammen steigen.²⁷

Im Zentrum steht hier ganz deutlich das Motiv der Hände. Die biologischen Mütter geben in den Augen der Töchter kein sonderlich vitales Bild mehr ab: sie sind »müd« und »lassen [...] die Hände hängen«. Selbst wenn die Mädchen sie »ängstlich drängen«, ihnen in ihrer Ratlosigkeit beizustehen und ein Mindestmaß an Orientierung zur Hand zu geben, sind sie doch unfähig, ihrem Wunsch nach Verständnis nachzukommen. Aus sich selbst heraus scheint sie nichts mehr an ihr eigenes Mädchen-dasein zu erinnern. Nicht zuletzt deshalb erfolgt schließlich im Geheimen die emotionale Loslösung: Die »heißen / Hände«, die von den Müttern nicht gesehen werden, erheben die Mädchen in der Nacht »wenn die Mutter nicht mehr wacht«. Und sie erheben sie »wie zwei weiße Flammen« in Richtung der Mutter Maria – was sichtbar im Gegensatz zu den »hängen[den]« Händen der Mutter steht. Die »heißen / Hände« sind also in einem leidenschaftlichen Gebet von den Mädchen zur Mutter Maria erhoben worden und machen die Umstände des Gesprächs deutlich: Der Gesprächspartner wird, wie für ein Gebet charakteristisch, von den Mädchen imaginiert – und in eben dieser Tatsache liegt auch sein Reiz. Die Führungsperson, die die Mädchen im realen Leben bisher nicht finden konnten, soll nun die Mutter Maria sein. Was im weiteren Verlauf des Zyklus folgt, ist eine schrittweise Annäherung an Maria, mit der das offensichtliche Ziel verfolgt wird, in letzter Konsequenz mit der imaginierten Person und dem von ihr beschrittenen Weg identisch zu werden. Diese Annäherung ließe sich in Anlehnung an die Formel der ›Imitatio

27 KA I, S. 97.

Christi²⁸ als ›Imitatio Mariae‹ bezeichnen. Zwar vollzieht sich dieser Prozess in den *Gebeten* nicht, wie bei einer ›Imitatio Christi‹ im kunstgeschichtlichen Sinne üblich, mittels visueller Codes. Aber auch der Prozess einer ›Imitatio Mariae‹ auf rein textlicher Ebene ist, wenn auch nicht als feststehender Begriff oder gar gängiges Motiv, so unüblich nicht.²⁹ Die Umsetzung in rollenlyrischer Form kann dennoch als originell bezeichnet werden, denn formal grenzen sich Rilkes *Gebete* von den wenigen literarischen Vor- und Nachfolgern weitestgehend ab.

Diese ›Imitatio Mariae‹ vollzieht sich nun in Rilkes Zyklus in unterschiedlichen Varianten. Im siebten Gedicht heißt es:

Maria,
du weinst, – ich weiß.
Und da möchte ich weinen
zu deinem Preis.
Mit der Stirne auf Steinen
weinen ...

Deine Hände sind heiß;
könnt ich dir Tasten darunterschieben,
dann wäre dir doch ein Lied geblieben.

Aber die Stunde stirbt ohne Vermächtnis ...³⁰

²⁸ Es handelt sich hierbei, so Gerhard Wolf, um einen kunstgeschichtlichen Begriff. Die »I[mitatio] Ch[risti] wird in der Kunstgeschichte als Sammelbegriff für alle Formen bildlicher Visualisierung von Nachahmung und Nachfolge Christi verwendet.« Weiter führt er aus: »In Heiligenbildern und hagiographischen Bildzyklen werden unterschiedliche Formen der Verähnlichung an Christus artikuliert, deren Medium der Körper ist« (Gerhard Wolf: Artikel ›Imitatio Christi‹. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Hg. von Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski u.a. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 4. Tübingen 2002, S. 57-58, hier: S. 57).

²⁹ Einer sehr frühen Form der ›Imitatio Mariae‹ geht Rosemary Hale in ihrer Untersuchung über die klösterliche Literatur Süddeutschlands aus dem 14. Jahrhundert nach. Die darin untersuchten Schriften der Autorinnen zeigen eine spirituelle beziehungsweise mystifizierte Vorstellung von Mutterschaft, die letztlich als textlicher Annäherungsprozess an die Mutter Jesu ausgestaltet wird (Rosemary Hale: ›Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs.« In: *Medieval German Literature. Proceeding from the 23rd International Congress on Medieval Studies*. Hg. von Albrecht Classen. Göppingen 1989, S. 129-145). Als Beispiel aus der modernen Literatur sei Gertrud von Le Fort genannt, die in ihren stark vom Katholizismus geprägten Werken vielfach marianische Konzepte von Weiblichkeit entworfen hat, sowohl theoretisch, so in ihrem Essayband *Die ewige Frau* von 1933, als auch literarisch konfiguriert in ihrer Lyrik und Prosa (vgl. hierzu: Renata Dampc-Jarosz: »Die ›Imitatio Mariae‹ als Lebensprinzip von Frauenfiguren in Gertrud von Le Forts ausgewählten Erzählungen.« In: *Archetypen der Weiblichkeit im multikulturellen Vergleich: Studien zur deutschsprachigen, polnischen, russischen und schwedischen Literatur*. Hg. von Mirosława Czarnecka, Christa Ebert u. Grazyna Szewczyk. Wrocław 2006. S. 45-60).

³⁰ KA I, S. 98.

An dieser Stelle hat sich die Erzählperspektive geändert: Sie wechselt aus der Sicht der Gemeinschaft der Mädchen zu der einer einzelnen Mädchenfigur. Der Prozess der Annäherung wird demnach fortan auf einer sehr persönlichen Ebene vollzogen. Zunächst wird Verständnis suggeriert (»du weinst, – ich weiß«). Über dieses vermeintliche Verständnis über die Schmerzen der Maria wird schließlich versucht, in der Geste des asketischen Weinens das Leid der Maria (hier taucht sie als Darstellung der »Mater Dolorosa« auf) nachzuvollziehen. In diesem einen Moment und innerhalb dieser Geste spürt das lyrische Ich auch eine große Nähe. Aber das Gefühl ist trügerisch. Zwar muss die Nähe so groß sein, dass für das lyrische Ich die heißen Hände der Maria vermeintlich zu spüren sind. Aber der Versuch, die Nähe über diesen einen Moment hinaus andauern zu lassen, muss vorerst scheitern. Als eine Möglichkeit, den kurzen Zeitraum doch noch zu überdauern, ist das Lied genannt, hier erneut als Synonym für das Gedicht. Doch die Möglichkeit ist nur von theoretischer Natur. So folgt zweifellos das bittere Ende der nur kurz gefühlten innigen Nähe zu Maria: Nichts Greifbares, auch kein »Lied«, bleibt dem lyrischen Ich erhalten. »[D]ie Stunde stirbt ohne Vermächtnis« und mit ihr scheitert auch der erste Versuch der »Imitatio«. Doch schon im nächsten, dem achten Gedicht, wird ein neuer Versuch unternommen:

Gestern hab ich im Traum gesehn
einen Stern in der Stille stehn.
Und ich fühlte: Madonna sprach:
Diesem Stern in der Nacht blüh nach.

Und ich nahm alle Kraft zu Rat.
Grad und schlank aus des Hemdes Schnee
Streckte ich mich. – Und das Blühen tat
mir auf einmal weh ...³¹

Das kurze Gedicht beginnt mit der Schilderung eines Traumes: Das lyrische Ich hat in der Nacht »einen Stern in der Stille stehn« gesehen. Mittels dieses Sternes hat es die Worte der Madonna als Botschaft vernommen. Diese gab ihr, so die Deutung des lyrischen Ichs, die Aufgabe, es dem Stern gleichzutun. Die imaginierte Madonna erfüllt an dieser Stelle die Aufgabe eines Sternes zur Orientierung für das lyrische Ich, denn »[d]ie Stellung der Sterne, ihr Licht, ihre gedachte Bewegung und Wiederkehr geben der menschlichen Orientierung im Dasein eine zuverlässige Grundlage [...]. Das Motiv [des Sternes] beleuchtet daher auch die Erwartung der Handlungsträger, ihr Schicksal meistern zu können.«³² Indem sie dem Stern nacheifert und ebenso »blüh[t]«, könnte sie durch eine erfolgreiche »Imitatio Mariae« selbst anderen (zum Beispiel den schweesterlichen Mädchen) Orientierungspunkt und Hilfe sein,

³¹ KA I, S. 98-99.

³² Horst Daemmrich: »Sterne«. In: *Themen und Motive der Literatur: ein Handbuch*. Hg. von Horst und Ingrid Daemmrich. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Basel/Tübingen 1995, S. 337-338, hier: S. 337.

was ihrem bis dahin sinnarmen Leben als Figur im Übergangsstadium endlich den ersehnten tieferen Sinn geben würde. Um dies zu erreichen, nimmt das lyrische Ich mitten in der Nacht »alle Kraft zu Rat« und streckt sich »[g]rad und schlank aus des Hemdes Schnee«. Als Folge dieser Anstrengung »blüht« es tatsächlich, stellt aber fest: das »Blühen tat / mir auf einmal weh ...« Was zunächst wie ein Misslingen des Versuchs erscheint, ist in Wirklichkeit gerade als Erfolg zu werten: Denn indem das Mädchen wie Maria Leid erfährt, rückt sie tatsächlich in die Nähe der Madonna als »Mater Dolorosa«. Auch wenn nichts darauf hindeutet, dass dieser Zustand von Dauer ist, so hat das Mädchen doch zumindest über einen kurzen Zeitraum einen Zustand erreicht, der dem der Madonna gleicht.

Von diesem Erlebnis offenbar ermutigt, zielt auch das nächste Gedicht der *Gebete* darauf, Ähnlichkeiten auszuloten sowie gemeinsame Erfahrungsmomente zu kreieren.

Wie kam, wie kam aus deinem Schooß,
 Maria, so viel Lichte los
 und so viel Gram?
 Wer war dein Bräutigam?

Du rufst, du rufst, – und du vergißt,
 daß du nicht mehr dieselbe bist,
 die mir in Kühle kam.

Ich bin ja noch so blumenjung.
 Wie soll ich auf den Zehn
 vom Kindsein zur Verkündigung
 durch alle deine Dämmerung
 in deinen Garten gehen?³³

Das lyrische Ich bindet die Frage in sein *Gebet* ein, wie es sein könne, dass aus ihrem, also der Maria »Schooß«, so viel »Licht« und so viel »Gram« zugleich kommt. Und dann fragt es: »Wer war dein Bräutigam?« Es stellt die Frage in Verbindung mit der eigenen Situation, denn immerhin war es noch bis vor kurzem selbst in Erwartungshaltung eines Bräutigams.³⁴ Das subjektive Gefühl des lyrischen Ichs, dass Maria sie anlockt und sie davon überzeugen will, den Weg zu gehen, den sie selbst einmal gegangen ist (denn auch Maria war einmal ein »normales« Mädchen im Zwischenstadium zur Erwachsenen) nimmt zu: »Du rufst, du rufst« stellt es fest und nun also kommt es ihr vor, als würde Maria selbst den Kontakt zu ihr intensivieren.

Der vermeintlichen Aufforderung, es Maria in allen Bereichen – und so auch (eines Tages) bei der Wahl des Bräutigams – nachzutun, löst wieder Ängste beim lyrischen Ich aus. Es stellt zögerlich fest: »Ich bin ja noch so blumenjung.« Und

³³ KA I, S. 99.

³⁴ Vgl. auch hier wieder die *Lieder der Mädchen*. Dort heißt es: »und eine jede sehnt sich: wer / ist unser Bräutigam ...« (KA I, S. 90).

dann: »Wie soll ich auf den Zehn / vom Kindsein zur Verkündigung / durch alle deine Dämmerung / in deinen Garten gehen?« Es kommen ihm Zweifel, wie es möglich sein soll, den Weg der Maria nachzugehen, die ›Imitatio Mariae‹ erfolgreich zu vollziehen. Dieser Weg wird prägnant verkürzt auf die beiden wichtigsten Stationen: Das Kindsein und die Verkündigung. In Anbetracht dieser Begebenheiten scheint es dem lyrischen Ich nun wieder undenkbar, denselben Weg der Maria gehen zu können. Es wird deutlich: Einen Schritt vorwärts folgen nun zwei Schritte zurück. Auf diese Weise jedenfalls kann keine dauerhafte Annäherung an die Figur der Maria erfolgen.

Einige der darauf folgenden *Gebete* fügen sich einem ähnlichen Schema (und werden im vorliegenden Zusammenhang daher übergangen). Im 14. Gedicht wird die Ungeduld über die eigene Entwicklung spürbar:

Sie sagen alle: Du hast Zeit,
was kann dir fehlen, Kind? –
Mir fehlt ein goldenes Geschmeid.
Ich kann nicht gehn im Kinderkleid,
wenn alle schon so brautbereit
und hell und heilig sind.

Nichts fehlt mir, als ein wenig Raum,
ich bin in einem Bann,
und immer enger wird mein Traum.
Nur Raum, daß aus dem Seidensaum
ich hoch bis in den Blütenbaum
die Hände heben kann ...³⁵

Zunächst kommt das Umfeld zur Sprache: Dieses kann die Ungeduld des Mädchens nicht nachvollziehen, es fragt: »Du hast Zeit, / was kann dir fehlen, Kind? –« Die Antwort, leicht eingerückt, fällt deutlich aus: »Mir fehlt ein goldenes Geschmeid«, womit offensichtlich der Heiligenschein der Himmelskönigin Maria gemeint ist. Doch nun erfolgt der Vergleich mit den anderen, den schwesterlichen Mädchen: »Ich kann nicht gehn im Kinderkleid, / wenn alle schon so brautbereit / und hell und heilig sind.« Dem lyrischen Ich erscheinen die anderen Mädchen also viel weiter in ihrer Entwicklung, auf ihrem Weg der ›Imitatio‹. Sie machen auf das lyrische Ich den Eindruck, schon »brautbereit« zu sein, ein Zustand, der beim lyrischen Ich offenbar Neid auslöst, denn es selbst fühlt sich immer noch im »Kinderkleid [gehen].« Darin schwingt nun auch Ungeduld über die eigene Entwicklung mit. Dabei fehlt dem lyrischen Ich nach eigener Einschätzung nicht viel, um in der Entwicklung weiter voran zu gehen: »Nichts fehlt mir, als ein wenig Raum«. Dieser Raummangel, die bereits angesprochene und in den *Liedern* thematisierte ›Enge‹ des Alltags, wird als Ursache für das Stocken der Entwicklung ausgemacht. Auf Unterstützung

35 KA I, S. 101.

kann das Mädchen hier nicht hoffen, es handelt sich um einen Weg, den es alleine gehen muss – ein Weg, dessen »Bann« es sich längst nicht mehr entziehen kann.

Bis zum Ende wird nun die perspektivische Trennung, die etwa bis zur Mitte des Zyklus nur gelegentlich vollzogen wurde, nicht mehr aufgehoben. Formal wird hier einer Entfremdung zwischen dem lyrischen Ich und den schwesterlichen Mädchen Ausdruck verliehen, die nicht mehr rückgängig zu machen ist. Zwar ist weiterhin von »meinen Schwestern« die Rede, aber das 15. Gedicht macht deutlich, worin die Entfremdung begründet liegt.

Wird dieses ungestüme, wilde
Hinsehen meinen Schwestern schwer,
so flüchten sie zu deinem Bilde,
und du entbreitest dich, du Milde,
und bist vor ihnen wie das Meer.

Du flutest ihnen sanft entgegen,
sie retten sich auf deinen Wegen
in deine Tiefen hin – und sehn,
wie sich die Wünsche leiser legen
und als ein blauer Sommerregen
auf weichen Inseln niedergehn.³⁶

Das »ungestüme, wilde / Hinsehen« zur Figur der Maria ist den Mädchen noch gemeinsam. Aber anders als das lyrische Ich, das mit letzter Konsequenz die »Imitatio Mariae« zu vollziehen versucht, wird den Schwestern das »Hinsehen« bald »schwer«. Infolgedessen »flüchten« sie zum »Bilde«. Dabei ist besonders das Wort »flüchten« hervorzuheben: Der Fluchtpunkt der Mädchen liegt im konventionellen Glauben, deren Projektionsfläche die kanonisierten bildlichen Mariendarstellungen und -figurationen sind. Und weil Maria auch in den Augen des lyrischen Ichs diesen Gläubigen gegenüber eine »Milde« ist, »entbreit[e]t« sie sich vor ihnen und ist »wie das Meer.«

Der Prozess, der nun zwischen den »Flüchtigen«, also den gläubigen Mädchen, und Maria beschrieben wird, gleicht einer Religionskritik: Indem die Gläubigen in den Tiefen Marias, der Unzahl an Deutungsmöglichkeiten dieser Figur, verschwinden, »legen« sich nun ihre Wünsche, bis diese nichts mehr sind als »ein blauer Sommerregen«, der auf »weichen Inseln niedergeh[t]«. Auf dieser Grundlage wird auch die formale Trennung zwischen den anfänglichen Gedichten, in denen die Schwestern ihr Gebet noch gemeinsam an Maria richten und den letzten, in denen das lyrische Ich entschieden zwischen sich und den Mädchen trennt, nachvollziehbar.

Das letzte Gedicht knüpft an diesen Gegensatz an:

Nach den Gebeten:

Ich aber fühle, wie ich wärmer
 und wärmer werde, Königin, –
 und daß ich jeden Abend ärmer
 und jeden Morgen müder bin.

Ich reiße an der weißen Seide,
 und meine scheuen Träume schrein:
 Oh, laß mich Leid von deinem Leide,
 oh, laß uns beide
 wund von demselben Wunder sein!³⁷

Zunächst sorgt hier die Überschrift für einen formalen Bruch: »*Nach den Gebeten*:« macht deutlich, dass es sich um das abschließende Gedicht handelt. Mit diesen Versen endet der Zyklus, während, wenn man die Überschrift wörtlich nimmt, die *Gebete* bereits mit dem Gedicht zuvor geendet haben. Der Beginn des Gedichts (»Ich aber«) macht deutlich, dass es dennoch an den Kontext der vorigen Überlegungen anschließt und diese zu einem Ende bringt, indem es eine Art Gegenstück darstellt: Es geht nicht mehr um die Annäherung der anderen Mädchen an Maria, sondern nur noch um das lyrische Ich und seinen ganz eigenen Weg zur Figur der Maria, der nun kein Gebet mehr, sondern die ›Imitatio Mariae‹ selbst darstellen soll.

Die erste Strophe irritiert zunächst: »Ich aber fühle«, heißt es dort, »wie ich wärmer / und wärmer werde, Königin, –«. Das ist noch durchaus positiv konnotiert, damit ist die zunehmende Leidenschaft umschrieben, die im Gegensatz zum seichten »blauen Sommerregen« der anderen Mädchen steht. Zugleich fühlt das lyrische Ich aber auch, »daß ich jeden Morgen ärmer / und jeden Morgen müder bin.« Der leidenschaftliche Versuch der ›Imitatio‹ wird hier offenkundig nicht mehr als Gewinn empfunden, sondern als ein täglicher Verlust. Dies ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass sich beim lyrischen Ich die Erkenntnis durchsetzt, dass die Bemühungen, und seien sie noch so intensiv, auch in Zukunft nicht erfolgreich sein werden.

Ein letztes Mal wird mit einem harten Gegensatz die verzweifelte Anstrengung beschrieben, diesen Weg gehen zu wollen. Der letzte Ausruf schließlich klingt lange nach: »Oh, laß mich Leid von deinem Leide, / oh, laß uns beide / wund von demselben Wunder sein!« Erneut wird versucht, eine ›Imitatio‹ über den Schmerz beziehungsweise das Leid der ›Mater Dolorosa‹ zu vollziehen. Doch nicht die letzten Zeilen sind entscheidend für das Ende des Zyklus. Vielmehr gibt die vorletzte Strophe Auskunft darüber, wie die Entwicklung vermutlich weiter verlaufen wird (denn ein wirklich eindeutiges Ende bildet das letzte Gedicht nicht). Die *Gebete* sind, wie die Überschrift des letzten Gedichtes betont, verstummt – zumindest für das lyrische Ich. Und es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass weitere folgen werden, weder in der konventionellen Art, wie sie die anderen Mädchen nun praktizieren,

³⁷ KA I, S. 102, Hervorhebung im Original.

noch in der ganz eigenen Art, wie es das lyrische Ich zuletzt versucht hat. Es ist mit seinem Versuch der ›Imitatio‹ in eine ›Sackgasse‹ geraten, in der es zuletzt »jeden Abend ärmer« und »jeden Morgen müder« geworden ist. Der leidenschaftliche und individuelle Versuch ist gescheitert. Es zeigt sich: Auch die ›Imitatio Mariae‹ ist für die Mädchenfiguren nicht der vom Autor vorgesehene Weg. Dieser wird vielmehr, das zeigen die beiden einige Jahre später geschriebenen Gedichte mit dem Titel *Die Liebende*,³⁸ ein anderer sein: Im Kontext der Theorie der Intransitiven Liebe hält Rilke für seine Mädchenfiguren die Rolle der ›Großen Liebenden‹ bereit.

38 Vgl. KA I, S. 262 und KA I, S. 568.

SILKE SCHAUDER

Weiblichkeit im Werden.

Zu den Mädchengedichten Rilkes und der Geburt der Venus

›Weiblichkeit im Werden‹ möchte die *Mädchengedichte* Rilkes, die hauptsächlich 1898 während seines Aufenthalts in Italien entstanden sind, mit der *Geburt der Venus* in Verbindung bringen und diskutieren. Letztere gehört zum Zyklus der *Neuen Gedichte* (1907) und reiht sich, 1903 in Rom geschrieben, in die Erzählgedichte *Hetärengräber*, *Alkestis* und *Orpheus. Eurydike. Hermes* ein. Welchen Status, welchen Stellenwert haben die Mädchengedichte im poetischen Werdegang Rilkes, welche Thematik und *Topoi* lassen sich darin ausmachen? Und welcher qualitative Sprung trennt die *Mädchengedichte* der Frühzeit von der *Geburt der Venus*?

1. Die Mädchengedichte

Die *Mädchengedichte* gehören zu einer Schaffensperiode, in der Rilke noch nicht Rilke und vom grossen Wurf der *Duineser Elegien* Lichtjahre entfernt gewesen ist. Doch interessiert gerade das ›Unfertige‹ an diesen Gedichten. Thematisch dem *statu nascendi* vertraut, sind sie selbst und der Dichter noch im Werden: Sie haben Entwurf- oder Projektcharakter.

Im auffälligen Titel des Gedichtbands *Mir zur Feier* (1900) ist es, als löse Rilke die Frage des Adressaten auf neue Weise. Eine der Grundfragen des schriftstellerischen Gestus ist: Für wen schreibt man, an wen sind die Gedichte sinnstiftend gerichtet?¹ Dichtung ist immer Richtung: Bitte, Flehen, Frage.² Als schreibe Rilke zumindest zu der Zeit ausschliesslich für sich selbst, als seien diese Gedichte ihm allein gewidmet, haftet dem Gedichtband eine süssliche Selbstbezüglichkeit an, ist Nahrung eines – bei Rilke immer hungrig bleibenden – Narzissmus. *Mir zur Feier* – Selbsthuldigung als Ausgleich für unsägliche in Kindheit und Militärschule erlittener Schmach?³ So würde Rilke später ins andere Extrem verfallen: er wächst zum Weltmeister der Widmung, der über 132 verschiedenen Adressaten und Adressatinnen seine Gedichte anträgt.⁴

1 Es ist immer sehr ergiebig, dieser Frage in der Rekonstitution des Werdegangs eines Schriftstellers nachzugehen – der Künstler ist auf einen Dialog mit der Muse oder einem *alter ego*, einem mehr oder weniger imaginären Anderen, angewiesen.

2 Das wäre dem *lamento* in der Oper zu vergleichen. Vgl. Jean-Michel Vivès: *La Voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*. Paris 2012.

3 Rilkes Erlebnisfilter ist allerdings die permanente narzisstische Kränkung, als die er sogar den Ersten Weltkrieg erlebt hat. Vgl. Ernst Simenauer: *Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos*. Bern 1953. Nur durch schwärmerische, allerdings kurzlebige Liebesgeschichten und künstlerische Suche kann er ihr zeitweilig entgehen.

4 Allerdings hat diese erdrückende Anzahl an Widmungen auch lebenspraktische Gründe: Rilke erwies so seinen zahlreichen Wohltätern eine meist antizipierte Dankbarkeit – diese

Welche Themen bestimmen die *Mädchengedichte*? Es wimmelt förmlich von Madonnen – in Florenz! Es seien hier nur einige Beispiele erwähnt: »Die Einzige nur, die schon müd ist, – die Madonna – rastet am Rand.«;⁵ »und war, als lächelten zugleich in allen Kirchen die Madonnen.«;⁶ »Nachmittag bete ich im Bildersaale, und die Madonnen sind so hell und hold.«;⁷ »Du bist als ob du segnen müßtest, wen die Madonnen längst vergaßen.«;⁸ »Um die vielen Madonnen sind viele ewige Engelsknaben.«⁹

In diesen Texten löst die die Gestalt der Madonna die schwierige Frage nach der weiblichen Sexualität¹⁰ durch das Dogma der unbefleckten Empfängnis: Als Ikone der Weiblichkeit wird ihre andächtige Verehrung durch keinerlei Ambivalenz verkompliziert, von keinem Triebkonflikt getrübt. Rilkes Imago der reinen, desexualisierten Muttergestalt¹¹ hatte u.a. die französische Psychoanalytikerin Elisabeth Birot herausgearbeitet.¹² Dabei dient die Idealisierung der Mutterimago, in Form der gütig-milden Madonna, hauptsächlich der Unterdrückung von Groll – die erträumte Makellosigkeit des Objekts soll über seine erlebte Unzulänglichkeit hinwegtäuschen. Auch löst die Figur der Madonna durch konsequente Nichtbeachtung das Problem der scheinbaren Unvereinbarkeit von Anbetung und weiblicher Sexualität.¹³

Ähnlich verfährt Rilke mit der Komplexität des weiblichen Begehrens, das ihm im Weichzeichner seiner Gedichte erscheint: Seine Mädchengestalten weben immer nur Gold und wallen in langen, weissen Gewändern durch die Lande, dezent vom *horror vacui* ihres Lebens umhaucht, still auf den Bräutigam und damit auf eine bessere Zukunft wartend. Überhaupt ist der ganze Gedichtzyklus so ätherisch gehalten, die Mädchen schweben so körperlos und traumhaft einher, dass es erst der Subversion eines Vladimir Nabokov bedurfte, um in seiner *Lolita* das Thema der Kindfrau literaturfähig zu machen. In seinen *Mädchengedichten* war Rilke noch zu sehr den geschlechtsspezifischen Klischeevorstellungen seiner Zeit verpflichtet, als dass er wirklich Neues leisten konnte. Selbst Lou Andreas-Salomé würde ihm darin

wiederum revanchierten sich prompt mit der Gegenleistung einer Einladung oder sonstiger Gunstbezeigung.

5 SW III, S. 609.

6 SW III, S. 610.

7 SW III, S. 610.

8 SW III, S. 615.

9 SW III, S. 217.

10 Sie wurde von Sigmund Freud als *terra incognita*, als weisser Fleck auf der Landkarte bezeichnet.

11 Kulturell spiegelt sich das gesplante Verhältnis zur weiblichen Sexualität in den beiden stereotypen Extremen von Madonna und Hure – deren völliger Aussparung oder heillosem Exzess.

12 Vgl. Elisabeth Birot: *Imago maternelle primaire et sexualité adolescente: La Vierge et l'Ange*. In: *RMR – Inventaire, Ouvertures*. Hg. von Michel Itty und Silke Schauder. Lille 2013, S. 183-192.

13 Vgl. Sigmund Freud: »Über die allgemeinste Erniedrigung des *Liebeslebens* (1912).« In: *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III. Studienausgabe*. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1972, S. 197.

weder lebenspraktisch noch intellektuell mit ihren durchaus kühnen Aufsätzen¹⁴ zur weiblichen Sexualität weiterhelfen können.

Wie sieht Rilke die Mädchen? Blond sind sie, sie weben und sie flechten – meist Stroh, weil es farblich so schön zu ihrem Haar und überhaupt als solide Metapher zu Gold passt.¹⁵ Auch müssen sie unaufhörlich warten, sowohl *strohblond* als auch *goldgeduldig*. Dieses hochkarätige Warten ermöglicht Rilke, die Sehnsucht zu thematisieren, der er noch einen fassbaren Namen geben konnte: »Bräutigam«,¹⁶ den er allerdings nicht ganz klangschön auf »Scham« reimt.¹⁷ Erstaunlich ist auch, dass die Fantasien der Mädchen bei Namen und Funktion ihres Retters haltmachen – einstweilen träumen sie nicht weiter.

Bekanntlich ist die Farbe »Strohblond« am Prototyp der Unschuld beteiligt, wie auch das Weben und Spinnen, seit Homers Penelope, als *die* weibliche Kunstform überhaupt gilt.¹⁸ Als seien sie moderne Schwestern Dornröschens, bereiten sich Rilkes Mädchen durch ihr Flechten auf ihre kommende Weiblichkeit vor.¹⁹ Das im Text reichlich verstreute Gold dient dazu, die Gedichte wie wertvolle Ikonen mit Bedeutung zu beschlagen. Aber ein Gedicht wird nicht dadurch glänzend, indem es massiv Gold erwähnt. Bereits 1857, vierzig Jahre vor Rilkes Mädchengedichten, schrieb Charles Baudelaire in den *Fleurs du Mal* schon Gedichte auf Prostituierte und beinamputierte Bettler, auf Lesbierinnen und geschlechtskranke Kurtisanen – er machte im modernen Gestus die Hässlichkeit, den Tod, die Verwesung zu poetisch wertvollem Brennstoff.²⁰ Vor diesem Hintergrund mag uns Rilkes märchenhafte Verklärung der Mädchen, sein teilweise zu dickes Auftragen von Blattgold befremdlich erscheinen. Stilistisch noch unsicher, ist ihnen eine gewisse altertümelige Betulichkeit zu eigen, denn Rilkes Genie war in den *Mädchengedichten* noch im Werden.

Zahlreiche formale Schwächen durchsetzen sie, wie um aufscheinen zu lassen, wie sehr Dichtung eine Frage der Praxis ist, die einer späteren Meisterschaft nur zuträglich sein würde. Viele Reime scheinen sich eher mangelndem Ohr als der Experimentierfreude zu verdanken:

14 Vgl. Lou Andreas-Salomé: »Anal« et »Sexuel« (1915). In: Lou Andreas-Salomé: *L'amour du narcissisme: textes psychanalytiques*. Paris 1980.

15 Vgl. SW III, S. 236-238. Es wäre interessant, zu ermitteln, inwieweit hier bei Rilke Reminiszenzen an Märchen wie *Rumpelstilzchen* vorliegen, in denen die Verwandlung von Stroh in Gold eine zentrale Rolle spielt.

16 Das Warten wurde in der Moderne von Samuel Beckett in seinem Stück *En attendant Godot* (1952) ad absurdum geführt, indem es zum Mittelpunkt des Stückes wird, dessen Handlung es ersetzt.

17 SW III, S. 236. Allerdings ist dies nicht nur phonetisch falsch: Vom Bräutigam wird erwartet, dass er der Braut die Scham nimmt.

18 Der Zusammenhang von Weiblichkeit und Weben ist von Sigmund Freud bereits in seinem Kommentar zur Schambehaarung bei Frauen ansatzweise behandelt worden.

19 Vgl. Hildegard Kirschenknapp: *Parzen und Normen. Die poetische Ausformung der mythologischen Schicksalsfiguren zwischen Aufklärung und Expressionismus*. Frankfurt a.M. u.a. 2000.

20 Vgl. das ästhetischen und programmatischen Skandalon, das Baudelaire's *La Charogne* (1845) in der modernen Literaturgeschichte darstellt.

Früh zieh ich durch die strahlenden Viale
 zu den Palästen, drin ich wachsend prahle,
 und mische mich auf freier Piazzale
 ins braune Volk, wo es am tollsten tollt.
 Nachmittag bete ich im Bildersaale,
 und die Madonnen sind so hell und hold.
 Und komm ich später aus der Kathedrale,
 ist schon der Abend überm Arnotale,
 und ich bin leis und langsam müd und male
 mir Gott in Gold ...²¹

Doch gibt es gelungene Stellen, Themenansätze, die sich, wie etwa das Bild der Schale, ins Spätwerk hinüberretten können:

Senke dich, du segnendes Serale,
 das aus feierlichen Fernen fließt!
 Ich empfangе dich, ich bin die Schale,
 schimmernd, wie aus *einem* Goldopale,
 die dich schön und scheu umschließt.

In mir wirst du, von dem langen Lauf
 müde, deine willigen Wellen mildern,
 und es blühn in stillen Silberbildern
 meine Tiefen in dir auf ...²²

Auch in einem Oxymoron von brennendem Schnee gelingt es Rilke sehr treffend, das Paradox der Pubertät, das Spannungsfeld der geschlechtsreif werdenden Mädchen, zu beschreiben: Teilweise noch unschuldig und rein der Kinderwelt verhaftet, teilweise von fleischlichen Sehnsüchten geplagt, durchleben sie ein kaltes Fegefeuer des Wartens:

Du mußt uns milde sein, Marie,
 wir blühn aus deinem Blut,
 und du allein kannst wissen, wie
 so weh die Sehnsucht tut;

du hast ja dieses Mädchenweh
 der Seele selbst erkannt:
 Sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee,
 und steht doch ganz in Brand ...²³

²¹ SW III, S. 610.

²² SW III, S. 258.

²³ SW III, S. 244.

Rilke interessiert sich für den Prozess, das Werden in statu nascendi, und versucht, dieser kommenden Sexualität der Mädchen Ausdruck zu verleihen, noch bevor diese für sie überhaupt fassbar ist. Die Erotisierung des Wartens ist ein Versuch, sich in die Sehnsucht der jungen Mädchen einzufühlen, ein Bewusstsein für das zu entwickeln, das selbst noch kein Bewusstsein von sich hat. Es bleibt allerdings fraglich, inwieweit Rilke dies gelungen ist, so sehr scheinen seine *Mädchengedichte* in den weissen Kinderschuhen seines allzu properen Stils steckengeblieben zu sein.²⁴ Vorpubertär gehorchen sie mehr der rabiaten bis lustfeindlichen Erziehung der Eltern und den prüden Moralvorstellungen seiner Zeit als den neuen Prinzipien des Unbewussten, das durch Lou Andreas-Salomé revolutionär in seinen Bewusstseins-horizont treten sollte.

2. Das Gedicht als Selbstporträt

Bei der Betrachtung der biographischen Verschränkung der *Mädchengedichte* kann es nicht darum gehen, die Gedichte ausschliesslich auf ihren lebensgeschichtlichen Bezug zurückzuführen und als ›Betroffenheitslyrik‹ einzuordnen. Vielmehr soll versucht werden, das bisher untersuchte Themengeflecht vielschichtiger einzubetten.

Können wir die *Mädchengedichte*, deren stilistische Vorläufigkeit und formale Unreife unbestritten ist, an Rilkes Komplex des ›ungeliebten Sohnes‹ anschliessen? Von der Mutter früh in Mädchenkleider gesteckt, wurde Rilke in diesen subtilen Verwechslungsspielen dazu gezwungen, auf sein eigentliches Ich zu verzichten. In der Verkleidung versuchte die verzweifelte Mutter Phia Rilke, ihre Trauer um ihr erstes, früh verlorenes Kind, eine Tochter, eher zu täuschen als zu besänftigen. Um in die verwüstete Gefühlswelt seiner Mutter aufgenommen zu werden, musste sich Rilke als Mädchen geben. Im Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) gibt es herzerreissende Szenen, wo in diesem Spiegelkabinett der Illusionen und gegenseitigen Verkennung die Mutter vergeblich die Tochter und der Sohn vergeblich die Liebe seiner Mutter sucht. Auch René gibt sein noch zu entstehendes Ich auf, um der Mutter vermeintlich die geliebte Tochter zu ersetzen.²⁵ Kehrt das daraus entstehende Trugbild in der *Mär* der allzu elegischen *Mädchengedichte* wieder? Die Szenen im *Malte* belegen diese tragische Verkennung, da Malte in Mädchenkleidern auftritt, um der Liebe der Mutter würdig zu sein, oder nach einem Streit, als böser Junge ausgescholten, wieder als viel liebenswerteres Mädchen ins Zimmer zurückkommt. Anstelle die weiblichen und männlichen Anteile in ein einheitliches Bild integrieren zu können, bestehen das von der Mutter geformte, unerreichtbare Ideal und die vom Vater wenig beachtete Jungenhaftigkeit unversöhn-

²⁴ Vgl. den übermäßigen Gebrauch von Alliterationen.

²⁵ Es ist bemerkenswert, dass viele Künstler den schwierigen Status des *Ersatzkindes* hatten und wir uns fragen müssen, ob dem Werk die Funktion zukommt, den verlorenen, stark idealisierten Körper imaginär zu ersetzen (z.B. Dalí, van Gogh, Camille Claudel, Michael Jackson). Vgl. Silke Schauder: Le clip ›Thriller‹ de Michael Jackson: une métamorphose négative du héros à l'adolescence? In: *Adolescence*, 31, Nr. 4, 2013, S. 965-977.

lich schroff nebeneinander.²⁶ Rilkes gespaltenes Verhältnis zu Frauen dürfte auch in diesem sehr eigenen Spiegelstadium und seinem komplizierten, sogar paradoxen Identifikationsmuster begründet liegen.

Wer sieht in Rilkes Gedichten die Mädchen, wer spricht für sie? Schrieb Rilke die *Mädchengedichte* als Mädchen oder für Mädchen? Oder spricht er von Mädchen, die allein die unsägliche Trauer seiner Mutter hätten aufheben können? Ist er in diesen Gedichten einem Mädchenseinwollen oder -müssen verhaftet, das seine Mutter, von der Trauer um ihr erstgeborenes Kind auf Lebzeiten verstört, und in den kleinen René gelegt hat wie eine Zeitbombe?²⁷ Es ist bezeichnend, dass Rilke sich besonders für die weibliche Erfahrung der Liebe, z.B. in seinem Essay der *Drei Liebenden*, bei Marianne Alcoforado, Louise Labé und Gaspara Stampa interessierte. In seiner ersten *Duineser Elegie* setzt er die entsagende, die versagte Liebe als Höchstes:

[...] Hast du der Gaspara Stampa
denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen,
dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel
dieser Liebenden fühlt: daß ich würde wie sie?²⁸

Ist Rilkes eigene Identifikation mit der Figur des Wartens, des Unausgefülltseins, dem Ungenügen am eigenen und am anderen Geschlecht Fortsetzung dieses kindlichen Konflikts? Wie Simenauer und Birot sehr schlüssig gezeigt haben, ist die Wut auf die Mutter gegenbesetzt, sie ist sozusagen mit einem Vorzeichenwechsel versehen, der in schöngefärbten Briefen an Phia klar zu Tage tritt. In ihnen gibt sich Rilke mustergültig, zeitweise sogar als überfürsorgliches Muttersöhnchen.²⁹ Um aber nicht unter der eigentlichen Unzulänglichkeit der Mutter zu leiden, schafft sich der junge Dichter im Gedicht als eine Idealgestalt, die Madonna, die sexuell unbehelligt und ewiger Anbetung gewiss ist. Er lässt die Mädchen reinstes *Gold* flechten, dass es sich auf *hold* reimt. Heißen in Rilkes Gedichten alle Mädchen *Renée*?³⁰

26 Vgl. zur Inspirationsproblematik bei Rilke: Silke Schauder: « *Si seulement je pouvais entrer de nouveau en travail ...* ». Notes sur les processus de la création chez Rainer Maria Rilke (1875-1926). Communication sur invitation dans le cadre des Journées d'Automne de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-thérapie sur le thème *Inspiration, Inhibition, Création*. CMME, Paris, les 29 et 30 novembre 2008.

27 Ich habe an anderer Stelle gezeigt, zu welchen Heldentaten die Mutter Ernest Hemingway zwang, indem sie ihn als Kind zum gleichgeschlechtlichen Zwillings seiner Schwester Marcelline erklärte, um die beiden je nach Lust und Laune als Mädchen oder Jungen verkleiden zu können. Vgl. Silke Schauer: *D'une fuite l'autre – Notes sur les vicissitudes de la sublimation chez Ernest Hemingway (1899-1961)*. In: *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie médicale* 11, Nr. 102, 2007, S. 39-43.

28 SW I, S. 686.

29 Im Gegensatz dazu ist der Ton, den Rilke über seine Mutter in Briefen an Freunde anspricht, unglaublich brutal.

30 Der Vorname René Maria Rilkes ist im Französischen leicht durch die Anfügung eines stummen »e« in einen weiblichen Vornamen zu verwandeln.

3. *Geburt der Venus*

Die Geburt der Venus (1903) ist ein vollendetes, wenn auch zeitlich versetztes *Mädchengedicht*. Es ist untrennbar mit dem gleichnamigen Bild Botticellis verbunden, dessen genuinste Übersetzung in Worte es darstellt.³¹ Die poetische Beschreibung von Botticellis *Geburt der Venus* ermöglicht es Rilke, die Grundthematik des Werdens, den *statu nascendi*, weiterzuführen.³² Rilke hatte bereits 1897 die Madonnen Botticellis »mit ihrer müden Traurigkeit, ihren grossen nach Erlösung und Erfüllung fragenden Augen«³³ bewundert, die ihn an den leeren Blick der Mutter erinnert haben müssen. Abwesend, melancholisch verträumt, ganz ihrer Innerlichkeit hingegeben, stellen die Madonnen Botticellis den Idealtypus der Entrückung dar.

Der griechische Mythos zu Aphrodite, die in der römischen Variante zur Venus wird, zeigt, dass auch der Natur ein sehnüchziges Verlangen zugeschrieben wird. Die einstige Göttin der Fruchtbarkeit wandelt sich darin zur Göttin der Liebe und schliesslich der Schönheit. Verschiedene Quellen fassen den Mythos: Die Zeugung der Venus geschieht aus Gewalt und macht dem Inzest zwischen Uranos und seiner Mutter Gaïa ein rohes Ende. Kronos, der jüngste Sohn Gaïas und Uranos', entbrannt im Zorn gegen den Vater, der gleichzeitig sein Bruder ist, entmannt diesen und wirft seine Geschlechtsteile ins Meer. Samen und Blut schäumen zu Gischt, aus der Aphrodite, die Schaumgeborene, entsteht. Es ist bedenklich, dass die Liebesgöttin als mythische Figur sich keiner geschlechtlichen Zeugung – etwa von zwei Göttern oder einem Gott und einem Menschen – verdankt, sondern Folge einer bitteren Revolte und des Untergangs eines Tyrannen ist. Kronos'³⁴ Bruderhass auf Uranos, der die Erdmutter Gaïa ständig sexuell belästigt, die grausame Entmannung des Rivalen, die bleibende Fruchtbarkeit des abgeschnittenen Gliedes sobald es auf das Meer trifft, die Vergewaltigung und die eigentliche Elternlosigkeit von Aphrodite – Rilke verschweigt all dies, was u. a. die Wirkungsmacht der griechischen Mythologie ausmacht. Kein Wort von dieser blutrünstigen Urszene in seinem Gedicht – Rilke setzt zeitlich nach der Schaumbildung der Göttin an. Die dionysischen Anteile des Mythos abspaltend, geht es ihm in seinem apollinischen Gedicht vordringlich um Ästhetik und Dynamik des Werdens. Er betont das Prozesshafte, das Entstehen, die *Geburt der Venus* als Jungfrau, die göttlich schön den Fluten entsteigt. Als Göttin hat sie es nicht nötig, die Entwicklungsstufen vom Säugling bis zum jungen Mäd-

³¹ Vgl. die Venus-Gedichte etwa von Arthur Rimbaud, Joseph Du Bellay, Casimir Delavigne.

³² Vgl. den Kommentar von Rémy Diaz, *L'art en question: La Naissance de Venus* (2012), *Canal éducatif à la Demande*, <https://www.youtube.com/watch?v=6LHoxaQp524>.

³³ Ralph Freedman: *RMR. Bd. 1 Der junge Dichter 1875-1906*. Übersetzer: Curdin Ebnetter. Frankfurt a.M. 2001, S. 106. Wir dürfen fragen, ob Rilke in den Madonnen Botticellis in erträglich, weil sublimerter Form, der Trauer seiner Mutter begegnete, die der französische Psychoanalytiker André Green (*Narcissime de vie, narcissisme de mort*, 1983) als »*mère morte*« bezeichnet hätte. Vgl. auch Ernst Simenauer: *RMR*, S. 578 und S. 658, dessen genau recherchiertes und kluges Buch meines Erachtens nur ungenügend rezipiert ist.

³⁴ Mit seinen Söhnen ging Kronos ähnlich unartig um. Er verschlang sie, um der Weissagung zu entgehen, einer seiner Söhne werde ihn entmachten – auch hier wiederholt sich die Geschichte.

chen zu durchlaufen,³⁵ der Unmittelbarkeit ihres Werdens scheint eine zeitliche Raffung zugrundezuliegen. Dass Venus einfach *auftaucht*, scheinbar ex nihilo dem Meer entsteigt und Botticelli sie unmittelbar vor dem Betreten des Strandes, an der Schwelle zwischen Wasser und Erde zeigt, verleiht der Figur eine unwiderstehliche Immanenz und erhöht ihre zauberhafte Wirkung bis ins Sublime. Die Liminalität,³⁶ das Grenzhafte und Übergangsweise, das Transitionale der Figur und deren räumliche Verortung – an der Schwelle zwischen Meeressaum und Strand – entspricht auch ihrem zeitlichen Werden. In ihrer Jungfräulichkeit steht Aphrodite an der Schwelle vom Mädchen zur Frau. Als Botticellis Modell diente Simonetta Vespucci, die in Florenz als schönste Frau ihrer Zeit galt und mit 23 Jahren an Schwindsucht starb. Botticelli malte sie posthum, also aus dem liebenden Gedächtnis heraus – der traurige Blick seiner Madonnen, die immer die Züge Simonettas tragen, verdankt sich wohl ihrem vorzeitigen Wissen, der Erfahrung der eigenen Sterblichkeit.

Besonders schön lässt sich die Gleichsetzung zwischen Natur und Frau an einer formalen Parallele, der Isomorphie der Meereswellen und der Weiblichkeit, aufzeigen. Ich hatte bereits in meiner Analyse der *Mona Lisa* von Leonardo de Vinci gezeigt, wie die Natur bildnerisch gleichzeitig als Spiegel des Frauenkörpers, als Haut der Welt und ihrer Seele³⁷ eingesetzt wird. Max Ernst hat in seiner Collage « *Le jardin de France* » (1962) dieses Kunstprinzip modern hinterfragt. Bei Botticelli haben die tanzenden Wellen die gleiche lächelnde Form wie der Schamberg der Venus – als seien Venushügel und Wellen der schönen Metapher von Aischylos', dessen »unzähligem Lächeln des Meeres« nachempfunden.

Rilke entwickelt in diesem Gedicht wundervolle Metaphern des Wandels und Entstehens. Doch gibt er in der abschließenden Strophe ein Rätsel auf:

Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,
hob sich das Meer noch einmal auf und warf
einen Delphin an jene selbe Stelle.
Tot, rot und offen.³⁸

Mittag gilt als die Zeit der Entscheidung, die den Tag in zwei unerbittlich gleiche Teile teilt. So benannte zum Beispiel Paul Claudel eines seiner wichtigsten Theaterstücke « *Partage de midi* » (1906), um die Überschreitung des Zeniths und das Erreichen der Lebensmitte poetisch für den Schiffbruch seiner grossen Liebe zu Rosalie Vetch, seine persönliche Tragödie, als den existentiellen Wendepunkt zu nutzen.

Der Delphin galt in der Antike als ständiger Begleiter und Vertrauter Aphrodites. Immer aufmerksam und zur Stelle,³⁹ soll er sie nach der Geburt auf offe-

35 Implizit bleibt dadurch die Kindheit als vermeintlich unbedeutsame Zeit unsichtbar.

36 Vgl. Jacques Lacan: *Lituraterrre* (1971), vielleicht der schönste Text, der über den Meeres-schau und seinen literarischen Wert geschrieben wurde.

37 Insofern der Romantik vorgreifend, in der die Außenwelt die Innenwelt widerspiegelt.

38 SW I, S. 552. Man könnte einiges über die Häufung des Binnenreims und die drei o's mutmaßen, die den Schlussvers »löchern«.

39 Heute werden Delphine als Therapeuten bei autistischen Kindern oder schwer depressiven Menschen eingesetzt.

ner See an den sicheren Strand gebracht haben.⁴⁰ Er gilt als Mittler zwischen der Ober- und der Unterwelt.⁴¹ Wie in der Freudschen Wiederkehr des Verdrängten ist der Delphin-Passus in Rilkes Gedicht als post scriptum zu deuten. Nur scheinbar unverständlich, stellt er ein Nachwort dar – eine Art Nachgeburt der *Geburt der Venus* – der befremdende Rest eines formal wie inhaltlich an Perfektion grenzenden Gedichtes, in dem Rilke zeitlos schöne Bilder und einer seiner genuinsten Dialoge mit der Bildenden Kunst gelangen.⁴²

Wenn wir den Überlegungen von Georges Didi-Huberman⁴³ folgen, lassen sich die beiden Körper, Delphin und Aphrodite, als ein und derselbe Körper lesen. Zeitlich verschoben, teilen sie denselben Raum, den Strand, »jene selbe Stelle«, auf der sie landen. Faszinierend unerträglich oder unerträglich faszinierend, verdankt sich das Bild des toten Delphins dem Traum und der Poesie, die beide mit Verschiebung und Verdichtung arbeiten. So hat etwa Gerald Stieg in seinem Kommentar betont, dass bei Rilke ein Wortspiel zwischen *delphis* (Delphin) und *delphys* (Gebärmutter) stattfindet.⁴⁴ Demnach lässt sich der tote, rote, offene Körper des Delphins als blutiger Ausläufer, als tragisches Spiegelbild des weissen, makellosen, geschlossenen Körpers der Venus verstehen. Er repräsentiert das nicht Reprasentierbare: die traumatische Öffnung der Venus und deren Wandlung zur Frau.⁴⁵ Rilke metaphorisiert hier die sexuelle Ersterfahrung, die die Venus zur Frau werden lässt, als Zerstörung, als Öffnen – der tote, innen rote Delphin ermöglicht ihm, die Zensur in einem assoziativen Traumbild zu unterlaufen und gleichzeitig an die gewaltsame Zeugung zu erinnern. In statu nascendi ist die *Geburt der Venus* im Werden begriffen und daher begriffen, dass sie entsteht.⁴⁶ Nicht das Endprodukt, sondern der Prozess, der Vorgang, die nicht abgeschlossene Metamorphose – das *Offene*, die *poiesis* – ist die Kunst.

Im Bild Botticellis reicht eine der Horen Venus von rechts einen schützenden Mantel, um sie vor begehrliehen Blicken zu schützen. Das Hinreissende an Botticellis Venus ist, dass sie sich all ihrer Schönheit nicht bewusst ist und auch gar

40 Kunstkritiker bemängeln, dass auf Botticellis Bild der Delphin fehlt. Dabei kann es durchaus sein, dass er gerade zum Zururckschwimmen untergetaucht ist.

41 Vgl. Lisa Fischer: *Schattenwürfe in die Zukunft: Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihrer Zeit*. Wien 1998, S. 95. Die Kaiserin bezeichnete die Marmorstatue eines Delphins als »lachenden Philosophen«. Die gesamte Dekoration ihrer Prunkvilla auf Korfu stand im Zeichen des Delphins.

42 Vgl. die sehr differenzierten Ausfuhnungen von Karin Winkelvoss zur *Geburt der Venus* in: Rilke, *la pensée des yeux*. Paris 2004, S. 278–281.

43 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Ouvrir Venus*. Paris 1999. Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Aus dem Französischen von Mona Belkhouja und Marcus Coelen. Berlin 2006.

44 Vgl. RMR: *Œuvres poétiques et theatrales*. Édition publiée sous la direction de Gerald Stieg avec la participation de Claude David pour les »Œuvres theatrales.« Paris 1997, S. 1505.

45 So schrieb Kafka in seinem Tagebuch 1911: »das Versteckte in einem Vexierbild sei deutlich und unsichtbar. Deutlich für den der gefunden hat, wonach zu schauen er aufgefordert war, unsichtbar für den, der gar nicht weiss, dass es etwas zu Suchen gilt.«

46 Zum Begriff des Werdens (Devenir) vgl. Gilles Deleuze: *Mille Plateaux* (1980), zum Beispiel bei http://www.academia.edu/3409722/Von_der_Begegnung_zum_Werden._Annaherungen_mit_Gilles_Deleuze.

nicht bewusst sein kann – schließlich ist sie gerade erst zur Welt gekommen. Wir dürfen den revolutionären Gestus Botticellis, das *skandolon* nicht unterschätzen: Der ehemalige Goldschmied brach bereits mit dem Akt der Venus ungeschriebene Gesetze – zuvor war die Nacktheit in der Kunst immer mit Sünde, nie aber mit begehrenswerter Unschuld und vollkommenem Liebreiz assoziiert gewesen. Doch die Subversion Botticellis geht noch weiter: Mit der rechten Hand hält die Hore, die hier als Frühling unter den Göttinnen der Jahreszeit erscheint, den Stoff oben so, als formte sich in der Faltung ein weibliches Geschlecht. In der Mitte des Bildes wallt sich der Mantelsaum zu einem Körperinneren mit dem Abdruck eines Fötus – ein anatomischer Sagittalschnitt, den Leonardo da Vinci so hätte zeichnen können. Mit der linken Hand fasst die Hore den Saum schließlich so, dass in der Faltung Scheide, Muttermund und Eileiter zu erkennen sind – im prachtvoll gewobenen Tuch wird eine dreifache Hohlform der Weiblichkeit für Aphrodite bereitgehalten, in die sie sich als Göttin der Liebe künftig hüllen kann. Botticellis Insistieren, seine ausserordentliche Subtilität lässt sich an den Variationen der Perspektive und den damit verbundenen Ebenen ablesen: Zeigt er zuerst das weibliche Geschlecht als Körperöffnung in frontaler Ansicht, macht er im Sagittalschnitt bei gleichzeitiger Drehung um 90° das Körperinnere in der medianen Ebene sichtbar. Dabei erscheint die Landschaft, die der Saum des Mantels umschließt, als parietale Innenwelt, die Rilke, falls er ihre Leerform bemerkt, sicher als »Weltinnenraum« benannt hätte.⁴⁷ Die dritte Ansicht verdankt sich schließlich der intimsten, der Transversalebene. Diese Variationen der drei Hauptscharen lassen die anatomischen Studien Botticellis nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich erscheinen, als trüge er Schicht um Schicht ab, um immer tiefer in das Geheimnis der Weiblichkeit, in die *terra incognita* einzudringen. Vexier- und Suchbilder dieser Art waren in der Renaissance sehr beliebt, indem sie die Ironie und Kunstfertigkeit, den konzeptuellen Scharfsinn des Malers unter Beweis stellten.

Es ist, als griffe Rilke in der Schlussstrophe der *Geburt der Venus* auf seine noch immer unerreichte Definition des Sublimen aus der ersten Duineser Elegie voraus:

[...] Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.⁴⁸

Aphrodites Schönheit ist allerdings des Schrecklichen Anfang, und wir bewundern sie so, weil sie gelassen verschmäh, uns zu zerstören. Eine jede Göttin ist schrecklich, und ihr *alter ego*, der tote Delphin, ihre blutige Matrix, gibt schonungslos den Blick auf das schrecklich Schöne der Kunst frei.

⁴⁷ Hier realisiert Botticelli eine Kippfigur, in der Form und Figur die Plätze tauschen, wie die Matrix durch Inversion des Innen und Aussen gekennzeichnet ist.

⁴⁸ SW I, S. 685.

ALESSANDRA BASILE

»Ein Armer muss man sein bis ins zehnte Glied«:
Der Bettler und das stolze Fräulein

Der Bettler und das stolze Fräulein ist eine der 13 Erzählungen, die in dem – der schwedische Freundin Ellen Key gewidmeten – Prosaband *Geschichten vom lieben Gott* enthalten sind. Alle entstehen in dem Zeitraum zwischen dem 10. und 21. November 1899 und werden erstmals zu Weihnachten 1900 unter dem Titel *Vom lieben Gott und Anderes. An Große für Kinder erzählt* und 1904 in überarbeiteter Form mit dem schon genannten endgültigen Titel veröffentlicht.

Der zweite Teil des ursprünglichen Titels, der offenbar die Kinder als Adressaten der Texte ins Spiel bringt, rückt die Erzählungen in die Tradition der Kinderliteratur, die sich seit der Romantik entwickelt hatte, und erläutert die komplexe formale Struktur, die Rilke in diesem Werk aufbaut. Anders als die literarischen Vorbilder, mit denen die Erzählung einen märchenhaften Ton teilt, und die sowohl an Kinder als auch an Erwachsene gerichtet sind, verwendet Rilke jedoch neben der doppelten Adressierung ein fiktionales doppeltes Erzählen, indem sein Erzähler die ersten erwachsenen Zuhörer der Geschichten explizit darum bittet, sie an Kinder weiterzureichen.

Das Konzept der Geschichtenweitergabe erklärt der Erzähler auch den zwei Kindern der ersten Erzählung *Das Märchen von den Händen Gottes*, die alle anderen als Rahmengeschichte zusammenhält. Allerdings sind die Themen, die in der Sammlung behandelt werden, nicht wirklich für Kinder geeignet. Rilke befasst sich hier mit Fragen der Religion, der Kunst, des Schöpferischen und des Lebens, die in ihrer Transzendenz zum Göttlichen den ursprünglichen und den endgültigen Titel des Sammelbandes rechtfertigen könnten. Die letzten Zeilen der ersten Erzählung lauten: »Trotzdem ist das Leben etwas ganz Prächtiges: auch *davon* wird des öfteren in meinen Geschichten die Rede sein.«¹

Das ganze Werk hat dialogischen Charakter mit teilweise belehrendem Ton. Die zwölfte Erzählung, *Der Bettler und das stolze Fräulein*, besteht aus einer Rahmen- und einer Binnenerzählung. Hier ist es jedoch nicht der Meister, sondern der Ich-Erzähler, der in der Rahmenerzählung die Rolle des Lehrers spielt: Er erzählt dem Meister eine Binnengeschichte, die als Lehre gelten sollte, um eine Parallele zur Rahmenhandlung zu schaffen. In der Rahmenerzählung werden beide Männer Zeugnisse einer Szene, die den Meister empört. Dass er durch den Ich-Erzähler beruhigt werden muss, liefert einen weiteren Anlass für die Entstehung der Binnenerzählung: Der Meister ärgert sich über das Verhalten eines kleinen Mädchens, das, vor einem Bettler knicksend, diesem hastig eine Münze schenkt, um – nach einem weiteren Knicks – rasch zu verschwinden, als ob es nicht gesehen werden möchte.

1 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. Band 3. Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Hg. von August Stahl. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 354, zitiert als: KA.

Der Meister möchte den Bettler verjagen; er ist nämlich im Vorstand des Armenvereins und gegen den Straßenbettel eingenommen. Um den Meister abzulenken, beginnt der Ich-Erzähler eine Geschichte. Er versichert, dass es nicht um Gott, sondern um etwas Historisches gehen werde und weckt so die Aufmerksamkeit des Meisters: Das Geschehen spielt in Florenz, in der Zeit der Renaissance, als Lorenzo de' Medici noch jung war, er aber sein Gedicht *Trionfo di Bacco e Arianna*² bereits konzipiert hatte.

Das Gedicht besteht aus acht Strophen, die alle mit den vier von Rilke wie folgt übersetzten Versen enden:

Und wenn einer fröhlich sein will, der sei's heut,
Und für morgen ist keine Gewißheit.

Als jedoch von Lorenzo de Medici die Rede ist, zitiert Rilke die vollständig ins Deutsche übersetzte erste Strophe, die lautet:

Wie schön ist die Jugend, die uns erfreut,
Doch wer will sie halten? Sie flieht und bereut,
Und wenn einer fröhlich sein will, der sei's heut,
Und für morgen ist keine Gewißheit.³

Diese vier Verse, die in der deutschen Fassung in einem anderen Reimschema als in der italienischen erscheinen und die Rilke in Originalsprache auch ins *Florentiner Tagebuch* einfügt, können als Schlüssel gelten, um die ganze Erzählung zu interpretieren. Palla degli Albizzi,⁴ ein Edelmann und einer der »glänzendsten«⁵ Jünglinge der Zeit in der Binnenerzählung, und der Bettler in der Rahmenerzählung werden in Bezug zueinander gesetzt. Der Edelmann wettet nämlich mit seinen Freunden, dass er sich vor der hochmütigen Beatrice Altichieri niederknien und sie – wie der wahre Bettler – bitten werde, sie möchte ihm gestatten, den staubigen Saum ihres Kleids zu küssen. Beide besitzen, wenn auch auf zwei verschiedenen Niveaus, alles, was sie brauchen; der erste kommt aus einer Edelfamilie und hat Geld, der andere bekommt materielle Hilfe vom Vorstand des Armenvereins. Trotzdem haben beide das Bedürfnis, um die Gunst der Beatrice zu bitten, um für einen Augenblick ihre junge Schönheit erleben zu dürfen.

Rilke betont den Begriff der Freude, der in der Übersetzung dreimal in den Adjektiven »schön« und »fröhlich« und im Verb »erfreuen« vorkommt, während er im italienischen Text nur in den Adjektiven »bella« und »lieto« zu finden ist. Außer-

2 Vgl. Lorenzo de' Medici, *Opere*, Collezione Scrittori d'Italia. Hg. von Attilio Simioni, Editore G. Laterza e figli. Bari 1914.

3 KA III, S. 416.

4 Rilke übernimmt den Name Pala Strozzi aus Jacob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance* (Basel 1860). Während Burckhardt den Namen als Vor- und Nachname einer einzigen Person einsetzt, verwendet Rilke ihn für zwei verschiedene Charaktere: Palla degli Albizzi und Gaetano Strozzi.

5 KA III, S. 417.

dem fügt er die rhetorische Frage ein »Doch wer will sie halten?«, der sogleich die Antwort folgt: »Sie flieht und bereut«. ⁶

Die Jugend wird mit dem Leben verglichen, beide vergehen schnell. Die ganze Strophe scheint sich aus dem Horazischen Motto »Carpe Diem« abzuleiten. Die von Rilke gewählten und aus dem Italienischen übersetzten Verse regen nicht nur an, das Leben nicht sinnlos entfliehen zu lassen, sondern es ganz zu genießen. Nichts sollte in die Zukunft verschoben werden, was auch in der Fortsetzung der Horazischen Verse besser erläutert wird. ⁷ Das heißt, dass jeder Augenblick intensiv gelebt werden muss. Diese Philosophie wird in der Erzählung auch am Beispiel der Florentiner Maler verdeutlicht. Gerade in der Zeit der Renaissance bemühten sie sich, die Jugend aller Freunde und Bekannten in einem einzigen Gemälde festzuhalten, denn die Dargestellten fürchteten die Vergänglichkeit ihrer Schönheit. Die Stadt Florenz erscheint dabei in all ihrer Pracht, und im Zuge der Erwähnung von Palazzo Strozzi, der Kirche Santa Croce und den Vorhöfen der Santissima Annunziata wird auch auf den wichtigsten Vertreter der Renaissancekunst der Zeit hingewiesen: Michelangelo. Er wird von Palla degli Albizzi erwähnt, als er eine Reihe Gleichnisse verwendet, um den allseits bekannten Stolz von Beatrice Altichieri zu rechtfertigen: »Sie ist stolz wie ein Stein in den Händen Michelangelos, stolz wie eine Blume an einem Madonnenbild, stolz wie ein Sonnenstrahl, der über die Diamanten geht«. ⁸ Der junge Edelmann drückt anhand dieser Vergleiche aus, dass der Stolz Beatrices zu ihrer unbestreitbaren Schönheit gehört. Sie vertritt auch die Institution, die sich zu dieser Zeit für die Armen einsetzt.

Es ist nicht das erste Mal, dass Florenz und Michelangelo in diesem Sammelband auftauchen. Die beispielhafte Stadt der Renaissance kommt auch in der letzten Erzählung *Eine Geschichte, dem Dunkel erzählt* vor, als die weibliche Hauptfigur Klara schildert, wie die Stimmung in Florenz sie nach einer Krise wieder zu Gott geführt hat:

»Erst in Florenz: Als ich zum erstenmal in meinem Leben sah, hörte, fühlte, erkannte und zugleich danken lernte für alles das, da dachte ich wieder an ihn. Überall waren Spuren von ihm. In allen Bildern fand ich Reste von seinem Lächeln, die Glocken lebten noch von seiner Stimme, und an den Statuen erkannte ich Abdrücke seiner Hände«. ⁹

Sie bezieht sich auf Gott, und von Gott ist auch die Rede in der ganz Michelangelo gewidmeten Erzählung *Von einem, der die Steine belauscht*.

Der Hinweis auf Gott durchzieht, wie es der Titel erwarten lässt, das ganze Buch, und er wird immer wieder genau dann formuliert, wenn von Michelangelo die Rede

6 KA III, S. 416.

7 Die Verse des Horaz aus der Ode 1,11 »quam minimum credula postero«, die gleich dem »Carpe diem« folgen, gelten als Aufforderung, der Zukunft so wenig wie möglich zu vertrauen.

8 KA III, S. 417.

9 KA III, S. 428-429.

ist. Rilke hat zweifellos Vasaris berühmte Künstlerviten gelesen¹⁰ und damit auch das Kapitel *Michelangelo Buonarroti Fiorentino. Pittore Scultore et Architetto* rezipiert, das Michelangelo als Universalgenie würdigt, dem neben künstlerischen Fähigkeiten auch moralische Tugenden zugeschrieben werden, dessen Kunst zugleich in die Nähe des Göttlichen gerückt wird. Auch Georg Simmels Essay *Michelangelo als Dichter* (1889) beeinflusste Rilke sehr stark.¹¹ Hier werden als Merkmale des Künstlers »seine Liebe, sein Leiden, seine Hinwendung zum Göttlichen«¹² sowie »die Suche seiner gequälten Seele nach dem inneren Frieden« hervorgehoben,¹³ Zuschreibungen, die Rilke an dem Künstler sehr faszinieren.¹⁴ Die Beziehung zwischen Kunst und Gott erklärt sich aus der heterodoxen Auffassung Rilkes von Gott, in der die Gleichsetzung Gottes mit allem Seienden auch der Gleichsetzung Gottes mit jeder Form von Kreativität entspricht. Gott wird ja von Rilke nicht als transzendent, sondern als immanent, als Gott der Erde, der »Tiefe« und des »Dunkels«¹⁵ begriffen, wie es oft, besonders aber im *Stunden-Buch* beschrieben wird. Er ist für ihn Grund des Lebens, elementare Kraft und Bewegung, also kann jedes Ding für Gott eintreten – »man muss es ihm nur sagen«,¹⁶ wie es in der anderen Erzählung *Wie der Fingerhut dazu kam sagt, der Liebe Gott zu sein* heißt.

Diese heterodoxe Religiosität wird durch Rilkes Wahrnehmung des russischen Volkes verstärkt, die von seinen Russlandsaufenthalten geprägt ist. Mit diesem teilt er eine »sorglose Hingabe an alle Inhalte des Lebens«.¹⁷

In *Der Bettler und das stolze Fräulein* kann Gott auch hinter den zwei Figuren der Bettler als Vertreter der Armut in der Rahmen- und Binnenerzählung verborgen sein. Mit dem Thema der Armut beschäftigt sich Rilke schon als junger Dichter und Schriftsteller, der 1895 drei Hefte seiner Zeitschrift erscheinen lässt, die den Titel trägt: *Wegwarten. Lieder, dem Volke geschenkt von René Maria Rilke. Frei. Erscheint ein- bis zweimal jährlich. Selbstverlag des Verfassers*. Im Vorwort zum ersten Hefte wird die Zeitschrift den Armen gewidmet. Wenig später kommt die Armut nicht nur in seinen frühen Theaterstücken – als Hemmnis des menschlichen Bildungsprozesses – sondern auch in den *Larenopfern* in der Gestalt des Großstadtflaneurs vor.¹⁸

¹⁰ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a `tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550.

¹¹ Georg Simmel: »Michelangelo als Dichter«. In: Georg Simmel: *Gesamtausgabe*, Band II. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1989, S. 37-48.

¹² Ebenda, S. 39.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Dazu vgl. auch Robert J. Clemens: »Rilke: »Michelangelo and the Geschichten vom lieben Gott«. In: *Comparative Literature* 6,3 (1954), S. 218-231.

¹⁵ Vgl. die Gedichte aus dem *Stunden-Buch*, in KA I. Dort weist der Gebrauch dieser Substantive auf Gott hin. In diese Richtung geht auch die Studie von Alberto Destro: *Il dio Oscuro di un giovane poeta*. Padova 2003.

¹⁶ Ka III, S. 397.

¹⁷ Vgl. den Aufsatz *Russische Kunst*. In: KA IV, S. 155.

¹⁸ Vgl. Erich Unglaub: »Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen ...« Wort, Begriff und polemische Konzepte der Armut, Wirtschaft, Gesellschaft und Literatur zwischen 1900 und 1930«. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 18 (2011). <http://www.inst.at/trans/18Nr/II-15/unglaub18.htm>.

Diese als eine Art von Sozialkritik wahrnehmbare Dimension verschwindet, als Rilkes Florenz-Aufenthalt im Frühjahr 1898 neue Inspirationen nach sich zieht. Armut wird in Kontrast zum Reichtum betrachtet, der sich im religiösen Sinn nicht mehr im Besitzen und Ergreifen der irdischen Dinge manifestiert. Im seinem Brief an Jelena W. Woronina vom 9. März 1899 erläutert Rilke:

»Denn in unserem Schauen liegt unser wahrstes Erwerben. Wollte Gott, dass unsere Hände wären, wie unsere Augen sind: so bereit im Erfassen, so sorglos im Loslassen aller Dinge. Dann könnten wir wahrlich reich werden. Reich aber werden wir nicht dadurch, dass etwas in unseren Händen wohnt und welkt, sondern dadurch, dass alles durch ihren Griff hinströmt wie durch das festliche Tor des Einzugs und der Heimkehr. Nicht ein Sarg sollen uns die Hände sein: ein Bett nur, darin die Dinge dämmernden Schlaf und Träume tun, aus deren Tiefe heraus ihre liebsten Verborgenen reden. Jenseits der Hände aber sollen die Dinge weiterwandern, stämmig und stark und wir sollen von ihnen nichts behalten als das mutige Morgenlied, das hinter ihren verhallenden Schritten schwebt und schimmert. Denn Besitz ist Armut und Angst; Besessenhaben allein ist unbesorgtes Besitzen.«¹⁹

Jahre später wird Rilke in einem Brief an Ilse Jahr schreiben: »Statt des Besitzens erlernt man den Bezug«.²⁰ Diese Auffassung kommt offenbar dem Begriff der »universalen Armut«²¹ entgegen, den Franz von Assisi im 13. Jahrhundert prägte. Der heilige Franziskus betrachtet die Tugend der Armut als an die Freiwilligkeit des Verzichts auf irdische Güter gebunden und entwickelt diese Auffassung aus der Gegenüberstellung des Neuen Testaments mit dem Alten. Die Armut als Weg zur Vergeistigung ist genau der Weg, den der Protagonist unserer Binnenerzählung wählt. Indem er als Edelmann dem Reichtum entsagt, gerät er, wie Franz von Assisi, in den Bereich der Heiligkeit. Wie bereits bekannt ist, stammte auch Franz von Assisi aus einer sehr wohlhabenden Familie, verzichtet aber in seiner Jugend auf alle irdischen Güter und führte ein Leben voller Armut. In der Binnenerzählung wird die Anspielung auf Franz von Assisi ganz deutlich in der Erwähnung der Stadt Subiaco: »Messer Palla degli Albizzi blieb in seinen Lumpen. Er verschenkte seine ganze Habe und ging barfuß und arm ins Land. Später soll er in der Nähe von Subiaco gewohnt haben.«²² 1223 ließ sich Papst Gregor IX von Francesco nach Subiaco in der Nähe von Rom begleiten, wo er eine neue Kapelle einweihen wollte. Der Abt von Subiaco schenkte Francesco den Betsaal von Sankt Peter, der an dem Stadttor lag und wo danach das Kloster San Benedetto oder Sacro Speco (heilige Felspalte) errichtet wurde. Auf die Figur von Franz von Assisi und auf seine asketische Le-

19 Vgl. Konstantin Asadowski, *Rilke und Russland*. Berlin 1986, S. 85-86.

20 RMR, *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 43.

21 Vgl. Lothar Hardick, »Armut: II. Kirchengeschichtlich«. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Tübingen 1957, Sp. 624-627, hier Sp. 626.

22 KA III, S. 420.

benswahl weist Rilke auch am Schluss des *Buches von der Armut und vom Tode* aus dem *Stunden-Buch* hin:²³

O wo ist der, der aus Besitz und Zeit
zu seiner großen Armut so erstarkte,
daß er die Kleider abtat auf dem Markte
und bar einherging vor des Bischofs Kleid.²⁴

Sowie am Ende des Gedichts:

O wo ist er, der Klare, hingeklungen?
Was fühlen ihn, den Jubelnden und Jungen,
die Armen, welche harren, nicht von fern?

Was steigt er nicht in ihre Dämmerungen –
der Armut großer Abendstern.²⁵

Das Gedicht erschien 1926 erneut, kurz vor Rilkes Tod, als selbstständiger Text mit dem Titel *Hymnus auf den Heiligen Franz* im vierten Heft des *Inselschiffs* und wurde dem Text *Die schönsten Legenden des heiligen Franz. Zum Gedächtnis seines siebenhundertjährigen Todestags* (3. Oktober 1926) vorangestellt.

Der Name des Heiligen wird explizit bereits 1902 in der Worpswede Monographie erwähnt:

»Aber auch das mönchische Dasein (wie Franciscus es gemeint hat) ist ein solcher Protest, der, ohne an die Wirklichkeit der Anderen zu rühren, im Begründen einer zweiten Wirklichkeit beruht. Da haben wir ein Leben, welches sich mit Mauern umgeben und darauf verzichtet hat, sich über diese Grenzen hinaus auszudehnen. Ein Leben nach Innen. Und dieses Leben verarmt nicht. Inmitten schiffbrüchiger Zeiten scheint es die Zufluchtstätte aller Reichtümer zu sein und wie in einem kleinen zeitlosen Bilde alles zu vereinen, wonach die Tage draußen ringen und jagen.«²⁶

Sowohl das Leben Rilkes als auch sein Werk sind mit der Figur des heiligen Franziskus intensiv korreliert. Rilke las alle Biographien, die ihm zur Verfügung standen²⁷ und den Ausgaben, die er seinen Freunden (u.a. Mimì Romanelli, Nanny Wunderly-Volkart) schenkte, ließ er persönlichen Kommentare folgen. Er liest

23 Eine weitere Anspielung auf den Heiligen Franziskus findet sich auch in *Die Weiße Fürstin*, wo allerdings von seiner Nähe zu den Tieren die Rede ist.

24 KA I, S. 251

25 KA I, S. 252.

26 Vgl. den Aufsatz über Heinrich Vogeler. In: KA IV, S. 389-390.

27 Paul Sabatier: *Vie de saint François d'Assise*. Paris 1893, Karl von Hase: *Franz von Assisi. Ein Heiligenbild*. Leipzig 1856; Neudruck in: Karl von Hase: *Franz von Assisi, Ein Heiligenbild*. Leipzig 1892, Gilbert Keith Chesterton: *St. Francis of Assisi*. London/Toronto

die *Fioretti*²⁸ während seines Aufenthaltes in Capri, in Muzot war an der Wand ein kniender heiliger Franziskus zwischen Johannes dem Täufer und dem heiligen Antonius zu sehen.²⁹ Außerdem ist es fast unmöglich, in einigen seiner Versen die Figur des »poverello« nicht zu erkennen, wie zum Beispiel in der Strophe, die das Gedicht *Der Fremde* aus den *Neuen Gedichten anderer Teil* schließt:

Und dies alles immer unbegehrnd
 hinzulassen, schien ihm mehr als eines
 Lebens Lust, Besitz und Ruhm.
 Doch auf fremden Plätzen war ihm eines
 täglich ausgetretenen Brunnensteines
 Mulde manchmal wie ein Eigentum.³⁰

Ebenso passt Franziskus' Lebensauffassung perfekt zu dem Schauen der Malerin Paula Modersohn-Becker, das Rilke im *Requiem für eine Freundin* als »so besitzlos, von so wahrer Armut, / daß es dich selbst nicht mehr beehrte: heilig«³¹ beschreibt.

Dieser Begriff wird auch Jahre später in den *Duineser Elegien* wiederkehren, während sich die Figuren des Heiligen und des Sängers in den *Sonetten an Orpheus* fast überschneiden – nicht zuletzt auch wegen ihrer gemeinsamen Fähigkeit, in einen inneren Kontakt zu den Tieren und der ganzen Natur zu treten und eine Versöhnung zwischen dem Leben und dem »Bruder Tod«³² zu finden.

Der *Sonnengesang*, den Franziskus zwei Jahre vor seinem Tod verfasst, erinnert in seiner Bejahung der Welt an das Gedicht *Trionfo di Bacco e Arianna* von Lorenzo de Medici, von dem in Bezug auf unsere Erzählung schon die Rede gewesen ist.

Franziskus drückt seine Freude über die irdische Schönheit aus, indem er alle von Gott geschaffenen Kreaturen lobt. Dasselbe macht Rilke in der *Siebten Elegie*, indem er Sterne, Morgen, Bäume und so weiter preist und dieses Empfinden der Welt gegenüber in dem berühmten Vers: »Hiersein ist herrlich«³³ zusammenfasst.

Der neue Reichtum kann also nicht einfach als der Besitz von Geld oder Gütern interpretiert werden, sondern als das irdische Daseinsglück. Im Gedicht *Die Heiligen* wird nochmals im Gegensatz zu den übrigen Heiligen auf »eine[n]« hingewiesen, von dem es heißt, er habe das Leben angenommen, »nur um es ganz / dem großen Irdischen zurückzugeben: / dem Wind, den Tieren und dem bunten Kranz / gebundner Dinge, Neben neben Neben«. ³⁴ Es handelt sich wahrscheinlich erneut

1923. Zu den Lektüren Rilkes, vor allem in Bezug auf Franz von Assisi, vgl. auch Tina Simon: *Rilke als Leser*. Frankfurt a.M. et al. 2001, S. 205-206.

28 Er liest wahrscheinlich die 1905 erschienene Übersetzung von Otto von Taube: *Blütenkranz des Heiligen Franziskus*. Jena 1905.

29 Curdin Ebnetter: »L'absence mère. Rilke Bemühen um die Kapelle von Muzot«. In: Jacob Steiner (Hg.), *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*. Zürich/Berlin 1992, S. 177-189.

30 KA I, S. 573.

31 KA I, S. 416.

32 Vgl. *Sonnengesang*. In: Sabatier (wie Anmerkung 27, in der Übersetzung von Margarete Lisco: *Leben des heiligen Franz von Assisi*. Berlin 1897).

33 Ka II, S. 221.

34 KA I, S. 368.

um Franz von Assisi, und im Brief an Mimi Romanelli vom 25. August 1908 wird der Heilige selbst zusammen mit Dante fast als ein Wunder der Natur bezeichnet: « il ya tout le passé prodigieux, touchant et évocateur; – et pourtant, combien reste-t-il encore à réaliser après les Antiques, après Dante, après saint François; après tout le bonheur des animaux et des plantes ». ³⁵

Der Protagonist der Binnenerzählung in *Der Bettler und das stolze Fräulein* ist dank seiner Armut dem Weg des neuen Reichtums gefolgt, das heißt »der richtigen Armut«. Die »muss wieder von neuem innen in der Seele geboren werden und wird vielleicht gar nicht franziskanisch sein«, ³⁶ wie Rilke in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis schreibt. Auch in Beatrice verwandelt sich ihr institutionalisiertes Almosengeben, das für sie zur Gewohnheit geworden ist, zur wahren Großmut, die schon von Walter Seifert in seinem Buch *Das epische Werk Rainer Maria Rilkes* ³⁷ als eine neue Beziehung zum Absoluten betrachtet wird. Als sie nämlich am Anfang den neuen Bettler vom Almosengeben ausschließt, fühlt sie sich von Gott entfernt, aber danach, als sie ihre Meinung ändert und zu ihm zurückkommt, findet sie sich selbst wieder. In der Veränderung scheint der Schlüssel zum Glück zu liegen. So beschließt Palla degli Albizzi, ein komplett neues Leben zu führen, als er Menschlichkeit und Demut findet, wo er Stolz vermutet hatte. Beatrice stellt sich sogar vor, dem Vater des neuen Bettlers gegenüber schuldig zu sein und verwandelt so das Almosengeben in eine Schuld und gleichzeitig in eine Schuldigkeit.

Diese Überlegung sollte den Meister in der Rahmenerzählung dazu führen, seine feste Denkweise in Frage zu stellen. Wie Rilke in einem Brief vom 20. Oktober 1907 an Clara schreibt: »Ein Armer« müsse man eigentlich sein »bis ins zehnte Glied.« ³⁸

35 RMR: *Lettres à une amie vénétienne*. Paris 1985, S. 34. Vgl. dazu auch August Stahl: »Rilkes Franz von Assisi. Spuren, Kontext, Ethik«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 27/28 (2006/2007), S. 78.

36 RMR / Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1986, Band I, S. 377.

37 Vgl. Walter Seifert: *Das epische Werk Rilkes*. Bonn 1969, S. 93.

38 RMR: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 398.

SABRINA MORI CARMIGNANI

Toskana – poetische Landschaft in Rilkes Gedichten

Als Rilke beginnt, seine ersten Eindrücke über die toskanische Bildungsreise vom Frühling 1898 zu schreiben, scheint er sich bereits bewusst zu sein, was ihn dazu bewegt, die florentinische Renaissance kennenzulernen. Der Dichter – wie man beim Lesen im *Florenzer Tagebuch* erfährt – ist nicht auf der Suche nach einer typischen Landschaft für gelehrte Reisende. Was er entdecken will, und tatsächlich findet, ist ein »Stück« seiner »selbst«. Hierzu schreibt Rilke an Lou Salomé:

»Ob ich Dir ein Bild von Florenz damit 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, und das kann nicht zufällig sein. Du erwartest ja auch kein Reisehandbuch von mir, keine vollständige, lückenlose und chronologisch geschichtete Sammlung, nicht wahr?«¹

Aus diesem Zitat geht eindeutig hervor, dass das Klischee der Lilienstadt und die Form des chronologischen Tagebuches nur der Rahmen sind für eine ganz andere Szene: die Entdeckung des Weges zu sich selbst als Künstler. Das verleiht den Anmerkungen zu den bildenden Künsten der florentinischen Renaissance und zu der toskanischen Naturlandschaft eine weitere bemerkenswerte Bedeutung.

In diesem Zusammenhang lassen sich einige dichterische Anfangsfiguren und Bilder aus der Zeit der ersten toskanischen Reise in sämtlichen Werken Rilkes ermitteln. Auf dieser Grundlage stellt sich also die Frage: Welche Landschaft wird von Rilke gesehen und wie realisiert er dieses Sehen? Dass es sich um einen Raum handelt, in dem sich eine innere »Entwicklung« vollzieht in Bezug auf einen künstlerischen sowie erkennenden Moment, wird von Rilke des Öfteren erwähnt.²

Man kann von der Annahme ausgehen, dass die Landschaft, auf die Rilke sich in dieser Phase konzentriert, eine doppelte Natur hat, wobei ihre zwei Naturen teilweise einander entsprechen. Zum einen ist es die äußere Landschaft, in der man leicht die toskanische erkennt, sowie die von Rilke während seiner Toskana-Aufenthalte 1898, 1903 und 1909 besuchten und beobachteten Orte. Zum anderen ist es die innere Landschaft, in der sich die Anfangsfiguren des poetischen Werkes bereits herausbilden. Die äußere Landschaft dient uns also als Vorwand, um in eine anfängliche innere Landschaft einzudringen, die dem rilkeschen Werk vorangeht.

Einige mögliche Definitionen können als Hintergrund dienen, um diese rilkesche und zugleich toskanische Landschaft zu entdecken. Um mit den Worten von Rilke

1 RMR: *Das Florenzer Tagebuch*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt a.M., 1982, S. 15, zitiert als: *Das Florenzer Tagebuch*.

2 Ebenda, S. 29.

zu sprechen, wird es sich nicht um eine »vollständige, lückenlose [...] geschlichtete Sammlung« handeln, sondern nur um einige Leseproben.

Mit einer möglichen Idee der »Landschaft« könnte man beginnen und dabei an eine Begriffserläuterung anknüpfen. In einer seiner Schriften über die poetische Erfahrung eines der bedeutendsten italienischen Dichter des letzten Jahrhunderts führt Mario Specchio den Begriff einer »inneren Geographie« folgendermaßen ein:

»Die innere Geographie gestaltet sich als Scheitelpunkt einer spatio-temporalen Konjunktion, innerhalb derer die Orte der Dichtung – und die Dichtung der Orte – an Licht und Schatten teilhaben, das Andenken der Vorfahren bewahren sowie auch die Hoffnung auf eine Zukunft, die schon hier und jetzt ist, wenn die lineare, fortschreitende und deshalb vergängliche Zeit des einzelnen Lebens den Raum und die »kreisförmige« Zeit der Stadt kreuzt.«³

Zu dieser einleitenden Vorstellung der inneren Geographie, die die Zukunft vorwegnimmt, indem sie in der Gegenwart ist, ist es vielleicht interessant, einige Betrachtungen Rilkes hinzuzufügen.

Beispielsweise betrachten wir die Definition des »paysage intime« in *Intérieurs*, wo die Darstellung einer inneren Landschaft auf das Motiv der »Namenlosigkeit«, das auch im Spätwerk eine bedeutende Rolle spielen wird, verweist:

»In den jüngsten, halbverhallten Jahrhunderten hat man sich immer mehr um das *paysage intime* bemüht, will sagen, man hat die Geschichte der namenlosen Menschen erzählen wollen.«⁴

Es folgt 1902 die kurze, interessante Prosaschrift *Von der Landschaft*, in der Rilke das Verhältnis zwischen Landschaft und Kunst klar thematisiert. Die Verbindung mit der toskanischen Erfahrung ist offensichtlich. Rilke nimmt Bezug auf die Landschaft, das Heilige und die Kunst, auf eine gewisse Resonanz in den Landschaften von Leonardo:

»Man meinte keinen Ort mehr damit, auch den Himmel nicht, man stimmte die Landschaft an wie ein Marienlied, das in hellen, klaren Farben erklang.

Aber damit war eine große Entwicklung geschehen: man malte die Landschaft und meinte doch nicht *sie* damit, sondern sich selbst; sie war Vorwand geworden für ein menschliches Gefühl, Gleichnis einer menschlichen Freude, Einfalt und Frömmigkeit. Sie war Kunst geworden. Und schon Leonardo übernahm sie so. Die Landschaften in seinen Bildern sind Ausdrücke seines tiefsten Erlebens und

3 Mario Specchio: »La Toscana di Mario Luzi. Una Geografia interiore« [»Die Toskana von Mario Luzi. Eine innere Geographie«]. In: *Mario Luzi – Autoritratto [Mario Luzi – Selbstbildnis]*. Hg. von Paolo A. Mettel und Stefano Verdino. Verona 2006.

4 RMR: »Intérieurs«. In: *Werke*. Kommentierte Ausgabe. Frankfurt a.M./ Leipzig 1996. Bd. IV, S. 93-102, hier S. 98, zitiert als: KA.

Wissens [...]. Es ist kein Zufall darin, daß Lionardo, welcher zuerst Menschen wie Erlebnisse malte, wie Schicksale, durch die er einsam hindurchgegangen war, auch die Landschaft als ein Ausdrucksmittel empfand für fast unsagbare Erfahrung, Tiefe und Traurigkeit.«⁵

In diesem Ausschnitt, wie an vielen Stellen im *Florenzer Tagebuch*, betont Rilke zwei bedeutende Momente eines Prozesses, der zugleich kreativ als auch wiedererkennend ist: die künstlerische Darstellung und das Erkennen des »sich selbst«.

Die Problematik, die hier behandelt wird, scheint also nicht nebensächlich zu sein; Maurice Blanchot, um nur ein Beispiel zu nennen, wird sich damit beschäftigen im Rahmen umfassenderer Überlegungen über die sogenannte »exigence littéraire«.⁶ Wie sich dieses literarische Bedürfnis im Fall Rilkes zuerst auf die Eroberung einer innigen Landschaft und dann auf die Auffassung eines weiteren Bewusstseinsraums (eines »Weltinnenraums«) verweist, wird sich im gesamten Werk zeigen.

Der Hinweis auf »sich selbst« kommt sehr häufig vor. Nicht nur im *Florenzer Tagebuch*, sondern auch – mit derselben oder ähnlichen Bedeutung – in vielen Gedichten von 1898, die Rilke zwischen Florenz und Viareggio geschrieben hat und die eine figurative und begriffliche Umsetzung in der gesehenen toskanischen Landschaft zeigen. In diesem Zusammenhang beginnt die Suche nach einer Heimat, um »sich selbst« verwirklichen zu können.⁷

Das Bedürfnis, die eigene Heimat – oder besser gesagt, »sich selbst« als eigene Heimat – wiederzufinden, ist tatsächlich das Projekt der florentinischen Anmerkungen, wie aus den folgenden Erwägungen hervorgeht:

»Und mancher geht weit ins Leben hinein und hindurch, ohne die alte Herrlichkeit unter der nüchternen Armut zu ahnen. Selig aber, wer sie fühlt, findet und heimlich enthüllt. Er beschenkt sich. Und er wird heimkehren in sich selbst.«⁸

In einem in Florenz am 27. April 1898 geschriebenen Gedicht ist der Raum der Heimat eine Landschaft, in der man beginnt, ein weiteres häufiges Motiv im rilkeschen Werk zu erkennen, das auch später bedeutend wird: der Garten. Es geht um einen Garten, der nicht zufällig auch eine Heimat ist, wo das kreative göttliche Schaffen beginnen kann:

Um die vielen Madonnen sind
viele ewige Engelknaben,
die Verheißung und Heimat haben
in dem Garten, wo Gott beginnt.⁹

⁵ KA IV, S. 210.

⁶ Vgl. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*. Paris 1955.

⁷ *Das Florenzer Tagebuch*, S. 38: »wenn ein Schaffender zu sich fand, bleibt er in seiner Einsamkeit; er will in der Heimat sterben«.

⁸ Ebenda, S. 95.

⁹ KA I, S. 75.

Als Raum einer inneren Ästhetik, die auch zur sakralen Ikonographie gehört, zählt der Rosengarten. Zweifellos symbolisch, gleichzeitig aber auch Teil einer edlen, toskanischen Landschaft Anfang des Jahrhunderts. Unter dieser Voraussetzung ist es eben jener Rilke, der auf das symbolische Landschaftsbild hinweist, wenn er behauptet:

»Mit jedem Werke, welches Du aus Dir hebst, schaffst Du Raum für irgendeine Kraft [...] denn Bäume und Berge, Wolken und Wellen sind nur Symbole gewesen jener Wirklichkeiten, die *er* [der Künstler] in sich findet.«¹⁰

Eine weitere gängige Vorstellung, die sich in dieser inneren Geographie zeigt, ist das Bild des Weges. Oft handelt es sich dabei um einen Pfad, der von einer Mauer gesäumt wird, die minimale Darstellung einer kurvigen Linie in den sonnigen Hügeln. Auch in diesem Fall ist die Beziehung zur toskanischen Landschaft vorhanden, wenn auch ziemlich ungewöhnlich. Ein Merkmal, das in den Gedichten von 1898 häufig vorkommt, ist tatsächlich das Bild der Mauer, auch der kleinen Mauer, und das der Wand. Die sich abzeichnende Bewegung ist vom Verb »entlanggehen« klar dargestellt. Weder gibt es einen Königsweg noch kann man geradlinig voranschreiten: Der Blick verweilt noch bei den Rändern, wie auf den Pfaden zwischen ländlichen Feldern und Gärten bei Florenz. Ein Beispiel ist die Hügellandschaft eines kleinen Dorfes Ripoli. Das lyrische Ich spricht ein Du an und beschreibt dessen Handeln, das gleichzeitig eine Aufforderung ist, in »unbekannte« Räume einzudringen:

Gehst du außen die Mauern entlang,
kannst du die vielen Rosen nicht schauen
in dem fremden Gartengang;
aber in deinem tiefen Vertrauen
darfst du sie fühlen wie nahende Frauen.¹¹

Es handelt sich – auch in diesem Fall nicht zufällig – um Rosengärten: Von der Rose der toskanischen Hügel – sicherlich eine Anfangsfigur der dichterischen Welt Rilkes – bis hin zu der Rose der rilkeschen Dichtung, die nicht nur im Hausgarten blüht.

Und dennoch: Das Du des Gedichtes ist noch nicht in der Lage, die Rosen anzuschauen (»du kannst die vielen Rosen nicht schauen«). Das kann es nicht, weil es noch außerhalb jenes Erfahrungsbereiches ist. Das Du, das die Mauern dieses inneren und äußeren Gebietes entlanggeht, kann aber versuchen zu »fühlen«.

Der weitere Weg zeigt, dass die Eroberung des Raumes eben mit dieser Reise zu sich selbst beginnt. In diesem Sinne ist es zu bedenken, dass die »Text-Landschaft«¹²

¹⁰ *Das Florenzer Tagebuch*, S. 113.

¹¹ KA I, S. 77.

¹² Der Ausdruck »Text-Landschaft« erscheint im Aufsatz von Peter Szondi, den er dem Gedicht *Engführung* von Paul Celan widmet. Vgl. Peter Szondi: »Lecture de Strette; Essai sur la poésie de Paul Celan.« In *Critique* 288, 1971, S. 387-420.

der toskanischen Gedichte von dem Gefühl eines bevorstehenden Beginns durchzogen ist, dessen kultureller Hintergrund die Renaissance mit ihren entsprechenden ikonographischen Verweisen auf die Zeitlichkeit des Frühlings, der Nymphe und der jungen Gottheit, die aus dem ursprünglichen Meer auftaucht, sind.

Die Betrachtung weniger anderer rilkischer Anfangsfiguren wird uns einen Überblick über die Kontinuität einiger thematischer Schwerpunkte im gesamten Werk geben.

Zunächst beschäftigen wir uns mit dem Meer: Der Hinweis auf das Meer von Viareggio ist unter anderem in einem Brief vom 18. Juli 1903 enthalten, kurz nach Rilkes zweiter Toskanareise. Rilke sinnt über den Zusammenhang zwischen Angst und kreativer Erfahrung nach. Er fragt sich, wie es möglich sein kann, der Angst nicht zu unterliegen und wie man die Macht der Angst in kreative Kraft umwandeln kann. In Viareggio erklärt Rilke zum ersten Mal, aus der Angst heraus geschaffen zu haben:

»vielleicht hätte ich es doch gekonnt: Dinge machen aus Angst.

Einmal gelang es, wenn auch nur für kurze Zeit. Als ich in Viareggio war; zwar brachen die Ängste dort los, mehr als vorher, und überwältigten mich. Und das Meer, das nie schwieg, war zu viel für mich und verschüttete mich mit dem Lärm seiner Frühlingswellen. Aber es kam doch. Gebete sind dort entstanden, Lou, ein Buch Gebete.«¹³

Das Meer ist auch die Kulisse des Dramas *Die weiße Fürstin*, eben während des Aufenthaltes in Viareggio im Jahre 1898 geschrieben. In einem Gedicht vom 14. April wird das Meer als eine persönliche Entdeckung geschildert. Ein einfacher Sprung ins Meer gleicht einer spontanen Befreiung:

Und einmal lös ich in der Dämmerung
der Pinien von Schulter und vom Schoß
mein dunkles Kleid wie eine Lüge los
und tauche in die Sonne bleich und bloß
und zeige meinem Meere: ich bin jung.¹⁴

Die Bedeutung der poetischen Erfahrung, die von dem Wort »Meer« ausgeht, wird deutlich immaterieller in den *Sonetten an Orpheus* – um nur ein Beispiel aus dem Spätwerk zu nennen –, wo das Meer sich in Atem und »Weltraum« verwandelt.¹⁵ Seines Bildes entblößt, wird das Meer der *Sonette* zum Rhythmus. Das Meer von Viareggio ist die erste, ferne Begegnung mit einem echten ersten »Stück von sich selbst«, um mit den Worten Rilkes zu sprechen.

¹³ An Lou Andreas Salomé, 18.7.1903, Worpsswede. In: RMR: *Briefwechsel 1897-1926*. Hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1975, S. 75.

¹⁴ KA I, S. 69.

¹⁵ KA II, S. 257, v. 5-8: »Einzige Welle, deren / allmähliches Meer ich bin; / sparsamstes du von allen möglichen Meeren, – / Raumgewinn.«

Das Meer der *Sonette* wird hingegen zum selbstbewussten Ich, ein Meer ohne die äußere Erscheinung des Meeres: Rhythmus, Atem, reale Raumeroberung für das Selbstbewusstsein, objektive Verwirklichung. Das Merkmal dieses Meeres wird nicht mehr die Emotionalität sein, sondern die nicht subjektive Emotion.

Kehren wir aber zu dem Raum zurück, in dem die Figur des Mädchens Gestalt annimmt. Eine »schwesterliche« Landschaft, eng verbunden mit dem Sakralen, zeichnet sich in den Gedichten von 1898 allmählich ab. Wer oder was sind die »lichten Gestalten«, die bereits in der inneren Geographie dieser ersten Gedichte entstehen? Greift Rilke auf eine reale Präsenz im Gedächtnis dieser Region zurück?

Wahrscheinlich ja, weil sie ebenfalls bei Mario Luzi vorkommen, einem anderen wichtigen italienischen Dichter des 20. Jahrhunderts. Sie haben ihren Platz auch in den toskanischen Volksbräuchen: Mädchen sangen zu den wichtigsten Ereignissen des Bauernjahres und singen noch heute zu besonderen Festen auf den Straßen. Diese Vorbereitungen »im Gefühl von Festen«¹⁶ hat Rilke wohl wahrgenommen und innerlich beobachtet.

Mario Luzi, der das Werk von Rilke sehr gut kannte und zwischen Siena und Florenz lebte, porträtiert diese Mädchengestalten seiner toskanischen Landschaft mit leichtem und nachdenklichem Blick. In seiner Gedichtsammlung *La barca (Das Boot)* nennt er sie »dunkler Gesang auf dem Meer«, »Krugträgerinnen bis zur Mündung«, »Mädchen mit nachdenklicher Stirn«, versunken in die Betrachtung von »Booten, die rosarote Flüsse herunterfahren«.¹⁷

Die Mädchen sind zweifelsohne eine Anfangsfigur der poetischen Landschaft Rilkes und, wie wir gesehen haben, auch der poetischen Erbschaft, die Rilke dem Dichter Mario Luzi hinterlässt.

Hier gehören die Mädchen noch zu der Landschaft von Viareggio, woanders sind sie die Frühlingmädchen der Malerei der Renaissance, insbesondere die Botticellis, die Rilke im *Florenzer Tagebuch* ausführlich behandelt. Der Archetyp, hier jener der Nymphe, liegt offensichtlich nicht nur Rilkes Gedanken zugrunde, sondern scheint viele Forscher zu beschäftigen: zum Beispiel Aby Warburg, der sich in anderer Hinsicht darüber eingehend äußert.¹⁸

Mädchen, Schwestern, Rosen, Königinnen, Prinzessinnen, und vor allem Gesänge und Gebete, ein diffuses, verhaltenes und dennoch mächtiges Glänzen sind also die thematischen Konstellationen dieser Text-Landschaft der Italienreise von 1898.

Es sind die Mädchen von Viareggio, die am Pier sitzend auf die Rückkehr der Boote warten, die Rilke zum Gedicht *Die Mädchen sehn: der Kähne Fahrt* inspiriert haben.

Im folgenden Gedicht werden die Mädchen selbst durch ein Gleichnis Teil dieser Landschaft:

16 KA I, S. 90.

17 Mario Luzi: »La barca«. In: *Tutte le poesie*. Milano 1988, S. 11-36, hier S. 34 und S. 27.

18 Aby Warburg: *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg u.a. 1893; siehe auch: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. von Martin Warnke und Claudia Brink. Berlin 2000.

Ihr Mädchen seid wie die Kähne;
 an die Ufer der Stunden
 seid ihr immer gebunden, –
 darum bleibt ihr so bleich;
 ohne hinzudenken,
 wollt ihr den Winden euch schenken:
 euer Traum ist der Teich.¹⁹

Nicht die Welle, sondern die statische Oberfläche, die aber ein dynamisches Potential enthält, ist das Kraftfeld und die innere Landschaft des rilkeschen Mädchens. Das Mädchen ist hier, allegorisch gesehen, reine Potentialität; in einem Gedicht vom 18. Mai 1898, in Viareggio geschrieben, ist von »Rosen im Teich« die Rede.²⁰ Wie die Kähne sind auch die Mädchen »an die Ufer der Stunden« gebunden. Man bemerke aber die Lokalisierung dieses Textes. Dieses »an die Ufer der Stunden« Gebundensein ist eine erste Begegnung mit jener sakralen Dimension des Gebetes, die der Dichtung Rilkes innewohnt. Und die auch in anderen Schriften zu finden ist. Wie zum Beispiel in *Intérieurs*, wo man liest:

»Wenn meine Mädchen wandern und sich bewegen, schwanken ihre Seelen langsam wie Kähne, die an ein unruhiges Ufer gebunden sind. [...] sie [...] falten die Hände davor. So sind ihre Gebete.«²¹

Das *Stunden-Buch*, das Rilke im zitierten Brief an Lou erwähnt, ist wörtlich genommen ein Stundengebet und entsteht zwischen 1899 und dem zweiten Viareggio-Aufenthalt 1903. Diese ersten Mariengesänge von 1898, die die Mädchen anstimmen, sind ebenfalls Gebete. Die im Freien singenden Mädchen (allein, zu zweit oder als Gruppe gehend) sind selbst Gesang und, wie bei den Betrachtungen über die Landschaft von Leonardo, führen uns in eine Dimension der Resonanz ein, die auch im Rhythmus der Landschaft deutlich wird.

Diese Resonanz ist überall im rilkeschen Werk wahrzunehmen, unter anderem – viele Jahre später und in anderer Hinsicht – in den *Sonetten an Orpheus*, um nur ein Beispiel zu nennen. Die »Klage« in Sonett 1, VIII ist »mädchenhändig« und »die jüngste [...] unter den Geschwistern im Gemüt«. In Sonett 2, XIV weisen »stille Geschwister [...] im Winde der Wiesen« auf die Landschaft einer völlig vollzogenen Bekehrung hin.²²

Wenn man die Darstellung der Mädchen in diesen ersten toskanischen Gedichten von 1898 und in den *Sonetten an Orpheus* miteinander vergleicht, erkennt man sofort, dass die Bilder wiederkehren: Das Bild der Gärten, das Lächeln der Mädchen, die Rose, die wärmere Landschaft, die Blumenmädchen, die Wärme der Mädchen-

19 KA I, S. 89.

20 KA I, S. 88.

21 KA IV, S. 102.

22 KA II, S. 244; KA II, S. 264.

hände, das heilige Mädchen, das in der Welt schläft wie in einer sich immerwährend erneuernden Kosmogonie.

Die Bilder ähneln sich, nicht aber das Bewusstsein ihrer poetischen Essenz. Im Spätwerk befolgt der Dichter das Gebot, das ihn auffordert, um »das Bild zu wissen«,²³ um es überwinden und verwandeln zu können (das ist im Grunde die Aufgabe von Orpheus).

Der Rhythmus dieser Landschaft von 1898 ist alternierend, wie auch einige Reime dieser Texte. Die Bilder der äußeren Landschaft – Pinien, eine dunkel werdende Zypresse, der Zweig eines Zitronenbaumes, Gärten, blühende Bäume, kleine Kirchen auf den Hügeln, Hütten – tauchen nicht einzeln auf, sondern sie gehören in diesem Fall zu einer Bilderkonstellation, die in späteren Werken an Bedeutung gewinnen wird. Beispiele dieser Konstellation, wie man gesehen hat, sind die Mädchen und Maria.

Man weiß, welche tiefe Aufmerksamkeit der Dichter Maria schenkte, deren Abbildungen – wie man im *Florenzer Tagebuch* liest – in Florenz überall zu bewundern sind. In Kirchen, Museen, Häusern. Aber auch im Freien: in der toskanischen Landschaft, in den Bildstöcken an Kreuzungen von Landwegen und in der Stadt. Die Gebete zur Maria bieten also eine Vielzahl von Marienbildnissen. Das Folgende ist eines der klarsten, das eine erreichte Vertrautheit ausdrückt:

Du mußt uns milde sein, Marie,
wir blühen aus deinem Blut,
und du allein kannst wissen, wie
so weh die Sehnsucht tut;

du hast ja dieses Mädchenweh
der Seele selbst erkannt:
sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee,
und steht doch ganz in Brand ...²⁴

Es ist kein Zufall, dass Rilke – nachträglich – diese Reise als Vorbereitung der großen Reise in die heilige russische Landschaft von 1900 betrachtete.

Der kurze Zyklus *Aus einem Marien-Leben* (erschienen 1901) – neben zahllosen Anmerkungen über Maria im *Florenzer Tagebuch*, den *Gebeten der Mädchen zu Maria* und indirekt auch den *Liedern der Mädchen* – zeichnet den Grundriss jenes sakralen Raumes, den diese Gestalt zum Beispiel im Zyklus *Marien-Leben* von 1912 einnehmen wird.

Indem dies nur einige der Figuren aus Rilkes inneren Landschaften und zugleich Beispiele aus der realen toskanischen Landschaft sind, bleibt die Frage, was in dieser Landschaft »vorkommt«?

Auf der Ebene der Sinneserfahrung erlebt das Subjekt die Orte, die Räume und die Figuren dieser anfänglichen Landschaft durch die Bedeutung einiger Verben, die

²³ Ebenda, S. 245.

²⁴ KA I, S. 96.

gehäuft in den Gedichten vom Frühjahr 1898 vorkommen. Einige dieser Verben, wohl die am häufigsten vorkommenden, bilden echte semantische Felder und teilen uns mit, was in dieser Text-Landschaft passiert.

Man entdeckt ein semantisches Feld des »Anfangs«, zu dem folgende Verben gehören: beginnen, vorbereiten, sich vorbereiten, tauchen, sich heben, weiterwarten. Ein weiteres semantisches Feld des »Voranschreitens« enthält zum Beispiel die Verben: entlanggehen, schreiten, überschreiten, wandern. Ein drittes Feld betrifft die »Wahrnehmung«: am häufigsten kommt das Verb fühlen vor, aber auch lauschen, erlauschen, schauen und empfinden gehören dazu. Unter den Verben, die Gemütszustände ausdrücken, kann man finden: fürchten, jubeln, nicht wagen, schweigen, sich schämen. Das semantische Feld des Lichts und der Helligkeit beinhaltet die Verben glänzen und blenden und verbindet sich mit unzähligen Substantiven.

Das sind nur einige Aktionen und Reaktionen, die diese innere »toskanische« Landschaft auslöst, der der Dichter gegenüber steht. Diese innere Bewegung, jene Reise in die frühlinghafte toskanische Kultur, wird aber nicht nur durch eine künstlerische Forschungsarbeit, sondern auch durch ein wahres Bedürfnis angeregt. Und eben in dieser Dimension der inneren Entdeckung zeigt sich eine noch zukünftige poetische Landschaft im Werk Rilkes, in der das metaphorische Bild mehr und mehr von dem leerem Raum, der die Dinge »übersetzt«,²⁵ abgelöst wird.

25 KA II, 363.

DANIELA LIGUORI

Rosen in Florenz

doch wer sich vor meinem Dunkel nicht scheut,
der findet auch Rosenhänge unter meinen Cypressen.
Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*

Die zahlreichen Bezüge auf die Rosen bezeugen, dass die Rose eine entscheidende Figur für Rilkes Dichtung und Poetik ist¹ und dass sich diese Thematik mit Kernpunkten bereits im *Florenzer Tagebuch* wiederfinden lässt. Auch in den in Florenz verfassten Gedichten lässt sie sich finden, zunächst noch im Anfangsstadium und erhält dann Eingang in seine späte Dichtung. Jedoch ist zu berücksichtigen, dass die Schaffensphase der Florentiner Dichtung noch im Schatten der monistischen Vision einer klaren romantisch-idealistischen Aszendenz steht² und mit einer Betrachtung der Kunst verbunden ist, die noch von der »Ideologie eines künstlerischen Übermenschentums«³ geprägt ist. Eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Rose in der Florentiner Zeit kann so nur unter Berücksichtigung der Aporien, Schwankungen und Zweifel in Rilkes Dichtung aus diesen Jahren gelingen.

Bereits zur Zeit seines Aufenthalts in Florenz ist die Rose für Rilke eine exemplarische Figur, die eine *Art des Daseins* aufweist, die sich durch »Treue« und »Vertrauen« in die »Erfüllung des Lebens«, dessen »Herrlichkeit« und »seliges Weh« auszeichnet. Ihr stilles und sorgloses Blühen ist – wie das aller Blumen – die Frucht ihres »Gelassenseins«, geprägt von dem tiefen Vertrauen in Kraft und Macht der Natur. Die Blumen sprießen geduldig und mühsam aus dem Dunkel einer »Tiefe.«⁴ Sie sehnen dabei weder den »lichtvollen Frühling« herbei, noch

1 Vgl. die umfangreiche Forschung zu »Rose« in der Dichtung Rilkes: Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*. Stuttgart 1951, S. 302-327; Joachim Wolff: *Rilkes Grabschrift*. Heidelberg 1983. Bernard Böschstein: »Le cycle ›Les Roses‹ et la métaphore absolue.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 6, 1979, S. 34-41.

2 Vgl. Winfried Eckel: *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg 1994, S. 38. Zur Vertiefung dieser Problemstellung vgl. Andrea Pagni: »Zur Entstehung des monistischen Weltbildes in der Lyrik zwischen 1895 und 1899.« In: Ders.: *Rilke um 1900. Ästhetische und Selbstverständnis im lyrischen Werk*, Nürnberg 1984, S. 7-36.

3 Vgl. Anthony Stephens: »Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke.« In: *Rilke heute*. Hg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck. Frankfurt a.M. 1976, Bd. 2, S. 103-104. Rilkes Art, Kunst zu betrachten spürt besonders den Einfluss des Frühwerks von Hofmannsthal und des Jugendstils. Vgl. hierzu Joachim W. Storck: »Hofmannsthal und Rilke. Eine österreichische Antinomie.« In: *Rilke heute*. Bd. 2, S. 115-167; Karl E. Webb: »Von Kunst zur Literatur. R.M. Rilkes literarischer Jugendstil.« In: *Rilke heute*. Bd. 1, S. 37-48; Ferenc Szász: »Der Jugendstil als Weltanschauung am Beispiel Rainer Maria Rilkes.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 14, 1987, S. 11-20.

4 RMR: »Das Florenzer Tagebuch.« In: RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 81.

fürchten sie, dieser könnte ausbleiben. Denn sie neigen sich, »wenn der Wind es will.«⁵

Nach der Daseinsart der Blumen zu streben, ist für Rilke die Aufgabe des Künstlers. Dieser soll sich ihre Treue und ihr Vertrauen zu eigen machen, um aus dem Leben – indem er es »mit anderen Organen und Sinnen« fühlt – seine »ganze unerschöpfliche Fülle und Überfülle« zu schöpfen, damit das Gefühl selbst »ein tief erzitterndes Gebet zu dem heiligen Leben wird.«⁶

In den ersten Zeilen des *Florenzer Tagebuches* erwähnt Rilke zunächst Rosen und Stiefmütterchen, die die Terrasse seiner Wohnung am Lungarno Serristori schmücken, und gesteht so seinen Wunsch, ein den Blumen »verwandtes Wesen« zu werden: »Ich möchte immer so sein, daß sie nicht erstaunen müssen über mich und daß ich ihnen wenigstens in meinen tiefsten Stunden wie ein lang verwandtes Wesen erscheine, dessen letzter Glaube ein festlicher und lichter Frühling ist und weit dahinter eine schwere, schöne Frucht.«⁷

Verwandtschaft mit den Blumen zu erlangen, bedeutet für den Künstler vor allem, ihre »Stille« und »gehorsame Hingebung« zu erlernen und jene laute Sentimentalität (das Wollen, Wünschen, Warten, Leiden usw.)⁸ zu überwinden. Denn diese hindere ihn daran, das »glückliche Gleichgewicht jenes Vertrauens« zu erreichen, welches uns ermöglicht, uns als »Brüder«⁹ der Blumen zu fühlen. Es erlaubt näm-

5 Vgl. Ebenda, S. 86: »Ihr wißt, daß die Blume sich neigt, wenn der Wind es will, und ihr müßt werden wie sie: das heißt, voll eines tiefen Vertrauens.«

6 Ebenda, S. 79-80.

7 Ebenda, S. 19.

8 Vgl. Ebenda, S. 38. Rilke schreibt über »Sentimentalität« als Form der »Schwäche« (ebenda, S. 112). In der Tat ist die Aufgabe des Künstlers, das auszubilden, »was bei euch Lachen wird oder Weinen« (ebenda, S. 37). Es ist zu betonen, dass im *Florenzer Tagebuch* keine eindeutige Kohärenz in dieser Problematik festgestellt werden kann. Einerseits unterstreicht Rilke eine nötige »Loslösung« von der Sentimentalität wie dem Willen (äußerer »Wille zur Einsamkeit«, andererseits ist für ihn die Aufgabe des Dichters, die »Sehnsucht« nach der »Heimkehr« zu »formen«; des Weiteren betont er die Notwendigkeit »rein« zu werden, da die Schönheit »die unwillkürliche Geste, die einer Persönlichkeit eignet« (ebenda, S. 32) sei, doch er schreibt gleichfalls, er lade dazu ein, auch die »Liebschaften, Sensationen und Trunkenheit« zu »brauchen«, denn »ihr müßt brauchen, was in euch ist, und wahr sein ist das einzige Gebot« (ebenda, S. 77).

9 Ebenda, S. 89. Die Daseinsart mit den Dingen, welche der Künstler erreichen muss, ist für den jungen Rilke eine Art, sich »Eines mit allen Erscheinungen der Welt« zu fühlen. Vgl. RMR: *Moderne Lyrik*. SW V, S. 370. Im *Florenzer Tagebuch* kann die Emphase der »Verständigung« mit den Dingen als »Wiederversöhnung des Einzelnen mit dem Ganzen« gefunden werden, insbesondere im Gebrauch des Adjektivs »glücklich«, auf welches Rilke in der achten *Duineser Elegie* zurückgreift, um auf das Leben der Mücke zu verweisen, »die noch innen hüpfte«. Dem »Glück« stellt sich in der zehnten *Elegie* die »Freude« gegenüber, welche mit dem Bewusstsein über die Verbindung zwischen Leben und Tod und über die Fruchtbarkeit des Schmerzes erlangt werden kann (SW I, S. 716 und S. 725). Rilke verwendet im *Florenzer Tagebuch* beide Begriffe ohne Unterschied. Zur Bedeutung des Unterschieds zwischen »Glück« und »Freude« in der späten Poetik Rilkes vgl. den Brief an Nanny Wunderly-Volkart von 20. Mai 1921. In: RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Hg. von Niklaus Bigler und Rätus Luck, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 1, S. 428.

lich, wie sie die organische Zugehörigkeit zum Fließen und Sich-Ausdehnen der Natur als ein harmonisches Netz unendlicher Übereinstimmungen zu fühlen:

Gehst du außen die Mauern entlang,
kannst du die vielen Rosen nicht schauen
in dem fremden Gartengang;
aber in deinem tiefen Vertrauen
darfst du sie fühlen wie nahende Frauen.¹⁰

Die Aufgabe des Künstlers soll also der Antritt »eines Weges zu sich selbst«¹¹ sein, um »in sich immer reiner zu werden.« Er werde damit würdig, eine Beziehung mit den Dingen einzugehen, welche auch eine Einheit im Zeichen der Gleichheit ist und auf dem Vertrauen in die Harmonie des Ganzen¹² beruht. Durch die Kraft des dichterischen Wortes solle der Künstler diese Harmonie zum Ausdruck bringen.¹³ Es handelt sich nicht nur darum, »seine einsamen Leiden, seine unbestimmten Wünsche, seine ängstlichen Träume und jene Freuden, welche welken werden«,¹⁴ aus sich »hinauszustellen«, sondern auch darum, die Willensanspannung zu lösen, welche auf die »Erfüllung« dieser Übung des Überwindens gerichtet ist. Die Qualen, die den langen, unsicheren Weg zum Erreichen dieser *Bildung* begleiten, und ebenso der Wunsch, eine Haltung von Gleichgewicht und Sicherheit zu erlangen, müssen in »Warten« und »Glauben« verwandelt werden.¹⁵ Die Persönlichkeitsbildung des Künstlers¹⁶ muss demnach mit jener Spontaneität vollzogen werden, welche das unwillkürliche Reifen der Blume charakterisiert: ein zu durchlaufender Weg, »nicht angestrengt, gezwungen, auf den Zehen: ruhig und klar wie in eine Landschaft«.¹⁷ In dieser Hinsicht ist der »Wille zur Einsamkeit«, den Rilke im *Florenzer Tagebuch*

¹⁰ SW I, S. 161.

¹¹ RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 40. Vgl. Ebenda, S. 36: »Die Kunst ist: das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen«.

¹² Ebenda, S. 86. Zu dieser Fragestellung vgl. W. Eckel: *Wendung*, S. 38; A. Pagni: »Zur Entstehung des monistischen Weltbildes in der Lyrik zwischen 1895 und 1899«, S. 7-36.

¹³ Zum Vertrauen in die Kraft des dichterischen Wortes, welches seine frühe Dichtung beherrscht, vgl. Rilkes *Aufzeichnung über Kunst*: Die Dinge »drängen sich in unsere zitternden Sinne und dürsten danach, unseren Gefühlen Vorwände zu werden« und »dankbar und dienend wollen sie die neuen Namen tragen, mit denen sie der Künstler beschenkt« (SW VI, S. 1161-1162).

¹⁴ RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 38.

¹⁵ Im *Florenzer Tagebuch* schreibt Rilke: »Aber ich fühle doch noch ein anders in mir: warten [...] Aber hinaussehen eine Weile in Wald und Meer, in die große Allgüte dieser Herrlichkeit, und warten« (ebenda, S. 87). Und: »Nur glauben müßt ihr lernen; ihr müßt fromm werden in einem neuen Sinn« (ebenda, S. 72). Vgl. mit dem, was A. Pagni über Rilkes Selbstverständnis als reifender junger Künstler schreibt: »Die Beziehung zwischen real gegenwärtigen und potentiell künftigen Ich ist für Rilke unproblematisch, weil er sowohl die persönliche als auch die historische Entwicklung als organische Prozesse auffaßt, die sich nach den Gesetzen des allumfassenden Lebens abspielen – also nicht anders als das Reifen der Pflanzen oder der Übergang vom Frühling in den Sommer« (A. Pagni: *Rilke um 1900*, S. 29).

¹⁶ Vgl. RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 32.

¹⁷ Ebenda, S. 38.

als notwendige Bedingung für diese Bildung – den Reifeprozess – nennt, durchaus der Wille zu einer »Heimkehr in sich selbst.« Sie erlaubt es dem Dichter, aus seinem eigenen Leben »eine Schöpfung« zu machen. Doch das geschieht nur, wenn jener »Wille« mit dem »Vertrauen« und der Fähigkeit des Dichters einhergeht, sich auf das Warten auf den eigenen Reifeprozess einzustellen. Seine Vollendung werde einen »Besitz« darstellen, der von einer hohen »Macht«¹⁸ genehmigt wird.

Rilke weiß, dass er noch weit von seinem gesteckten Ziel entfernt ist.¹⁹ Beispielhaft dafür ist das Gedicht *Ich geh jetzt immer den gleichen Pfad*, in dem das lyrische Ich zu fühlen meint, die Rosen seien nicht – oder noch nicht – für es bestimmt:

Ich geh jetzt immer den gleichen Pfad:
am Garten entlang, wo die Rosen grad
Einem sich vorbereiten;
aber ich fühle: noch lang, noch lang
ist das alles nicht mein Empfang,
und ich muß ohne Dank und Klang
ihnen vorüberschreiten.

Ich bin nur der, der den Zug beginnt,
dem die Gaben nicht galten;
bis die kommen, die seliger sind,
lichte, stille Gestalten, –
werden sich alle Rosen im Wind
wie rote Fahnen entfalten.²⁰

Hier gibt es weder einen Verweis auf das Dasein der Rosen, noch auf das Gefühlserlebnis, das bei der Begegnung mit ihnen empfunden wird.²¹ Das Gedicht ist Vorwand für ein doppeltes Bekenntnis: den Wunsch nach der ersehnten Verwandtschaft mit den Rosen, und das Leiden auf dem Weg zu ihnen. Thema des Gedichts ist das Eingeständnis des lyrischen Ichs seiner Unvollkommenheit im Vergleich zu dem »Einen« – den vollkommenen Künstler –, zu welchem es werden möchte oder welches es zumindest ankündigen will. So macht es sich selbst zu einem Vorgänger jenes zukünftigen Schöpfers.²² Daraus entsteht die Klage über die Unmöglichkeit, die Rosen zu nennen: Noch weit entfernt davon – »noch lang, noch lang« – sie empfangen zu dürfen, muss der Dichter »vorüberschreiten« und auf den Dank verzichten, welcher sowohl dem Gebet als auch dem Wort des Dichters innewohnt.²³

18 Ebenda, S. 88.

19 Ebenda, S. 38: »Ich weiß, der Weg ist noch lang; aber in meinen besten Träumen sehe ich den Tag, da ich mich empfangen werde«.

20 SW I, S. 149-150.

21 Wolfgang Müller betont das Paradoxe des Gedichts als »ein Stimmungsgedicht, dessen Thema gerade das Fehlen eines Stimmungseinklangs zwischen Dichter und Natur ist«. Wolfgang Müller: *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte*. Hain 1971, S. 10.

22 Vgl. RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 139-140.

23 Interessant ist hier die Nebeneinanderstellung von »Dank« und »Klang«, vor allem, wenn man bedenkt, was Rilke im *Florenzer Tagebuch* über Gebet und Kunstwerk schreibt als

Obwohl die Klage über seinen Status als Anfänger überwiegt, ist das Gedicht durch Vertrauen in die Zukunft der Kunst gekennzeichnet. Erich Heller beschreibt sie als die Utopie einer kommenden Kunst. Der junge Dichter ist »noch in aller Unschuld völlig jung-Nietzschanisch in seiner verzückten Version des Künstler-Übermenschen.« Indem der Dichter sich sorgt, noch weit entfernt vom Ziel zu sein, erkennt er sich selbst entweder als Künstler, der mit viel Geduld dorthin gelangen kann, oder als der Wegbereiter eines künftigen Künstlergeschlechts. Das sind »lichte, stille Gestalten, für die sich die Rosen im Wind entfalten.«²⁴ Das ganze Schaffen Rilkes lebt in der Florentiner Phase von dieser zwiefachen Spannung und von der mit der Naivität eines religiösen Glaubensakts ausgedrückten Ankündigung eines zukünftigen »Sommers« der Kunst.²⁵

Im *Florenzer Tagebuch* und in einigen Gedichten dieser Phase findet sich indes- sen eine Problematik angedeutet, welche diese Kunstvorstellung in Kontrast zu der von Rilke bereits festgelegten Aufgabe des Dichter setzt: Einem Leben treu zu sein, welches stets »Herrlichkeit« als auch »seliges Weh« mit sich bringt. Diese Proble- matik ist die als »Vernichtung« verstandene »Vergänglichkeit«, denn die Überfülle des Lebens zwingt die Dinge nicht nur zu einer Bewegung des Aufstiegs, sondern auch des erneuten Falles. Das impliziert die angstvolle Erfahrung ihrer uneinge- schränkten Fremdheit.²⁶

Diese Problematik findet sich auf besondere Weise in der Figur der Rose. Das Angstgefühl bei der Begegnung mit Rosen hat seinen Grund in der vergänglichen Schönheit:

Erste Rosen erwachen,
und ihr Duften ist zag
wie ein leisestes Lachen;
flüchtig mit schwalbenflachen
Flügeln streift es den Tag;

»Mittel«, »Liebe« und »Dank« in Bezug auf die Dinge zu »formen«, aber auch die »Sehn- sucht« nach ihnen (ebenda, S. 42).

24 Rilke spricht dieselbe »Stille« auch den großen italienischen Künstlern und Dichtern zu, insbesondere Giotto, Michelangelo, Leonardo, Boccaccio, Petrarca und Dante, deren Werke in der Loggia dei Lanzi ausgestellt sind. »In scheuer Beschämung eile ich ihnen ent- gegen, der Kleine, Namenlose, Unwürdige, und gehe dankbar und fromm von einem zum anderen. [...] So sah ich ihnen allen ins Gesicht und stärkte mich an ihrer Stille« (RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 24).

25 Die Ankündigung eines »Sommers« der Kunst als Reifeprozess jenes nie abgeschlossenen Frühlings – das italienische 15. Jahrhundert – wird von Rilke mehrfach in seinem *Florenzer Tagebuch* beschworen. Vgl. Rita Rios: »Rilkes Florenzer Tagebuch. Beobachtungen zum Lyrischen Umgang mit der Renaissance«. In: *Rilke. Die Italienischen Tage*. Hg. von Curdin Ebnetter. Sierre 2009, S. 117-132. Mit der Ankündigung eines zukünftigen »Som- mers« der Kunst wird der Reifeprozess nicht als persönlicher verstanden, sondern als einer der ganzen Kunst. Wie A. Pagni schreibt, wird das Unvollendete »nicht als Mangel des Einzelnen erklärt, sondern als ein Stadium im Prozess der Kunstentwicklung überhaupt« (Pagni: *Rilke um 1900*, S. 24).

26 Dieses Thema wird in der Einleitung zu *Worpswede*, in der Rilke unterstreicht, wie die Landschaft »ein Fremdes für uns« ist, und wie die Natur »das grausamste und fremdeste« scheint, eine erhebliche Bedeutung einnehmen (SW V, S. 10-11).

und wohin du langst,
das ist alles noch Angst.

Jeder Schimmer ist scheu,
und kein Klang ist noch zahm,
und die Nacht ist zu neu,
und die Schönheit ist Scham.²⁷

Die Frühlingsrosen mit ihrem zarten Duft erwecken hier nicht die Sehnsucht, sich den Rosen verwandt zu fühlen, sondern erzeugen ein diffuses Angstgefühl, denn der Dichter weiß, dass das Erwachen der Rosen bereits der Auftakt ihres Welkens und Vergehens ist. Der abrupte Übergang von der Feier der Schönheit der Rosenknospen bis zum Eindringen des Angstgefühls ins Gemüt des Dichters gerade wegen des Bewusstseins, dass Schönheit dem Vergehen geweiht ist, ist ein Indiz für die Distanz und den Unterschied zwischen der Daseinsart der Rosen und des Dichters. Die Rosen geben sich blühend ihrem Schicksal hin, der Dichter hingegen kann ihre Vergänglichkeit nicht ertragen und leidet.²⁸

Das Angstgefühl als Symptom für den Wunsch, die Dinge fest und dauerhaft zu besitzen, verhindert nicht nur die Bildung und Reifung des Künstlers – das Streben nach der »Stille« der Rosen, um sich ihr Vertrauen zu eigen zu machen –, sondern stellt auch die Verwandtschaft mit den Dingen als vertrauensvolles und »glückliches Gleichgewicht« infrage. Blühen und Verblühen der Rosen zeigen, dass es unmöglich ist, mit den Dingen eine Begegnung zu haben, die nicht gekennzeichnet ist von Abschied und Leiden.

Hieraus ergibt sich in Rilkes Poetik der toskanischen Phase eine Ambivalenz: Einerseits bestätigt Rilke die Notwendigkeit für den Künstler, das Angstgefühl zu überwinden, um so jenes Vertrauen reifen zu lassen, welches erlaubt, sich den Dingen verwandt zu fühlen. Andererseits deutet er an, dass diese Problematik nur dann überwunden werden kann, wenn das Werden bejaht wird, welches aus der Rose – und jedem anderen Ding – ein vorübergehendes Ereignis macht. Damit entzieht es sich dem Willen des Menschen, Dinge zu besitzen. Die Sehnsucht nach dem Gleichgewicht im Sinne einer Glückseligkeit, welche Trost spendet,²⁹ da sie mit einem »Sich-über-alle-Angst-Hinwegsetzen« einhergeht, offenbart sich als eine Form des Besitzenwollens. Diese entspringt aus dem Bedürfnis nach »Ewigkeit« im Menschen, welcher »sich in enger Endlichkeit weiß.«³⁰ Im Gedicht *Träume, die in deinen Tiefen wallen* schreibt Rilke:

²⁷ SW I, S. 163-164.

²⁸ »Wir sind angestallein« – liest man in einem Gedicht Rilkes, welches einige Tage vor seinem Aufenthalt in Fiesole geschrieben worden ist (24. April 1898): »Unser Wille ist nur der Wind, / der uns drängt und dreht; / weil wir selber die Sehnsucht sind, / die in Blüten steht« (SW I, S. 194).

²⁹ RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 73.

³⁰ Ebenda, S. 71. Leicht geändert.

[...]

Alle Angst ist nur ein Anbeginn;
aber ohne Ende ist die Erde,
und das Bangen ist nur die Gebärde,
und die Sehnsucht ist ihr Sinn – ³¹

Steigen und Fallen, Wachsen und Vergehen aller Dinge provozieren Angstgefühle nur bei demjenigen, der nicht fähig ist zu erfassen, dass all dies das ewige Werden der Erde ist.³² Rilke bekräftigt damit, dass das Verständnis einer uranfänglichen endlosen Einheit aller Dinge ein »Wohnen im Gewoge« erlaubt, ohne eine »Heimat in der Zeit« zu haben³³ und somit auch ohne unter ihrem Verstreichen zu leiden. Die Notwendigkeit, die Bildung des Künstlers als einen Weg zu sehen, um sich von der Angst zu befreien, zeigt Rilke auch in dem Gedicht *Schau, wie die Zypressen schwärzer werden* an, in welchem sich das Bewusstsein der Vergänglichkeit der Rosen in der Sehnsucht des Dichters nach ihrer »Gelassenheit« umsetzt:

Schau, wie die Zypressen schwärzer werden
in den Wiesengründen, und auf wen
in den unbetretbaren Alleen
die Gestalten mit den Steingebärden
weiterwarten, die uns übersehn.

Solchen stillen Bildern will ich gleichen
und gelassen aus den Rosen reichen,
welche wiederkommen und vergehn;
immerzu wie einer von den Teichen
dunkle Spiegel immergrüner Eichen
in mir halten, und die großen Zeichen
ungezählter Nächte näher sehn.³⁴

Obwohl in dem Gedicht das Thema vom Erblühen und Wiederkommen der Rosen stets ihr Verwelken und Sterben präsent ist,³⁵ geht es Rilke noch nicht darum

³¹ SW I, S. 155. Das Gedicht wurde am 22. Februar 1898 in Berlin-Wilmersdorf verfasst.

³² Vgl. RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 77: »Die die Ewigkeit fühlen, sind über aller Angst. Sie sehen in jeder Nacht die Stille, wo es Tag werden wird, und sind getrost.«

³³ SW I, S. 145. Das Gedicht wurde am 3. November 1897 in Berlin-Wilmersdorf verfasst.

³⁴ SW I, S. 163.

³⁵ Siehe W. Eckel: *Wendung*, S. 20: »Das Dasein der Blumen unter den Lebenden ist ein vergängliches, purer Übergang, es ist im Grunde immer schon der Weg zurück zu den Toten.« Diese Problematik, die in der Ausarbeitung der Figur der Rose in der späten Dichtung Rilkes eine entscheidende Rolle einnehmen wird, ist bereits in seiner dichterischen Schaffensphase auf Capri präsent. Vgl. das Gedicht *Die Rosenschale*: »Nun aber weißt du, wie sich das vergißt: / denn vor dir steht die volle Rosenschale, / die unvergeßlich ist und angefüllt / mit jenem Äußersten von Sein und Neigen« (SW I, S. 552). Damit verbunden ist auch ein Überdenken Rilkes, wie er »Verwandtschaft« mit den Rosen und allgemeiner mit

das Werden zu bekräftigen, sondern das Angstgefühl zu besänftigen, welches durch das Wiederkommen und Vergehen hervorgerufen wird. Der Spaziergang am frühen Abend zwischen den immergrünen Zypressen, den Eichen und Steinstatuen ist die Gelegenheit, den Wunsch zu gestehen, die »Unbetretbarkeit« und die »Stille« dieser »Bilder« besitzen zu wollen. Es ist vor allem der Wunsch, gelassen bleiben zu können zwischen den Rosen, die ohne Rückhalt und Sicherheit ihrer eigenen Vernichtung ausgeliefert sind.³⁶ Als Rückhalt und Sicherheit versteht der junge Rilke die Erlangung von »Gelassenheit«. Zwischen den Dingen, die unaufhörlich »wiederkommen« und »vergehen«, kann – oder könnte – nur derjenige »gelassen« bleiben, der die eigene Bildung abschließt und die »Stille« erreicht. Dieser Zustand ermöglicht es, eine Verwandtschaft mit allen Dingen zu erreichen und so näher an die »Quelle« des Lebens zu gelangen. Wem das gelänge, wäre ein »König«, der »ein Rosenreich hat und eine Sommerkrone mitten im Leben von Ewigkeit her.«³⁷ Künstler-König ist dann der vollendete »Schöpfer«, oder auch ein Einzelner, der »alles in sich, was uns wirksam und wesenhaft ist«, zu »tragen« weiß. Denn er ist der »größte Raum, erfüllt mit aller Kraft,« gleichzeitig einer »mit plastischen Gesten [...], wenn er eine Geste tut, erschafft, hineinschleudert in die Unendlichkeit viele Millionen von Welten.«³⁸

Wenn diese triumphale Vision des Künstlers als Schöpfer auch deutlich im Kontrast zu seiner Aufgabe steht, dem Leben treu zu sein³⁹ mitsamt seiner »Herrlich-

den Dingen versteht: weder als Einheit, die die Unterschiede in der Harmonie des Ganzen auflöst, noch als gegenüberstellende Distanz, die den einen oder die anderen bevorzugt, sondern als ein Dasein mit ihnen, sei es als ästhetische »Erfahrung«, die sie etwas »Unergreifbares« werden lässt, oder sei es zeitgleich als Wirken der unermesslichen Kräfte der Veränderung und Verfremdung von Materie. Vgl. auch den Brief an Mary Gneisenau vom 15. Dezember 1906, in dem Rilke sich ausführlich mit der vertrockneten Rose beschäftigt. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Hg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber, Leipzig 1930, S. 128-130.

- 36 Siehe O.F. Bollnow: *Rilke*, S. 296-297: »Als Glieder des vegetativen Lebens« halten die Blumen »ohne Rückhalt und ohne Sicherung in die ganze Gefährlichkeit des Daseins« ein, und sie hingeben sich »auch auf die Gefahr ihrer eigenen Vernichtung hin.«
- 37 RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 80. Der Figur des Königs wird hier die Figur des Pilgers zur Seite gestellt. Rilke hofft in der Tat »daß ich in diesen stillen Licht MIR entgegengehe, ich, der Pilger, dem Ich, das König ist und ein Rosenreich hat«. Der Pilger ist nicht zu verstehen als Figur des Umherirrens – das heißt als Figur, die in der Art des Wanderns die Welt bewohnt – sondern als Figur, die auf die Definition der Kunst verweist: der Weg zu sich selbst »im Vertrauen und Warten auf ein sicheres Ziel«, nämlich König zu werden. So taucht ein weiteres Mal die Spannung auf zwischen der Sehnsucht nach dem Ziel und der geduldigen Bildung, der sich der Künstler unterziehen muss, um das Ziel zu erreichen.
- 38 Ebenda, S. 139-140. Auffällig ist hier der Einfluss des Transzendentalismus von Emerson, der den Künstler, und insbesondere den Dichter als den »Deuter und Ausleger der Geheimnisse des Weltalls« versteht. Vgl. auch Giuliano Baioni: »RMR. La musica e la geometria.« In: RMR: *Poesie*. Hg. von G. Baioni, Torino 1994, Bd. 1, S. XIV-XVII.
- 39 Vgl. die Kritik Rudolf Kassners an Rilkes Streben nach einer Größe – einer Stabilität als Paradigma oder Modell, dem man sich anpassen muss –, die ein für alle Mal erreicht werden muss. Kassner schreibt, für Rilke »waren die Großen eher die Alten, die Väter, Männer wie Tolstoi, Rodin, prophetische Menschen, Anklagende, Andonnernde im Zorn des

keit« und gleichzeitigem »Weh« – das unaufhörlich erschaffende und zerstörende Werden –, dann nimmt die Angstproblematik während der Toskanischen Phase das Überwinden vorweg. Das Bewusstsein der unvermeidbaren Vergänglichkeit aller Dinge und der Unmöglichkeit, mit diesen zu verbleiben – sei es auch ein festes und »glückliches Gleichgewicht« – bürdet dem Künstler die Aufgabe auf, die Angst vor dem unvermeidbaren Abschied zu ertragen. Sie schließt im unaufhörlichen Werden des Ganzen jegliche »Fühlung« der Dinge notwendigerweise ein.⁴⁰ Diese Aufgabe deutet Rilke bereits in seinem *Florenzer Tagebuch* an, ohne sie in ihrer Radikalität zu übernehmen: »Daß ich würdig werden möchte, in Treue und Vertrauen in seine Erfüllungen [des Lebens] einzugehen, daß meine Freude ein Teil werden möchte seiner Herrlichkeit und mein Leid fruchtbar und groß würde wie das selige Weh seiner Frühlingstage.«⁴¹ Es geht darum zu lernen, den Schmerz zu verwandeln, indem man ihn »fruchtbar und groß« macht,⁴² den Schmerz über die Vergänglichkeit aller Dinge, die Angst vor dem unheilbaren Unterschied zwischen Dasein der Rosen und dem des Menschen. Der Schmerz vor der Unmöglichkeit einer glücklichen Versöhnung mit dem Ganzen⁴³ darf nicht besänftigt werden, sondern muss in seiner gesamten Fülle und als Erfahrung der Freude erlebt werden. Der Schmerz der Frühlingstage, auf den sich Rilke bezieht, ist nicht nur die geduldige Mühsal des Blühens, sondern – was Rilke aus Nietzsches Philosophie übernehmen wird – auch

Gerechten« (Rudolf Kassner: »Zen, Rilke und ich.« In: Ders.: *Rilke*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen 1976, S. 63). Von dieser Idee der »Größe« – in der eine Bestätigung seiner selbst durch die Größe seines Werks impliziert ist – ist Rilke übergegangen zur Idee der »Größe« als »Verbindung von Mensch und Werk, Dichter und Werk« (ebenda, S. 64). Einer der bedeutendsten Aspekte dieser Verschiebung ist, dass die dichterische Praxis so als verwandelnder Akt des Menschen selbst verstanden wird und einen Verzicht auf den »Glauben an die Persönlichkeit« enthält. Diese Poetik findet Kassner vor allem in den *Sonetten an Orpheus*.

⁴⁰ Vgl. RMR: *Die Sonette an Orpheus*. SW I, S. 759. In der Dichtung des späten Rilke geht es darum, eine Beziehung zwischen dem Ich und den Dingen, die paradoxe Gegenwärtigkeit von »mit« und »gegen«, zu erfahren; es geht aber auch darum, ein fortlaufendes »Gleichgewicht« als Spannung, in dem jedes Ding *auf* alle anderen Dinge wirkt und *von* diesen bewegt wird, zu erfahren. Somit geht es nicht mehr um ein Zusammensein im »glücklichen Gleichgewicht«, sondern um eine »Fühlung«, die nur ein Augenblick ist, der verfliegt, und die in dem Augenblick, in dem sie geschieht, »schon auf der Flucht« ist (SW I, S. 740). Diese »Erfahrung« erfordert eine radikalere Anstrengung des Ichs, d.h. die Fähigkeit, darauf zu verzichten, »sich ins Bleiben verschließen«, um mit den Dingen in der »Verwandlung« zu sein (vgl. SW I, S. 758).

⁴¹ RMR: *Das Florenzer Tagebuch*, S. 80.

⁴² Rilke berührt hier eines der Hauptthemen seiner Dichtung der späten Schaffensjahre. Vgl. die zehnte der *Duineser Elegien*, SW I, S. 721.

⁴³ Hier ist zu betonen, wie Rilke seit dem Bewusstsein über die Unmöglichkeit einer glücklichen »Wiederversöhnung des Einzelnen mit dem Ganzen« nach und nach mittels dichterischer Experimente neue Stile des »Gefühls« ausarbeiten wird. In dem Prosatext *Erlebnis* erzählt Rilke beispielsweise von »ungekannten Gefühl«: »da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum zusammennahm, in welchem, geheimnisvoll geschützt, nur eine einzige Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins blieb« (SW VI, S. 1040).

ein »Anfang« der Vernichtung der Erscheinungen,«⁴⁴ notwendig für die »unschuldige Erlösung« von der »mächtigen und lustvollen« Überfülle des Lebens selbst.⁴⁵

Im *Florenzer Tagebuch* sind also die ersten Zeichen einer »Bejahung des Lebens trotz seiner Schrecken und Ängste«⁴⁶ zu finden. Die tatsächliche »Bejahung des Lebens« wird sich aber erst in der späteren Dichtung Rilkes finden, wenn er von einer Poetik Abschied nehmen wird, die das Vertrauen in das Leben⁴⁷ und den Glauben an einen zukünftigen »Sommer« der Kunst⁴⁸ in den Mittelpunkt stellt. Rilke wird dann fähig sein auch die »Klage«, die einer »grimmigen Einsicht« entspringt, in »Jubel und Ruhm« umzuwandeln.⁴⁹

»Sommer« bedeutet in der späten Dichtung Rilkes »für ein paar Tage der Zeitgenosse der Rosen sein«, wobei sich für sie in dem Gedicht ein reiner Raum der »Liebe« und des »Abschieds« erschließt:

Été: être pour quelques jours
le contemporain des roses;
respirer ce qui flotte autour
de leurs âmes écloses.

Faire de chacune qui se meurt
une confidente,
et survivre à cette sœur
en d'autres roses absente.⁵⁰

44 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, §17. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3. Auflage Berlin 1999, Bd. 1, S. 109.

45 Ebenda, §7, S. 56.

46 Vgl. Manfred Engel: »Nachwort«. In: RMR: *Mir zu Feier*. Frankfurt a.M./Leipzig 2000, S. 129-130.

47 In *Die Sonette an Orpheus* sind die Blumen in der Tat eine Figur für eine Daseinsart, die ausschließlich »Treue« zur Erde ist: »Siehe die Blumen, diese dem Irdischen treuen, [...] aber wer weiß es! Wenn sie ihr Welken bereuen [...] und sie blühten und priesen ihn, den Bekehrten, der nun den Ihrigen gleicht, allen den stillen Geschwistern im Winde der Wiesen« (SW I, S. 760).

48 Die Täuschung des »Sommers« ist zu Ende – sagt der Mönch im ersten Gedicht in *Das Buch von der Pilgerschaft* – er ist wie ein »Haus«, an dem alles fest und greifbar erscheint; im herbstlichen Sturm muss man auf die Illusion der Stabilität verzichten, um wie ein Pilger im Pilgerstrom zu gehen (SW I, S. 305-306).

49 Vgl. die bereits zitierte zehnte *Duineser Elegie* (SW I, S. 721).

50 RMR: *Les Roses*. SW II, S. 580.

Florenz – zweimal eine Etappe im Werdegang eines Poeten

Von den drei Aufenthalten Rilkes in der toskanischen Hauptstadt ist der erste von 1898 umfangreich dokumentiert durch das *Florenzer Tagebuch*, das in der Vision vom einsamen Schöpfer, vom alleinstehenden Künstler-Übermenschen kulminiert. Diese Vision stellt gleichsam ein Lebensprogramm für den jungen, angehenden Dichter dar, der sich auch vor der Geliebten, Lou Andreas Salome, als Poet ausweisen will. Der viel kürzere zweite Aufenthalt von 1903 erfolgt zusammen mit Clara Westhoff auf der Reise nach Rom, wo Rilke dann bis Juni 1904 bleiben wird. Nur am Rande erwähnt werden soll der dritte Aufenthalt im Jahre 1909 – mit nur wenigen Stunden Fahrtunterbrechung in der Stadt handelt es sich eher um eine Durchfahrt. Im Unterschied zum ersten hat der zweite Besuch kaum schriftliche Spuren hinterlassen, bis auf eine spärliche briefliche Kommunikation »es war viel Wiedersehen«. ¹ Es gilt nun, diese knappen Worte in ihrer möglichen Tragweite zu erfassen, denn sie scheinen, etwas Wichtiges zu verraten, nämlich dass das Wiedersehen mit Florenz die Erinnerung wachruft nicht so sehr – wie wir annehmen möchten – an die Sehenswürdigkeiten, die er nun zusammen mit seiner Frau rasch besichtigt, sondern an die Wirkung, die jener Besuch bei der Entwicklung seines Dichter-Bewusstseins hatte, so dass der zweite flüchtige Kontakt mit Florenz vielleicht eine Art Vorbereitung auf das erhoffte Neue dargestellt hat, das die bevorstehenden Monate in Rom mit sich bringen würden. Wenn dem so ist, dann ist die Rolle, die Florenz in Rilkes Werdegang als Dichter darstellt, größer als es vielleicht beim ersten Blick erscheinen mag. ²

1 So im Brief an Arthur Holitscher vom 5.11.1903; Briefe werden nur durch Angabe von Empfänger und Datum gekennzeichnet. Zur Ermittlung der Druckquelle vgl. nun die Konkordanz unter: www.rilke.ch/Briefkonkordanz/Konkordanz2014.

2 Meine Fokussierung auf den einsamen Kunstschaffenden als Grundfigur der Toskanischen Erfahrung mag zu einseitig erscheinen. Dies hängt mit dem besonderen Ziel dieses Beitrags zusammen. Natürlich enthält das *Florenzer Tagebuch* auch andere thematische Kernpunkte, die bei einer ausführlichen Besprechung diskutiert werden müssten. Darunter viele beispielsweise die dort vertretene Ansicht der italienischen Renaissance als einer irgendwie unvollendeten, nicht zur vollen Reife gelangten Epoche, die durch die moderne Jetztzeit des jungen Dichters ihr Potential entfalten könnte. Hier kann man relativ deutlich Spuren von Walter Paters *The Renaissance* erkennen, Man kann aber auch nicht umhin, zu betonen, wie auffallend Rilke in die Irre gegangen ist bei seiner Bewertung der historischen Entwicklung. Man vergleiche etwa den Stand der europäischen Kunst zum Zeitpunkt des *Tagebuchs* und von nur zwanzig Jahren später. 1918 markiert nicht die volle Entfaltung des »Sommers« als Folge des »Frühlings« der alten historischen Renaissance, sondern den Anfang einer endgültigen Krise der europäischen Kultur. Zum *Florenzer Tagebuch* sei jedenfalls gesagt, dass noch sehr viel Forschungsarbeit zu leisten ist. Auch wäre eine ausführlich kommentierte Ausgabe sehr zu begrüßen mit einer Würdigung der zahlreichen Anspielungen, Stellungnahmen und persönlichen Bewertungen zu Kunstwerken, die besonders die Schlusspartie des in Italien niedergeschriebenen Textes charakterisieren. Dort wären meines Erachtens

Die seelische Situation ist 1903 mit der damaligen teilweise vergleichbar. Rilke hat zwar bereits Vieles und Bedeutendes geschaffen. Besonders das, was als das *Stunden-Buch* betitelt werden wird, ist ein gelungener Wurf, wie der Autor sehr wohl weiß. Aber er weiß auch, dass das Neue in diesem Werk rasch zur Manier ausarten kann, und er selbst wird bemerken, dass er nach Art des russischen Mönchs hätte »endlos«³ weiter dichten können, was kein Gütezeichen für seine künftige künstlerische Produktion wäre. Neues muss gefunden werden. Das alte Bild des einsamen aber überlegenen Übermenschen ist nicht mehr tragfähig. Mehr noch: von Übermenschentum ist in seinen Äußerungen aus diesen Monaten (besonders in den erneuten brieflichen Kontakten zu Lou Andreas Salomé) keine Spur, wenn das explizite Übermenschentum überhaupt je in seinen Schriften privater oder öffentlicher Natur eine wirkliche Rolle gespielt hat. Rilke ist im Gegenteil von verschiedenen körperlichen Gebrechen, von ökonomischer Unsicherheit und vor allem von poetischer Orientierungslosigkeit geplagt. Er ist auf der Suche nach neuen Wegen, hofft, die neue Umwelt in Rom könne ihm neue Reize vermitteln. Der flüchtige Aufenthalt in Florenz mag in ihm die Erinnerung an die Impulse wachgerufen haben, die, seien sie illusorisch oder real gewesen, mit den Tagen und Wochen in der Toskana fünf Jahre zuvor verbunden worden waren. Die grundlegende Differenz zwischen der seelischen Lage von damals und derjenigen von heute ist darin zu suchen, dass er 1898 auf der Suche nach der programmatischen Bestätigung seiner Berufung als Dichter ein wesentliches Merkmal seines mit solcher Berufung zusammenhängenden Schicksals in der Einsamkeit zu identifizieren glaubte. Jetzt, 1903, besteht kein Zweifel mehr über seine Dichter-Natur. Die Person des Dichters steht nicht mehr zur Debatte, vielmehr eher die Art seiner künftigen literarischen Produktion. Die Erinnerung soll diese Tage in Florenz derart erfüllt haben, dass sie zur Offenheit für etwas Analoges aber Neues, zur Bereitschaft, neue Wege zu gehen, werden konnte.

Rom sagt Rilke wenig zu. Es weist alle ungünstigen Merkmale einer südlichen Stadt in den Augen eines nördlichen Besuchers auf: Es ist schmutzig, geräuschvoll, mal unendlich feucht und regnerisch, mal unerträglich heiß. Für Rilke ist Rom vor allem der Ort, wo er sich, nach den ersten Wochen, in denen er sich sozusagen orientiert und mit der Stadt Kontakt aufnimmt, alten und neuen Lektüren hingibt und gleichzeitig den Plan zu einem für ihn – und für die Literaturgeschichte – völlig neuen Werk entwirft, die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (der Titel und der Name des Protagonisten werden jedoch erst später geprägt). Die alte Lektüre bezieht sich auf Jens Peter Jacobsen. Die neue auf Søren Kierkegaard. Und der Protagonist des Romans ist ein junger Däne. Ein Großteil der römischen geistigen Erlebnisse Rilkes steht im Zeichen Dänemarks. Sein Interesse für jenes nordische Land mitten im südlichen Ambiente geht soweit, dass Rilke plant, und auch damit

neben fragwürdigen Stellungnahmen auch hochinteressante, feinfühlig persönliche Bemerkungen zu finden.

3 So der Dichter selbst nach dem Zeugnis von Katharina Kippenberg: »Ich hätte endlos ähnliche Verse weiterdichten können, und was dann?« (vgl. K. Kippenberg: *RMR. Ein Beitrag*, Leipzig 1935, zit. nach der 4. Aufl. Wiesbaden 1948, S. 104. Dieselbe Stellungnahme, sprachlich leicht variiert, auch bei J.F. Angelloz: *Rilke. Leben und Werk*, München 1955, S. 142.

beginnt, Dänisch zu lernen, vor allem um Jacobsen im Original lesen zu können und gegebenenfalls auch zu übersetzen, daneben aber auch um zu Kierkegaard einen direkten Zugang zu gewinnen. Ich werde mich in der Folge nicht weiter mit Jacobsen beschäftigen, weil – so meine These – Kierkegaard das wirklich Zukunftsträchtige in Rilkes römischem Aufenthalt darstellt.

Wie und wann Rilkes Aufmerksamkeit auf Kierkegaard gelenkt wurde, ist unklar.⁴ Der Name des dänischen Autors war in den deutschen intellektuellen Kreisen geläufig. Seine Werke wurden ins Deutsche übertragen. Rilke soll als erstes *Das Tagebuch eines Verführers* gelesen haben, das er sich im Februar 1904 von seinem Verleger erbittet.⁵ Gleich danach liest er *Ausgewählte Christliche Reden*, eine Entscheidung, die überraschen mag, ist doch seine Distanz zum Christentum so gut bekannt und dokumentiert, dass ein theologisches Interesse bei solcher Lektüre ausgeschlossen werden muss. Im Sommer desselben Jahres 1904 liest er dann Kierkegaards Hauptwerk *Entweder–Oder* im Ganzen, von dem *Das Tagebuch eines Verführers* ein Teil ist (obwohl mehrfach getrennt aufgelegt, wie im Falle von Rilkes Erstlingslektüre). Rilkes Lektüre der umfangreichen Schrift *Leben und Warten der Liebe* (bereits 1890 ins Deutsche übersetzt) lässt sich nicht sicher belegen und datieren, aufgrund gewisser Bezüge zu Rilkeschen Äußerungen, auf die ich zurückkommen werde, ist sie jedoch wahrscheinlich. Der Sommer 1904, als Rilke im Juni endlich Rom verlassen kann, um sich in den Norden (über Dänemark nach Schweden) zu begeben, ist der Zeitpunkt, an dem er sich sogar der Übersetzung einer Neuerscheinung widmet, nämlich von Kierkegaards Briefen an die Braut.⁶ Er lebt mehrere Wochen lang als Gast in einem entlegenen Landgut in Schweden, Borgeby Gärd, wo er ungestört arbeiten kann, aber die Übersetzung wird nach wenigen Tagen abgebrochen. Rilkes Interesse für Kierkegaard wird in der Folge nicht mehr abebben. Es wird natürlich intensive und weniger intensive Phasen kennen, aber der dänische Autor bleibt lebenslänglich präsent, bis in die letzten Monate vor Rilkes vorzeitigem Tod.

Was aber hat Rilke zum eminent christlichen Denker und Schriftsteller Kierkegaard hingezogen? Hat die Kierkegaard-Lektüre zum Neuen in Rilkes Schaffen, das sich in den römischen Monaten zu profilieren begann, beigetragen? Meine Antwort lautet hier ganz entschieden »ja«, und zwar so, dass sie möglicherweise ein wenig überraschend wirken mag.

Verlieren wir nicht aus den Augen, was sich nach meiner Hypothese in den beiden Florentinischen Aufenthalten abgespielt hat. Beim ersten Besuch gibt Rilke sei-

4 Zur eher unbefriedigenden Situation der Rilkes Beziehungen zu Kierkegaards betreffenden Forschung, vgl. meinen Aufsatz »Prolegomena zum Thema Rilke und Kierkegaard«, in: Andrea Hübener et al. (Hg.): *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*, Frankfurt a.M. et al. 2009, S. 282-290. Dort werden auch die einzelnen Titel von Kierkegaards Werken aufgelistet, die Rilke nachweislich gelesen hat, da sie in seiner kleinen Nachlassbibliothek oft mit Lesespuren versehen sind.

5 Vgl. den Brief an Axel Juncker vom 16. 2. 1904. Ob und wann Rilke tatsächlich in Rom dieses Werk bekam, kann nicht mit Sicherheit ermittelt werden. In Rilkes Nachlassbibliothek steht nur ein Exemplar der deutschen Ausgabe, die unter dem Druckjahr 1905 erschien.

6 SW VII, S. 1043-1083 unter dem Titel *Briefe an seine Verlobte*.

nem Bewusstsein Ausdruck, dass der Künstler ein Einsamer ist und sein soll. Dieses Bewusstsein wird sogar zu einem Hauptmerkmal zum einen seiner biographischen Erfahrung, vor allem aber dessen, was er zu den Grundthemen seiner Schriften macht. Mit Blick auf das Thema Einsamkeit spielt nun Kierkegaard eine wichtige Rolle. Er ist derjenige, der in die christliche Tradition eine bis dahin unbekannte Betonung des eminent individuellen Charakters jeglicher religiöser Entscheidung einfügt. Diese theologische Seite von Kierkegaards Auffassung ist das, was Rilke trotz seiner Distanz zu fachtheologischen Fragestellungen zur Kenntnis genommen hat und sogar als die einzige geistige Haltung werten wird, die vielleicht das Christentum, das er für historisch überholt hielt, noch retten könnte.⁷ Das lag aber nicht im Mittelpunkt seines Interesses. Was ihm am Herzen lag, war der rigorose Individualismus, weniger der religiöse Individualismus.

Was Rilke bei Kierkegaard vorfand, war nicht so sehr eine theologische Position, es war ein Bild. Für den Rilke vom Frühjahr 1904 kristallisiert sich nämlich ein recht ungewöhnliches Bild heraus, das der besitzlosen oder intransitiven Liebe. Von einer Besprechung des Inhalts dieses Bildes sei hier abgesehen, handelt es sich doch um eine unentbehrliche Voraussetzung für einen jeden, der sich an die Lektüre des mittleren und spezieller noch des späten Rilke macht. Die Spuren dieses Bildes können zurückverfolgt werden in seinem Werk und erste, wohl problematische Zeichen schon in der *Weissen Fürstin* gezeigt werden.⁸ Die Auffassung der intransitiven Liebe beginnt sich jedenfalls im Laufe des Jahres 1904 herauszubilden, ein Datum, das einen überaus wichtigen Wendepunkt in Rilkes Werdegang als Dichter darstellt. Sie wird dann einen ersten Höhepunkt in der Schlusspartie des *Malte* finden (nämlich in den Aufzeichnungen über Abelone und in der neuen Interpretation der Parabel des verlorenen Sohnes, entstanden in den Jahren 1907–1908), um dann ihre ausführlichste Formulierung in den *Duineser Elegien* zu erfahren, schon ab der *Ersten Elegie* aus dem Jahr 1912. Durch das Bild der besitzlosen oder intransitiven Liebe gelangt etwas zum Ausdruck, was zur zentralsten Lebenserfahrung des Dichters gehört. Das Bewusstsein der Unausweichlichkeit von Einsamkeit für die schöpferische Persönlichkeit trägt im *Florenzer Tagebuch* noch einen sozialen Charakter, als Isolierung von der Masse der übrigen, nicht kreativen Menschen. Der Schöpfer war demnach ein aus der Gemeinschaft Ausgeschlossener, ob dies nun freiwillig oder gezwungenermaßen geschah. Jetzt hat sich diese Auffassung vertieft. Die Einsamkeit muss der Innerlichkeit des Künstlers entspringen, muss dort, *in ihm selbst*, ihre Wurzel haben. Die Gestalt, die die Einsamkeit annimmt, ist nun die des

7 Vgl. den Brief vom 18.8.1919 an Ilse Erdmann: »Ob Sie Kierkegaard kennen? Hier ist Christentum, wenn es irgendwo noch ist, dieser wahrhaft innere Mensch *strahlt in die Zukunft hinüber.*«

8 Die *Kommentierte Ausgabe* (Bd. 2, *Gedichte 1910 bis 1928*, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 615) reiht *Die weiße Fürstin* unter die Werke ein, in denen das Motiv der intransitiven Liebe sich anzukündigen beginnt, und zwar besonders im Übergang von der ersten (1898) zur zweiten Fassung (1904). Dies kann nur vorbehaltlich gelten. Die Fürstin wird nämlich von ihrem Gatten verschmäht, aber sie hat vor, nicht so sehr ihre Liebe zu ihm zu pflegen, als vielmehr ihm mit einem Geliebten untreu zu werden.

Verzichtetes auf die Liebe, also auf die denkbar stärkste Bindung an einem anderen Menschen. Rilke selbst verweist auf eine mögliche biographische Erklärung für die eigene Suche nach Einsamkeit, die im Grunde als Unfähigkeit zu lieben gedeutet werden kann, indem er an ein Fehlen der ihm zugewandten Liebe durch seine Mutter in der Kindheit erinnert.⁹ Diese Selbstdiagnose mag zutreffen oder nicht, hier wird daran nur deshalb erinnert, um zu zeigen, wie fundamental das Bild der intransitiven Liebe für den Dichter war, und aus welchem wesentlichen Bedürfnis heraus es zum Mittelpunkt seiner späten Äußerungen wurde. Und – das ist die kleine Überraschung, von der oben die Rede war – bei der Entwicklung dieses Bildes stand allem Anschein nach Kierkegaard Pate. Rilke fand beim dänischen Schriftsteller etwas nicht nur vorgeformt sondern geradezu auch vorgelebt, was seinem Anliegen entsprach. Wo aber könnte er bei Kierkegaard Impulse zur Formulierung des Bildes der besitzlosen Liebe gefunden haben?

Schon das *Tagebuch eines Verführers* bietet ein gutes Beispiel einer intransitiven Liebe, bleibt doch das Mädchen, das weiß, vom Mann betrogen worden zu sein, nach wie vor in ihn verliebt und schließt ihre Briefe bis zuletzt mit »die Deine«, obwohl sie weiß, dass er nie mehr zu ihr zurückkehren wird.

In der Lektüre (1904) von *Entweder-Oder* konnte Rilke hingegen keine ausformulierte Darstellung der besitzlosen Liebe finden, wohl aber so etwas wie Materialien dazu, nämlich eine problematisierte Diskussion der richtigen Liebe, die nicht egoistisch sein soll und sich eigentlich in der Ehe vollauf realisieren lässt, nicht in der unverbindlichen Lebensführung des (in Kierkegaards bekannter Formulierung) »ästhetischen Menschen«. Die zwei Grundtypen des Mannes, der »ästhetische« und der »ethische«, werden gegeneinander ausgespielt und somit auch die Auffassung der Liebe radikal problematisiert.

Kurz darauf, Ende Juli 1904, macht sich Rilke an die Übersetzung des schmalen Briefwechsels Kierkegaards mit seiner Braut Regine Olsen, die der Schriftsteller nach wenigen Verlobungsmonaten freiwillig verlassen wird, ohne ihr etwas anzulasten, sondern allein, wie es scheint, weil das Eheleben hätte in Konflikt mit dem anspruchsvollen religiösen Engagement geraten können, das Kierkegaard als die eigene Berufung empfand. Die Briefe waren kurz zuvor durch eine Nichte Kierkegaards mit einem längeren Vorwort veröffentlicht worden, das das Wesentliche aus dieser seltsamen Liebesgeschichte mitteilte. Die Veröffentlichung war durch Regine Olsen selbst, die vormalige Braut Kierkegaards, später dann Ehefrau und schließlich Witwe des Geheimrats Frederick Schlegel, erlaubt worden und erschien kurz nach ihrem Tod. Dass sich Rilke unter den zahlreichen Schriften Kierkegaards gerade an der Übersetzung dieser Briefe versuchte, kann als Zeichen gedeutet werden, dass er die Geschichte dieser Verlobung als konkretes Beispiel einer Liebe deutete, die im Namen eines höheren Ziels freiwillig aufgegeben wurde. Für Kierkegaard bestand dieses Ziel in seiner Mission als religiöser Schriftsteller, was ein sehr passendes Analogon für Rilkes nicht minder radikalen Verzicht auf Beruf, Familie, Reichtum und sogar Gesundheit und Liebe im Namen seiner dichterischen Berufung darstellen konnte. Auch die Tatsache, dass Rilke nach wenigen Tagen, kaum über die Hälfte

⁹ Vgl. den Brief vom 21. 3. 1913 an Marie von Thurn und Taxis.

der zu übersetzenden Briefe hinaus gelangt, diese Arbeit niederlegte, weist wohl genau in diese Richtung, nämlich dass diese nicht allzu langen Mitteilungen die positive, erwartungsvolle Atmosphäre der Verhältnisse zweier Verliebten widerspiegeln, und die kleinen Zwischenfälle, die Erwartungen, die Verabredungen usw. zweier Verlobten zum Inhalt haben. Der Briefwechsel verlor also in Rilkes Augen an Interesse, weil in ihm nichts das unerwartete, dramatische Ende erraten ließ. Es war eine noch immer ›normale‹ Liebesbeziehung, die zu einer regelrechten Ehe hätte führen können. Nichts ließ noch an die Idee einer intransitiven Liebe denken. Mitte August 1904 erhielt Rilke dann das Manuskript einer Übersetzung des Kierkegaard-Olsen-Briefwechsels zur Begutachtung, die dann 1905 tatsächlich erschien,¹⁰ nachdem bereits im Dezember 1904 im Insel-Verlag eine andere, vollständige deutsche Übersetzung herausgekommen war.¹¹ Es mag sein, dass Rilke auch wegen dieser Übersetzungen, deren Erscheinen abzusehen war, seinen Versuch abbrach. Demun-geachtet liegt meines Erachtens der entscheidende Grund darin, dass sich die Briefe für Rilke als uninteressant erwiesen, weil sie zu ›normal‹ waren.

Einer weit breiter ausgearbeiteten Diskussion der Bedeutung der Notwendigkeit einer Art Liebe, die auf ihr Objekt, d.h. auf die geliebte Person zu verzichten weiß, war eine Kierkegaardsche Schrift von mehreren hundert Seiten gewidmet: *Kjerlighedens Gjerninger* aus dem Jahr 1847. In der deutschen Übersetzung, 1890 im Leipziger Richter-Verlag erschienen, lautet der Titel *Leben und Walten der Liebe*; der Herausgeber ist ein evangelischer Pfarrer namens Albert Dorner.¹² Hier unterscheidet Kierkegaard grundsätzlich zwischen einer »Vorliebe«, die eher egoistisch ist, weil sie sich auf eine einzige Person richtet, die in sexueller oder freundschaftlicher Hinsicht als anziehend empfunden wird und somit einem »Trieb« oder »Drang« des liebenden Subjektes entspringt, und einer »wahren« Liebe, die keine Einzelperson zum Objekt hat, sondern sich am »Nächsten« orientiert, von keinem Besitzenwollen herrührt und in keinem Interesse des liebenden Subjektes wurzelt. Mit peinlicher Akribie analysiert Kierkegaard diese beiden von ihm prägnant voneinander abgehobenen Varianten der Liebe in ihren Voraussetzungen und ihren Folgen. So soll dem Liebenden klar werden, dass die »Aufgabe« des wahrhaft Liebenden darin bestehe, »sich selbst zu verleugnen und das Selbstische seiner Liebe aufzugeben«. (I, 8) Die Vorliebe sei grundsätzlich egoistisch: »Was die Welt unter dem Namen von Liebe ehrt und liebt, ist die Assoziation der Selbstliebe« (I, 162), denn »das Selbstische ist das Sinnliche. Eben darum hegt das Christentum ein Mißtrauen gegen die natürliche Liebe und Freundschaft, weil die Vorliebe mit Leidenschaft oder die leidenschaftliche Vorliebe eigentlich eine andere Form der Selbstliebe ist.« (I, 71) Die »natürliche Liebe« oder »Vorliebe« wird von

10 Sören Kierkegaard und sein Verhältnis zu »ihr«. Aus nachgelassenen Papieren. Herausgegeben und im Auftrage der Frau Regine Schlegel verdeutsch von Raphael Meyer, Stuttgart 1905.

11 Sören Kierkegaards Verhältnis zu seiner Braut. Briefe und Aufzeichnungen aus seinem Nachlaß. Herausgegeben und mit einem Begleitwort versehen von Henriette Lund, Leipzig 1904 (Übersetzung: E. Rohr).

12 Im Folgenden erfolgt der Nachweis im Fließtext durch Band- (1 oder 2) und Seitenzahl nach dieser Ausgabe, die Rilke gelesen haben mag.

Kierkegaard verdammt, weil die alleinige Orientierung an einem einzigen Partner ein Hindernis ist, das verhindert, dass die Liebe ihr Potential entfaltet, das erst dann zum Vorschein kommt, wenn die Vorliebe die Katastrophe des Verlassenseins oder die des Endes der Beziehung erfahren hat. »O ihr stille Märtyrer unglücklicher Liebe, wohl blieb ein Geheimnis, was ihr littet, indem ihr eine Liebe aus Liebe verbergen mußtet; sie wurde nie bekannt, so groß war gerade eure Liebe, die dieses Opfer brachte, und dennoch wurde eure Liebe an den Früchten erkannt [...], die im stillen Brand geheimen Schmerzes gereift wurden.« (1, 14) Kierkegaard geht aber noch einen Schritt weiter in seinem paradoxen Lob auf die unglückliche Liebe. Verlassen zu sein sei der Weg zur wahren Liebe: »Ein Verliebter (der als solcher [d.h. als Protagonist einer »natürlichen Liebe« oder »Vorliebe«] sich selbst liebt) glaubt sich freilich betrogen, wenn der Betrüger sich seine Liebe erschlichen hat, ohne ihn wieder zu lieben – und der wahre Liebende glaubt sich eben gerettet, wenn es ihm glückt [...], den Betrüger zu lieben; der Verliebte sieht es für das Unglück an, daß er fortfuhr, den Betrüger zu lieben, der wahre Liebende aber für den Sieg, wenn es ihm gelingt, den Betrüger auch ferner zu lieben.« (2, 50) Dieses Talent, die Liebe zum untreuen Partner weiterhin zu bewahren, sei ein Vorzug, der besonders den Frauen zukomme: »Wir wollen nie vergessen, daß es eine edle weibliche That ist, eine große und herrliche That ist, sich so in seiner [d.h. des Liebenden] Liebe treu zu bleiben.« (2, 141) Die kostbarsten Früchte der unglücklichen Liebe seien darin zu sehen, dass der wahrhaft Liebende nach dieser schmerzvollen Erfahrung seine Liebe nicht mehr auf einen einzigen Geliebten oder Freund konzentriere, sondern sie auf alle Menschen, auf den »Nächsten« richte. Dies erfülle das höchste Gebot des Christentums, das dem Gläubigen befiehlt, alle Menschen zu lieben: »der Dichter [für Kierkegaard der Wortführer des antiken wie neuzeitlichen »Heidentums«] vergöttert die natürliche Zuneigung und hat daher, weil er beständig nur an die natürliche Liebe denkt, ganz recht mit der Behauptung, Liebe befehlen zu wollen sei die ärgste Thorheit und die ungereimteste Rede; das Christentum [...] hat doch wohl auch ganz recht damit, daß es die natürliche Zuneigung vom Throne stößt und dieses »soll« an ihre Stelle setzt.« (1, 68) Daraus folgt aber, dass eine glückliche Liebesbeziehung eine Gefahr auf dem Weg zur wahren Liebe darstellt: »so muß man zu den zwei Liebenden sagen: »gebt acht, daß ihr nicht gerade durch eure Liebe in das Netz der Selbstliebe geratet.« (1, 83) Als Folge seiner Auffassung der Liebe nicht als Frucht der *besonderen* Zuneigung, sondern einer *allgemeinen* Einstellung zu jedem Menschen betont Kierkegaard auch die Notwendigkeit, jeden Menschen so anzunehmen, wie er tatsächlich ist: »so gilt es, daß man in der Liebe gegen den einzelnen wirklichen Menschen nicht eine eingebildete Vorstellung von diesem Menschen unterschiebt, wie er nach unserem Meinen oder etwaigen Wünschen sein sollte.« (1, 222) Dies kulminiert in der Gebots-Formel: »liebe ihn so, wie du ihn siehst, mit aller seiner Unvollkommenheit und Schwachheit; liebe ihn, wie du ihn siehst, wenn er sich ganz verändert hat, wenn er dich nicht mehr liebt, sondern vielleicht gleichgiltig sich abwendet oder sich abwendet, um einen anderen zu lieben; liebe ihn, wie du ihn siehst, wenn er dich verrät und verleugnet.« (1, 236) Die wahre Liebe bedürfe nicht der Gegenliebe. »Es giebt eine niedrigere Auffassung der Liebe, also eine niedrigere Liebe, die keine Vorstellung von der Liebe an und für sich hat«,

sie ähnele einem Geldgeschäft: »man giebt seine Liebe hin, um wieder geliebt zu sein; man bekommt aber die Gegenliebe nicht dafür: und so ist man betrogen.« (2, 42) Der Schuss liegt nahe: »jeder, der wesentlich und entschieden gesteht, er sei in der Liebe so betrogen worden, daß er das Beste, wo nicht alles verlor, verrät damit seine eigene Eigenliebe; denn das Beste ist die Liebe an und für sich, und die kann man immer behalten, wenn man die wahre Liebe haben will.« (2, 43) Die wahre Liebe, die »selbstleugnend« ist und »alle Menschen« umfasst, sei identisch mit der Liebe zu Gott. Dieser Verweis auf Gott taucht vielfach wiederholt im Text auf: Der Glaube an Gott und das Verhältnis zu Gott bilden für Kierkegaard die Basis, auf der das wahrhaft Menschliche beruht.

Bei Kierkegaard kann man also bereits sehr viel von Rilke Sicht der besitzlosen Liebe finden, sofern man die religiöse Bindung an Gott und das christliche Gebot der allgemeinen Nächstenliebe davon ausnimmt. Rilkes Diskurs über die Liebe ist radikal ›irdisch‹ oder ›hiesig‹ (so bekanntlich in den *Duineser Elegien*), Kierkegaards »Erwägungen« (wie er wiederholt seine lange Schrift nennt) hingegen sind eminent transzendent fundiert, seine Frontstellung zum »Heidentum«, ein Wort, das auch und vor allem die moderne rationalistisch säkularisierte Welt betrifft, ist radikal.

Bei der Kürze des vorliegenden Beitrags muss auf eine Parallelisierung der hier in kleiner Auswahl angeführten Kierkegaard-Zitate zu Passagen aus dem *Malte-Roman* oder den *Duineser Elegien* verzichtet werden, die jedem Leser, der mit diesen Schlüsseltexten des Dichters vertraut ist, in den Sinn kommen. Nur so viel sei angemerkt: Hinter der Gestalt der Intransitiven Liebe verbirgt sich etwas, das mit dem Dichterprofil eng zusammenhängt, und zwar die Loslösung seiner Dichtung von allzu vordringlichen ›Inhalten‹, genauso wie die perfekte Liebende sich vom Bezug zur Person des Geliebten befreit oder sich befreien soll. Ähnliches würde für die Gestalt des Helden gelten (vgl. die *Sechste Elegie*). Der Held ist dort quasi ein Held a priori, unabhängig von der erhabenen Zielsetzung, die nach der normalen Vorstellung einen Helden ausmacht. Karl E. Webb hat bereits 1970 hervorgehoben, wie die Mädchen-Figuren, die in Rilkes früher Produktion so reichlich vorkommen, noch im *Buch der Bilder* eine wichtige Rolle als Parallelfiktionen zu Entwicklung und Bewusstwerdung der Dichterberufung spielen.¹³ Noch 1904 übernimmt diese Rolle der Profilierung der poetischen Identität weniger die Figur des Mädchens, das der Erfüllung seiner nur halb bewussten Liebessehnsucht harret, als die der unglücklich liebenden Frau, die ihre Liebe über die Person des untreuen Geliebten weiter aufrecht erhält.

Zum Schluss seien als Anregung für weitere Forschungen zwei Fragen benannt. Zunächst scheint es notwendig, eingehender als es im vorliegenden kurzen Aufsatz möglich gewesen ist, die Tragweite der Bezüge nachzuprüfen, die Rilkes Fassung des Bildes der besitzlosen Liebe mit Kierkegaards »Erwägungen« zum Thema Liebe verbinden. Dabei könnte erforscht werden, ob das Motiv der (nach Kierkegaards Terminologie) »Vorliebe« in den Jahren, von denen hier die Rede ist, so ungewöhnlich gewesen ist. Namentlich an Nietzsche wäre dabei zu denken, der in *Jenseits von*

13 Karl E. Webb: »Girls and Love in Rilke's *Buch der Bilder*«. In: *The German Quarterly*, 43, Nr. 3, 1970, S. 406-417.

Gut und Böse aphoristisch statuiert: »Die Liebe zu Einem ist eine Barbarei: denn sie wird auf Unkosten aller Übrigen ausgeübt«. Auch, so fügt Nietzsche ganz im Unterschied zu Kierkegaard hinzu – »die Liebe zu Gott.«¹⁴ Philologisch-historisch wäre nachzuprüfen, ob und wann Rilke Kierkegaards »Erwägungen« tatsächlich zur Kenntnis genommen hat. Das Buch wird von ihm nie erwähnt, es befindet sich auch nicht in seiner Nachlassbibliothek. Es liegt bislang also kein philologischer Beleg für die Lektüre von *Leben und Walten der Liebe* vor. Das Werk zählt jedoch zu den christlichen Reden Kierkegaards, und wir wissen, dass eine Auswahl aus diesen Reden zu den allerersten Kierkegaard-Lektüren Rilkes zählte. Rilkes Aufmerksamkeit könnte durch die Lektüre der Auswahl, die er und seine Frau (in zwei getrennten Exemplaren) im Frühjahr 1904 in Händen hatten, auf die ältere deutsche Publikation verwandten Themas gelenkt worden sein. Kurz: Bei Rilkes über gut zwanzig Jahre anhaltendem Kierkegaard-Interesse scheint es unwahrscheinlich, dass er gerade bei der Entwicklung eines jener Bilder, die im Mittelpunkt seiner Reflexionen stehen, die Schrift Kierkegaards, die speziell die entsagende Liebe zum Thema hat, nicht zur Kenntnis genommen hätte.¹⁵

14 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Nr. 67 im *Vierten Hauptstück*, zit. nach: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München 1980, S. 86.

15 Diesbezüglich wäre es interessant, auf das Beispiel des jungen György Lukács zu verweisen, der sich ein paar Jahre später als Rilke mit dem Problem der Beziehung Kierkegaards zu seiner Braut Regine Olsen befasst und als Informationsquelle hauptsächlich den Briefwechsel des Schriftstellers benutzt, aber dann, um Kierkegaards eigenartige Positionen zum Liebesproblem darzustellen, gerade aus *Leben und Walten der Liebe* ausführlich zitiert (allerdings ohne genaue Angabe von Titel und bibliographischen Daten, seiner damaligen essayistisch strukturierten Schreibpraxis entsprechend). Lukács' Essay erschien erstmals 1909, was belegt, dass in den Jahren, in denen Rilke einerseits Kierkegaard las und andererseits seine Figuration der unglücklich Liebenden entwickelte und ausbaute, Kierkegaards Abhandlung über die Liebe, die in deutscher Fassung bereits seit nahezu 20 Jahren vorlag, keineswegs vergessen war. Im Falle Lukács' erfolgte die Buchpublikation im Band *Die Seele und die Formen. Essays*, Berlin 1911.

BERNHARD BÖSCHENSTEIN

Rilkes Geburt der Venus

Dieses Gedicht fasziniert als Unikat. Hier wird etwas gewagt, was aus der Reihe fällt. Die Göttin der Liebe wird ganz ohne ihre Wirkung als einmal geborene dargestellt. Der Dichter vermag es, diese Göttin ohne Liebeskraft vorzustellen. Denn sie ist in diesem Gedicht noch nicht Venus.

Wenn nun die werdende Göttin zum Thema wird, fragt sich sogleich: Wie ist es möglich, die Werdende von der einst Geborenen abzusondern? Was an den einzelnen Körperteilen verrät das künftige Wesen dieser Göttin? Worum geht es überhaupt bei dieser Geburt?

Die Antike gebietet eine unerbittliche Objektivität. Besonders kühn ist die zweimalige Darstellung der Scham ohne erotischen Beiklang. Die Situation vor dem Inkrafttreten erotischer Wirksamkeit zu gestalten, forderte ein Höchstmaß an Erfindungskraft. Wohin zielt diese? Etappenweise soll das Gedicht auch als Musik erklingen:

An diesem Morgen nach der Nacht, die bang
vergangen war mit Rufen, Unruh, Aufruhr, –
brach alles Meer noch einmal auf und schrie.
Und als der Schrei sich langsam wieder schloß
und von der Himmel blassem Tag und Anfang
herabfiel in der stummen Fische Abgrund –:
gebar das Meer.¹

Zunächst ist von der morgendlichen Welt die Rede, die natürlich aus der ihr vorangehenden Nacht resultiert, die durchzogen war von »Unruh«, »Aufruhr«, ja Aufschrei. Dieser gestörte Zustand musste erst beseitigt werden, ehe Platz für die Geburt der Göttin entstand. Wichtig ist hier die Symmetrie mit dem Schluss des Gedichts, der gleichfalls, nach einer langen, der Geburt der Gottheit gewidmeten Pause, Aufruhr, Blut und Tod bringt und so die Sonderzeit und den Sonderraum während der Geburt der Venus gefahrreich umrahmt. Dazwischen ist vom Meeresabgrund und -aufruhr nichts zu spüren. Wir wohnen einem Ausnahmezustand bei.

Von erster Sonne schimmerte der Haarschaum
der weiten Wogensham, an deren Rand
das Mädchen aufstand, weiß, verwirrt und feucht.
So wie ein junges grünes Blatt sich rührt,
sich reckt und Eingerolltes langsam aufschlägt,
entfaltete ihr Leib sich in die Kühle
hinein und in den unberührten Frühwind.

1 KA I, S. 506.

Das erste, was von ihr sichtbar wird, ist die Scham des Meeres. Das Element, aus dem sie stammt, ist also selber der Sexualität anheimgegeben, die diese Göttin fürderhin inkarnieren wird, sie, die nach Hesiods *Theogonie* aus dem Samenschäum des von Kronos abgeschnittenen männlichen Geschlechtsteils seines Vaters Uranos, den er ins Meer warf, stammt. Sexualität bedeutet hier noch nicht Liebe, noch nicht einmal Erotik. Sie ist von elementarster Beschaffenheit, gleichsam Gefäß für spätere Fruchtbarkeit. Rilke vermag das Gefäß in seiner ersten, frühesten Leere zu veranschaulichen. Mit dem Haarschaum werden – zunächst im Meeresbereich – die Schamhaare dargestellt, ehe viel später die Scham der Göttin selber zur Sprache kommt.

Zunächst ist auch die botanisch konkretisierte Entfaltung als solche ein Hauptthema. Sie geht vor sich im Einklang mit einem zweiten Element, dem Wind, der als »Frühwind« sich anfänglich gibt, ohne Vorbestimmtheit. Dieses Anfängliche fasziniert den Dichter durchweg. (Man denke an das erste *Apollo*-Gedicht!) Jeder einzelne Körperteil bezeugt diesen Charakter aufs Neue.

Wie Monde stiegen klar die Kniee auf
und tauchten in der Schenkel Wolkenränder;
der Waden schmaler Schatten wich zurück,
die Füße spannten sich und wurden licht,
und die Gelenke lebten wie die Kehlen
von Trinkenden.

Und in dem Kelch des Beckens lag der Leib
wie eine junge Frucht in eines Kindes Hand.
In seines Nabels engem Becher war
das ganze Dunkel dieses hellen Lebens.
Darunter hob sich licht die kleine Welle
und floß beständig über nach den Lenden,
wo dann und wann ein stilles Rieseln war.
Durchschienen aber und noch ohne Schatten,
wie ein Bestand von Birken im April,
warm, leer und unverborgen, lag die Scham.²

Mit kosmischen Vergleichen – Monde, Wolkenränder, Schatten, Licht – werden die unteren Körperteile näher bezeichnet und in die Realität versetzt. Dann folgen Vergleiche, die alle auf derselben Linie liegen: Kehlen, Kelch, Becher: lauter Gefäße des Empfangs von Flüssigkeiten. Vor allem das Becken erhält hier eine bedeutsame Zweideutigkeit. Es erscheint als das wichtigste Gefäß des Leibes, dessen Zukunft es birgt, und es wird später als Ursprung des Körpers zum Becken eines »Springbrunnens«, der gleichnishaft für den »graden Körper« steht. So lässt sich das leibliche Becken mit dem Brunnenbecken verbinden und beleuchtet so Rilkes weitausgreifende Gleichnisteknik, die von höchster plastischer Anschaulichkeit zeugt. Die angedeuteten Flüssigkeiten werden noch stärker verdeutlicht: als fließende Welle.

² Ebenda, S. 507.

Dann aber, mit großer Auszeichnung hervorgehoben, zeigt sich erneut die Scham, diesmal der Göttin selbst, und zwar – das Wortspiel sei erlaubt – schamlos, das heißt ohne die bei einem ganz entstandenen Körper notwendig eintretende Schamhaftigkeit. Es gibt sie hier nicht – das ist die große Kühnheit – weil Rilkes Auffassung der Antike sie ausschließt und weil alles, was mit Liebe und gar mit Liebesgefühlen zu tun hat, hier zunächst wegbleibt. In dieser Schamlosigkeit der Darstellung der Scham zeigt sich ein Mut, der in einer vorangehenden Epoche noch undenkbar war. Hier sehe ich eine Pionierleistung, die voraus in unsere eigene Zeit weist.

Noch sind wir keineswegs zu Ende mit der körperlichen Entstehung der Göttin.

Jetzt stand der Schultern rege Waage schon
im Gleichgewichte auf dem graden Körper,
der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg
und zögernd in den langen Armen abfiel
und rascher in dem vollen Fall des Haars.

Fortan wird diese Entstehung von geometrischen Vorstellungen mitbestimmt: »der Schultern rege Waage«, das Gleichgewicht, der »grade Körper«. Waagrechte und senkrechte Strukturen dominieren fortan, wie der aufsteigende »Springbrunn« und später das »klare, waagrechte Erhobensein«. Auch der gleichnishafte Brunnen, der den Körper jetzt zusammenfasst, entspringt dem Becken, das an die vorigen Bilder von Kehlen, Kelch und Becken anschließt. Zwischen dem erstgenannten Becken, das den Leib birgt, und dem zweitgenannten, dem der »Springbrunn« entspringt, gibt es, wie gesagt, die durch das Gleichnis geschaffene Identität.

Dann ging sehr langsam das Gesicht vorbei:
aus dem verkürzten Dunkel seiner Neigung
in klares, waagrechtes Erhobensein.
Und hinter ihm verschloss sich steil das Kinn.

Jetzt, da der Hals gestreckt war wie ein Strahl
und wie ein Blumenstiel, darin der Saft steigt,
streckten sich auch die Arme aus wie Hälse
von Schwänen, wenn sie nach dem Ufer suchen.

Jetzt erst kann das Gesicht entstehen, wieder von Steilheit dominiert, durch das Kinn und den Hals, unterstützt von langgestreckten Armen. Dass hier Schwanhälse erscheinen, betont nochmals den meerischen Charakter der neugeborenen Göttin. (Im Bereich der Aphrodite gibt es in der Antike keine Schwäne, wohl aber in demjenigen des Zeus, der als Schwan in Leda eindrang und so Helena, die Auslöserin des trojanischen Kriegs, zeugte. Rilke hat im Gedicht *Leda* diesen Mythos dargestellt.) Die Vertikalität erscheint wieder im Blumenstiel, im Saftsteigen (das auch an den Samen erinnert) und in den Aderbäumen.

Dann kam in dieses Leibes dunkle Frühe
 wie Morgenwind der erste Atemzug.
 Im zartesten Geäst der Aderbäume
 entstand ein Flüstern, und das Blut begann
 zu rauschen über seinen tiefen Stellen.
 Und dieser Wind wuchs an: nun warf er sich
 mit allem Atem an die neuen Brüste
 und füllte sie und drückte sich in sie, –
 daß sie wie Segel, von der Ferne voll,
 das leichte Mädchen nach dem Strande drängten.

So landete die Göttin.

Hinter ihr,
 die rasch dahinschritt durch die jungen Ufer,
 erhoben sich den ganzen Vormittag
 die Blumen und die Halme, warm, verwirrt,
 wie aus Umarmung. Und sie ging und lief.

Die Brüste als letzte Etappe dieser Geburt sind natürlich mit besonderer erotischer Kraft ausgestattet, die jetzt erst zum Ausdruck kommt, zumal das auch bei Hesiod erwähnte Gras, hier sind es Blumen und Halme, jetzt mit aufsteht und wie durch eine Umarmung verwirrt auf die spätere Liebeskraft der Göttin vorausdeutet.

Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,
 hob sich das Meer noch einmal auf und warf
 einen Delphin an jene selbe Stelle.
 Tot, rot und offen.³

Dass aber zuletzt das ganz zu Anfang schon aufbegehrende Meer jetzt einen toten Delphin auswirft, Aphrodites Tier, deutet auf den bei Rilke nirgends ausgesparten Zusammenhang zwischen Geburt und Tod. (Dass *δελφύς* uterus heißt, betonen hier mit Recht die Kommentatoren.)

Die Göttin wurde, wie Hesiod berichtet, nach dem Strand gedrängt, nach Kythera und nach Zypern, wo später ihre wichtigsten Kultstätten entstanden. Hesiods Erwähnung der Bezeichnung »die Liebende männlicher Geschlechtsteile« (*φιλομμηδής*) lässt Rilke weg, weil diese ihre Wirkung noch nicht zur Thematik des Gedichts gehört.

Dies muss uns in erster Linie beschäftigen: eine Venusgeburt, die noch keine Folgen zeitigt. Der Dichter bevorzugt selber für seine eigene Position den Anfangszustand, der im ersten der *Neuen Gedichte*, in *Früher Apollo*,⁴ voll zur Geltung kommt.

³ Ebenda, S. 508.

⁴ Ebenda, S. 449.

Rilke hat sich hier streng diszipliniert. Er hat, als wäre er ein Bildhauer, Teil um Teil dieses entstehenden Körpers gestaltet, und zwar stets mit doppelten Mitteln: einerseits mit der Bezeichnung dieser Teile, andererseits durchweg mit veranschaulichenden Vergleichen aus andern Bildbereichen. Dadurch werden wir der Pflanzlichkeit – das eingerollte Blatt, der Kelch des Beckens, die Birken im April, der Blumenstiel, die Aderbäume, die aufstehenden Blumen und Halme – anheimgegeben. Dann sind die runden, die empfangenden, die gefäßartigen Formen zu erwähnen, die bereits geometrische Strukturen aufweisen: die Kehlen von Trinkenden, den Kelch des Beckens, den Becher des Nabels. Dann erst wird, in strengerer Abstraktion, Waage, Geradheit, Steigung, Fall, Erhobensein zu einer Folge von vertikalen und horizontalen Formen. Dazwischen fließt stilles Wasser, später vom »Springbrunn« überboten.

Langsamkeit und Gestrecktheit deuten die Allmählichkeit dieser Geburt an. In dem »dunkle Frühe« evoziert wird, wird das zögernde Hinhalten eines paradoxen Zustands betont, der das Potenzial der zu gebärenden Göttin birgt. Mit dem Flüstern, mit dem Rauschen, mit dem sich steigernden Wind wird die Göttin wie ein fahrtbereites Schiff ausgerüstet, wobei die Brüste zuletzt erschaffen werden, als die erotischsten Körperteile, die zu Segeln werden. Dass die Göttin davonselnd sich zu ihrem Strand begibt, zeigt die Verbindung zu den Inseln, die zu ihren Stammsitzen werden.

Noch immer ist von ihrer späteren Ausstrahlung und Wirkung nicht die Rede. Dass der Wind ihre Geburt vollendet, dass sie, kaum geboren, auf dem Meer sich bewegt, zeigt zunächst ihre Unabhängigkeit von der menschlichen Gesellschaft, sogar von der Gemeinschaft der anderen Götter. Sie ist zunächst ein reines Atemgeschöpf, aus dem am stärksten Leben spendenden Element erwachsen. Ihre Leichtigkeit kann freilich schon auf das Wesen der Liebe vorausweisen, das ihr eignen wird.

Die Genialität dieses Gedichts liegt darin, dass das Leere, das dem Leben vorangeht, die Prä-Existenz, hier sich ausdrückt, in einer Formensprache, der es gelingt, noch unausgefüllt zu wirken.

Wie stark hat nun Botticellis berühmtes Gemälde aus den Uffizien auf dieses Gedicht gewirkt? Rilke war ein letztes Mal vor der Entstehung dieses Gedichts sehr kurz in Florenz Anfang September 1903. Das Gedicht entstand Anfang 1904 in Rom, in seiner Endfassung Anfang November 1904 in Furuborg bei Göteborg. Die längste Florentiner Zeit ist natürlich der Frühlingsmonat 1898 von Anfang April bis Anfang Mai. Damals hat Rilke Botticellis Geburt der Venus kennengelernt. Auf sie bezieht er sich deutlicher als in unserm Gedicht in der *Rosenschale*, wo die sechste Strophe so beginnt:

Sieh jene weiße, die sich selig aufschlug
und dasteht in den großen offenen Blättern
wie eine Venus aufrecht in der Muschel;⁵

⁵ Ebenda, S. 509.

Diese für Botticelli typische Muschel kommt in unserm Gedicht nicht vor. Dennoch hat Botticellis Gemälde von 1485 auch auf unser Gedicht ausgestrahlt: durch die skulpturale Haltung des Körpers, durch den »vollen Fall des Haars«. Die Venus umgebenden Windgötter und die eine der Horen fehlen gleichfalls in unserm Gedicht, nicht jedoch das Thema des Windes. Botticellis Venus ist viel schamhafter als Rilkes Göttin. Hier würde ich sogar von einem starken Kontrast sprechen.

Auch der in Rom ausgestellte sogenannte Ludovisische Thron aus dem 5. Jahrhundert vor Christus enthält keine auf Rilke hinweisende Details, wird doch dort die Göttin, unten verhüllt, von zwei Horen aus dem Meer gehoben.

Unser Gedicht war Rilkes erster Beitrag in der *Neuen Rundschau*, im November 1905, in Prosa gedruckt, aber mit Strichen, die Verse andeuten. Hofmannsthal lobte es sehr entschieden, zusammen mit den beiden zugleich veröffentlichten Gedichten *Hetären-Gräber* und *Orpheus. Eurydike. Hermes*.

Thematisch ist die *Geburt der Venus* ein Gegengedicht zu *Hetären-Gräber*. Dort wird in der vorletzten Strophe die elementare Gewalt der Liebe als sich in »kurzen schnellen Wellen«⁶ stürzende Jünglingsleiber und Männerströme dargestellt, wovon in unserm Gedicht keine Rede ist.

So sind alle zunächst durch ihre Platzierung am Ende des ersten Teils der *Neuen Gedichte* unserm Gedicht benachbarten Texte in der fünfhebigen ungereimten mythisierenden Erzählform trotz äußerlicher Verwandtschaft dennoch thematisch von *Geburt der Venus* deutlich abzuheben. Rilke hat auch weder antike Vorlagen (außer einigen hesiodischen Elementen) noch auch, wie gesagt, Botticelli genauer wiedergegeben. Sein Gedicht hat das Verdienst einer entschiedenen Unabhängigkeit und Originalität.

Was zog Rilke zu diesem Thema hin? Ich denke, es war der Schaffensprozess als solcher. Wenn Venus als Göttin natürlich nicht von Menschenhand erschaffen sein kann, vielmehr in einem selbsttätigen Vorgang allmählich entstand, so ist die Unabhängigkeit von menschlichen Eingriffen zweifellos das Faszinosum, das Rilke hier gefesselt hat. Venus wird in einer Eigenbewegung erschaffen, an der kein Künstler, kein Schöpfer beteiligt ist. Wenn überhaupt, dann haben Meer und Wind Anteil an ihrer Geburt. Diese vollzieht sich als Vorgang, der sich aus sich selber entwickelt, wie das eingerollte junge Blatt sich entfaltet. Es herrscht hier eine Eigendynamik, deren einzelne Etappen in der allmählichen Entstehung der Körperteile, von unten nach oben, dieses Gedicht ausfüllen. Dass der Dichter etwas beschreibt, was er niemals mit eigenen Augen hat sehen können, war hier die große Schwierigkeit, die zu bewältigen ihn faszinierte.

Vielleicht haben die langen Aufenthalte bei Rodin einen gewichtigen Anteil an diesem Gedicht. Wie ein Bildhauer erschafft er hier seine Statue in Etappen, mit großer Genauigkeit, er, der als Dichter den abwesenden Schöpfer der Göttin ersetzt. Letztlich darf man es so verkürzend zusammenfassen: Rilke wird hier zum Schöpfer einer Göttin. Was von ihrer Entstehung sichtbar wird, hält sich ziemlich streng in den Grenzen der – freilich durch Vergleiche verstärkten – Körperlichkeit und enthält sich, wie gesagt, sowohl der Erotik als auch menschlicher Gefühle, die mit

6 Ebenda, S. 500.

ihr zusammenhängen. Dieser Verzicht zwingt den Dichter dazu, sich ganz auf die physische Erscheinungsweise der Venus zu konzentrieren. Hier ist Rodins Vorgehen als Bildhauer wegweisend gewesen.

Indes müssen wir als Betrachter der vielen skulpturalen Liebesszenen Rodins betonen, dass dort in der Regel sich umarmende Paare so dargestellt werden, dass sie ihre beiden Körper gegenseitig weitgehend zudecken. Verhüllte, nicht enthüllte Liebespaare fallen hier auf. Dazu ist diese Venus, in ihrer vollen plastischen Sichtbarkeit, wiederum ein Gegenbild.

Wohin wir auch blicken, zu Rodin, zu Botticelli, zu den benachbarten *Neuen Gedichten*, zu antiken Schilderungen der Aphrodite wie den beiden homerischen Hymnen, wovon die erste, weit längere, die Liebe zu Anchises, dem Vater des Äneas, darstellt, die zweite nur ihre kostbare schöne Kleidung und ihren reichen Schmuck, oder zum berühmten Ludovisischen Thron in Rom, nirgendwo finden wir Quellen, die Rilkes Gedicht hätten maßgebend prägen können. Seine Eigenständigkeit verdient unsere Bewunderung.

Diese Unabhängigkeit ist besonders ausgeprägt, wenn es um die Antike geht. Die deutsche Literatur hat seit Klopstock eine höchst bedeutende antike Tradition verarbeitet. Die Weimarer Klassik ist ohne Homer, ohne Winckelmann, ohne Goethes antikenbetonte italienische Reise nicht vorstellbar. Bis zur Klassischen Walpurgisnacht und der Helena-Szene des *Zweiten Faust* dominiert die antike Gestaltenwelt. Um 1900 erleben wir einen neuen Antikenschub, durch Georges Spruch »Hellas ewig unsre liebe«, durch Hofmannsthals *Augenblicke in Griechenland*, durch die Wiederentdeckung Hölderlins 1910, an der Rilke intensiv beteiligt war, wie sein Gedicht *An Hölderlin* beweist. Und auch seine *Sonette an Orpheus* sowie seine späten deutschen und vor allem französischen Gedichte (aus den *Vergers*) bezeugen diese fruchtbare Antikenrezeption. An ihr fällt, im Gegensatz zu Goethe, Hölderlin, Mörike, George, Hofmannsthal auf, dass *sein* Antikenbild viel weniger von antiken dichterischen oder skulpturalen Vorbildern abhängt als das der großen Klassiker und ihrer hundert Jahre später wirksamen Erben. Ich halte Rilke für den von der antiken Tradition unabhängigsten deutschsprachigen Dichter, der dennoch viele antike Themen behandelt hat.

Unter allen an die Antike anknüpfenden Gedichten ist *Geburt der Venus* vielleicht das eigenständigste und wohl auch das älteste. Auch deshalb darf es, wie ich dies eingangs formuliert habe, ein Unikat heißen. Übrigens wird es im *Rilke-Handbuch* nie erwähnt.

In der Musik gibt es die Möglichkeit, mit einer *Coda* zu enden. Auch mir sei diese Gunst gewährt: Der Leser dieses seltenen Gedichts ist vielleicht neugierig, ob nicht in der gleichen Entstehungszeit ein anderes antikenbezogenes Gedicht Rilkes entstand, das aus einer deutlichen Gegenposition heraus eine verwandte Absolutheit sichtbar macht. Es gibt, außer den bereits als Gegenschöpfung dargestellten *Hetären-Gräbern*, nur noch *ein* antiker Thematik verpflichtetes Gedicht aus demselben Jahr 1904, das auch in Rom entstanden ist. Es handelt sich um *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Dessen letzter Teil, die Verse 57-95, handeln von Eurydike. Sie ist tot. Rilke hatte hier die mit der Darstellung der noch nicht geborenen Venus vergleich-

bare schwierige Aufgabe, eine Tote so zu gestalten, dass sie dennoch sichtbar, anschaulich werde. Es ist die genaue Umkehrung der noch ungeborenen Venus. Hier muss, statt allmählich sich öffnender einzelner Glieder, eine Verslossenheit und eine durch ihre Auflösung eingetretene Vereinigung mit einem vormenschlichen Zustand walten, der jedoch nicht zum Erwachen und zu einem fruchtbaren Entstehen drängt, sondern »Gestorbensein« wie eine Fülle verspüren lässt. Einfacher kann man diesen Zustand der Eurydike nicht beschreiben als mit den Worten »Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle.«⁷ »[...] ihr Geschlecht war zu / wie eine junge Blume gegen Abend [...]«. »Sie war [...] nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland [...]«. »Sie war schon Wurzel.« Daher kann sie Orpheus' Rückwärtswendung nicht mehr verstehen, nicht mehr den katastrophalen endgültigen Verlust des einstigen Geliebten begreifen. Sie ging, »den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern, / unsicher, sanft und ohne Ungeduld.« Rilke hat die beiden einander so entschieden entgegengesetzten Gedichte in einem antagonistischen Gegeneinander im selben Jahr, am selben Ort komponiert. Dem Zustand des Todes kann er eine »Frucht von Süßigkeit und Dunkel« zusprechen, wogegen die entstehende Venus noch einen leeren Kelch des Beckens vorweist, der eine »junge Frucht« enthält. Während Venus' Haar in vollem Fall erscheint, wird Eurydikes aufgelöstes Haar »wie gefallener Regen« beschrieben »und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.« Dort herrschte dichte Konzentration, hier das Einverständnis mit der gänzlichen Selbstaflösung. Beide Frauen sind ohne Partner, ganz auf sich gestellt, noch nicht und nicht mehr eine Welt liebender Vereinigungen. Dass dieser letzte Zustand für Rilke dennoch »wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel« begriffen werden kann, ist seine unverkennbare Eigentümlichkeit, die ihn von allen antiken Zeugnissen deutlich unterscheidet.

Die beiden gleichzeitig entstandenen, ältesten der zahlreichen von antiker Motivik inspirierten Gedichte sind außerhalb der Welt situiert, jedenfalls der realen menschlichen Gesellschaft und ihrer Historizität gänzlich entrückt.

Insofern darf auch von der *Geburt der Venus* ein Weg zu den späteren *Sonetten an Orpheus* besritten werden. Diese Aufgabe steht uns freilich noch bevor.

7 Ebenda, S. 502.

DAVIDE FINCO

*Jens Peter Jacobsen, Florenz und Rilke
unter dem Zeichen von Michelangelo*

Florenz spielte eine merkwürdige Rolle in Jens Peter Jacobsens Leben; die Stadt ist zugleich eine frühe, bedeutende Etappe in Rilkes Verhältnis zum dänischen Dichter.

Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurde und war Jacobsen berühmt, gerade als der junge Rilke sein Werk entdeckte, dem er wahrscheinlich auch nicht hätte entgehen können: In einigen der wichtigsten deutschsprachigen Zeitschriften (*Wiener Rundschau*, *Ver Sacrum* und *Simplicissimus*) erschienen Gedichte und Beiträge Rilkes neben Schriften von und über Jacobsen. Zwei Gedichte Rilkes sind Jacobsen gewidmet: *Die vor uns und – wir* und *An Jens Peter Jacobsen – Es war ein einsamer Dichter*:¹ so geschehen 1897, einige Monate vor Rilkes erster Reise nach Florenz, und zahlreiche Aussagen Rilkes gleich vor und nach dem Florentiner Aufenthalt bestätigen die Bedeutung dieses Dichters, der Rilke laut eigener Aussage dabei half, »[s]ein lyrisches Ungefähr« zu überwinden.²

Das Merkwürdige an der Rezeption Jacobsens ist, dass er wesentlich als Realist und Naturalist in Dänemark, dagegen als Neuromantiker und Symbolist in Deutschland wahrgenommen wurde. Für diese Abweichung spielten Edvard und Georg Brandes eine entscheidende Rolle, vor allem Georg, der sich besonders darum bemühte, Jacobsen in Deutschland bekannt zu machen. 1883 wurde Jacobsen von Georg Brandes als einer der »Menschen des modernen Durchbruchs« vorgestellt, aufgrund seiner Geschicklichkeit, in seinen Werken Themen wie Atheismus, Feminismus, Menschenrechte usw. zu behandeln.³ Brandes hatte 1869 die ersten Gedichte des zweiundzwanzigjährigen Jacobsen negativ bewertet und insgesamt auch seine spätere lyrische Produktion im Vergleich zur Prosa vernachlässigt, dagegen erkannte er durchaus an, dass Jacobsens Kraft oft in seinen Beschreibungen der Natur und der Örtlichkeiten lag und er als einer der großen Koloristen der dänischen Prosa und Erneuerer der dänischen Sprache auftrat. Brandes' Urteil prägte entscheidend das dänische Bild Jacobsens als »sozial engagierten« und »naturalistischen« Schriftsteller.

Die ersten Übersetzungen von Werken Jacobsens ins Deutsche stammten indes schon aus den 1870er Jahren, als Adolf Strodtmann, ein Freund Brandes', die Erzählungen *Ein Schuß im Nebel* (1875) und *Mogens* (1877) und – schon 1878 – den

1 SW, III, S. 448-449 und 566.

2 Brief an Hermann Pongs vom 17.8.1924, in RMR: *Briefe*. Hg. vom Rilke-Arkiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Althem. Wiesbaden 1950, S. 879. Jacobsens Werke wurden ihm von Jakob Wassermann empfohlen. Wichtige Zeugnisse sind u. a. ein Brief an Ellen Key und vor allem einige der Briefe an Franz Xaver Kappus, die allerdings erst 1904 geschrieben wurden.

3 *Det moderne Gjennembruds Mænd* ist der Titel einer berühmten und bahnbrechenden Monographie, die 1883 die Werke zahlreicher skandinavischer Autoren (darunter Bjørnson, Ibsen, Strindberg, Bang, Pontoppidan) behandelte.

Roman *Frau Marie Grubbe* veröffentlichte. Erst 1888 – acht Jahre nach der dänischen Ausgabe – wurde auch der zweite Roman, *Niels Lyhne*, (von Mathilde Mann) übersetzt, 1889 folgte die von Rilke geschätzte Übertragung von Marie von Borch.

Dieses Mal war es Theodor Wolff, der das Projekt verwirklichte und Jacobsen zunächst noch als Naturalisten einführte. 1888 schrieb er dann jedoch mit bereits deutlich veränderter Tendenz im *Berliner Tageblatt*: »Das Krankhafte in Jacobsen führt ihn zur herrlichsten Höhe der Kunst, er ist krankhaft, wie Paganini es war, das Leben wird so überzart, so durchsichtig vor seinem Auge, seinem Ohr, und wo Andere nur das dürftige Nichts zu sehen glauben, sieht er Farben und Töne«. ⁴

Zu dieser Zeit beklagte Brandes noch, dass Jacobsen, anders als Ibsen und Alexander Kielland, in Deutschland missverstanden werde, ⁵ 1895 aber kam eine Neuauflage der von-Borch-Übersetzung heraus, und aus dem Vorwort Wolffs können wir ablesen, dass Jacobsens unaufhaltsamer Erfolg nun begonnen hatte: »Zum zweiten Male kommt Niels Lyhne nach Deutschland. Er ist nicht mehr ein Fremder, wie damals, als er [...] zuerst die Schwelle unseres Hauses betrat. Er findet froh winkende Freunde, preisende Jünger, und es fehlt nicht an den roten Blütengrüßen der Liebe und nicht an den glanzgrünen Kränzen des erhabenen Ruhms«. ⁶

Als Rilke in Florenz war, waren ihm die zwei Romane und die sechs Novellen (1891 auf Deutsch erschienen) schon bekannt, vermutlich hatte er auch einen Teil der Gedichte gelesen. Noch konnte er nicht Dänisch, seine Beschäftigung mit Jacobsen war aber intensiv und fruchtbar. Rilke nahm Jacobsen zunächst als einen dekadenten und neuromantischen Dichter wahr, wie *Die vor uns und – wir* deutlich bestätigt: Jacobsen-Verse leiten das Gedicht ein: »Licht übers Land – / das ists, was wir gewollt«. Jacobsens »Licht«, das durchaus auch mit der Idee einer aufklärenden Erneuerung verbunden war, wird zur Illumination einer Traumlandschaft umgedeutet. ⁷ Jacobsen war einer der ersten, der eine neue literarische Haltung der Natur gegenüber entwarf: diese war für ihn nicht länger im Sinne der Romantik ein Weg zum Absoluten, auch nicht der Inbegriff der spekulativen Weltanschauung der Naturalisten, die durch sie den menschlichen Zustand objektiv untersuchen wollten; sondern ein Geheimnis in sich, eine unhintergehbare Wirklichkeit und Quelle von Schönheit: diese Haltung der Natur gegenüber wird schon in *Mogens* erkennbar ⁸

4 *Berliner Tageblatt*, 17 Jg. Nr. 619, Dienstag 4. 12. 1888, S. 3. Zit. n. Daniel Linke, *Ganz nordisch gestimmt. Jens Peter Jacobsens Einfluss auf das Frühwerk Thomas Manns*. Marburg 2007, S. 24.

5 Bengt Algot Sørensen: »Tyskland«. In F.J. Billeskov Jansen (Hg.): *J.P. Jacobsens spor i ord, billeder og toner. Tolv afhandlinger*. København 1985, S. 115.

6 Ebenda, S. 116; zwischen 1898 und 1912 erschienen sechs Übersetzungen von *Niels Lyhne* sowie weitere Ausgaben von Jacobsens Novellen und seiner Dichtung insgesamt. Wir können vielleicht den Schluss daraus ziehen, dass Jacobsen zu wenig Naturalist – wiewohl ein Naturwissenschaftler – für ein naturalistisch anspruchsvolles Publikum war, während seine ästhetischen und »dekadenten« Eigenschaften erkannt und oft auch übertrieben herausgestrichen wurden, als sich ein neuer literarischer Geschmack durchsetzte.

7 Ebenda, S. 142.

8 Erik Østerud: »Symbol og allegori. En læsning af novellerne »Mogens«, »Pesten i Bergamo« og »Det burde have været Roser«. In: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur* 13, 1998, S. 36-39.

und bleibt auch für die Analyse von Jacobsens *Arabeske zu einer Handzeichnung von Michelangelo* (*Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo*) – von Rilke 1913 übersetzt – relevant.

1. Jacobsens Reise nach und Aufenthalt in Florenz

Jacobsen besichtigte Florenz während seiner ersten langen Reise in den Süden. Die Stadt bildete die letzte Etappe vor seiner Heimkehr. Er hatte die Reise wohl spätestens im Mai 1873 zu planen begonnen, wie ein Brief aus Kopenhagen an seine Mutter belegt:

»Ich vermute nicht, dass ich im Sommer heimfahre, da ich entschieden habe, nach Dresden – Prag – Nürnberg – München und Venedig [zu reisen] und, falls ich es mir noch leisten kann, länger in den Süden. Ich verspreche mir viel Freude von dieser Reise und hoffentlich kann ich sie wirklich nutzen; nur Gott weiß, wie sehr ich es brauche, außerhalb Dänemarks zu sein und ein bisschen europäische Luft in meine Lungen zu atmen.«⁹

Zwei biographische Aspekte werden dem Leser in diesem Zitat deutlich: die prekäre wirtschaftliche Lage sowie – in der beiläufigen Bemerkung zur »europäische[n] Luft« – der nicht minder prekäre, zu diesem Zeitpunkt aber noch unbekannt Gesundheitszustand des Dichters. Erst während der Reise wird Jacobsen erkennen, dass er an Tuberkulose leidet. Noch schreibt er voller Reise-Elan:

»Wenn ich, wie ich hoffe, genug Geld zur Verfügung habe, um 4 Monate unterwegs zu bleiben, wird meine Tour vermutlich die folgende: Berlin (3 Tage) – Dresden (30 Tage) – Prag (2) – Wien (8) – München (14) – Salzburg und Berchtesgaden (6) – Innsbruck und Tirol (6) – Verona (3) – Venedig (14) – Bologna (4) – Ravenna (4) – Florenz (14) – Pisa (6) – Livorno (1) – Mailand Comoer See – Parma und Turin (14). Sollte ich es für nützlich und möglich finden, mir von Florenz aus ein paar Monate in Rom und Neapel zu nehmen, werde ich es tun. Es ist daher möglich, dass ich vor Weihnachten nicht nach Dänemark zurückkreise.«¹⁰

- 9 »Jeg antager ikke jeg kommer hjem i Sommer, da jeg besluttet at rejse til Dresden – Prag – Nürnberg – München og Venedig og ifald jeg faar Raad dertil endnu længere Syd paa. Jeg lover mig megen Glæde af denne Rejse og haaber at lave noget Nyttigt paa den; Gud skal vide jeg trænger til at komme lidt udenfor Danmark og faa lidt europeisk Luft i Lungeme« (JPJ: *Samlede værker: romaner, noveller, digte, breve. Udgivet med indledninger og kommentarer af Frederik Nielsen*. Bd. 5: *Breve 1863-1877*. København 1973, S. 91-92). Alle Übersetzungen aus dem Dänischen vom Verf.
- 10 »I Tilfælde af at jeg, som jeg haaber, kan stille saa mange Penge paa Benene, at jeg kan blive borte i 4 Maaneder blive min Route formodentlig denne: / Berlin (3 Dage) – Dresden (30 Dage) – Prag (2) – Wien (8) München (14) Salzburg og Berchtesgaden (6) Innsbruck og Tyrol (6) – Verona (3) – Venedig (14) – Bologna (4) – Ravenna (4) – Florentz (14) – Pisa – 6 – Livorno – 1 – Mailand Como-Søen Parma og Turin – 14. / Skulde jeg finde det nyttigt og muligt fra Florentz at tage et Par Maaneder til Rom og Neapel saa gjør det. Saa det er

Jacobsen verließ Dänemark am 29. Juni 1873 und trat am 5. Oktober von Florenz aus die Heimreise an, die ihn direkt nach Thisted, seinen Geburtsort führte, wo er am 10. Oktober ankam. Die folgenden drei Jahre blieb er in Dänemark. Während der Reise blieb er in ständigem Kontakt mit seinen Eltern, die Briefe enthalten bedeutungsvolle Reise- und Ortsbeschreibungen, z.B. des Mailänder Doms und der Kartause in Pavia. In Florenz kam er am 21. September an, wie wir aus einem Brief vom 24. September erfahren: »Liebe Eltern! / Seitdem ich letztens schrieb, war ich in Bologna, Ravenna und Parma und ich bin jetzt am vierten Tag im reichen Florenz«. ¹¹ Der erste Eindruck ist der einer prachtvollen Stadt, überaus bedeutend für die Kunstgeschichte, und genau dies wird zu einem, vielleicht dem bis zu diesem Zeitpunkt entscheidenden Grund für die Heimkehr: »Ja, hier ist es wirklich reich, ich weiß nicht, wie ich imstande sein werde, alle Sammlungen und Kunstschatze zu besichtigen, die im Laufe von 7-800 Jahre in dieser Stadt angehäuft worden sind. Aber wenn ich fertig bin, will ich nach Hause, nach Thisted. Zuerst habe ich dieses Jahr zu viel Geld ausgegeben, es ist furchtbar teuer, zu reisen [...] Übrigens will ich auch Rom und Neapel und all den Rest ein anderes Mal sehen, wenn ich nicht zuvor so strotzend voll von Eindrücken bin und bis dann will ich alle Kenntnisse, die ich hier aufgesammelt habe, bearbeitet haben«. ¹²

Jacobsen bezeichnet die Begegnung mit Florenz als eine Art Höhepunkt seiner Reise, der eine baldige Pause nötig macht, um alles zu verarbeiten. Allerdings hatte er, laut Edwards Brandes, bereits zuvor in Venedig gesundheitliche Probleme. Aber in Florenz fand ein Blutsturz statt. Der florentinische Aufenthalt markierte den Übergang vom aktiven Leben eines gepriesenen und geschätzten Botanikers mit einer Leidenschaft für Dichtung zum stillen aber hartnäckigen Alltag eines Dichters und Romanschriftstellers: In den folgenden, restlichen Jahren schrieb er fast alle seine Meisterwerke. ¹³ Die erste und wesentlichste Folge seines florentinischen Aufenthalts ist ein starkes Verlangen nach Stille und Familienleben: »Ich halte es

muligt jeg ikke kommer til Danmark for Jul« (Ebenda, S. 92); Der Aufenthalt in Dresden ist deshalb so lange geplant, weil Jacobsen dort Edvard Brandes während dessen Hochzeitsreise treffen wollte, mit dem er in diesem Jahr eine intensive Korrespondenz pflegte und dem er auch bereits Anfang Mai seinen Reiseplan mitteilte (ebenda, S. 95).

¹¹ »Kjære Forældre! / Siden jeg sidst skrev har jeg været i Bologna, Ravenna og Parma og er nu paa fjerde Dag i det rige Florenz« (Ebenda, S. 103).

¹² »Ja her er rigtignok rigt, jeg forstaar ikke hvor jag skal blive færdig med alle de Samlinger og Kunstskatte, der i Lobet af en 7-800 Aar ere blevne ophobede i denne By. Men naar jeg er færdig med den vil jeg hjem, hjem til Thy[sted]. For det første er det for mange Penge for mig at give ud paa eet Aar, det er rasende dyrt at rejse [...] Desuden vil jeg hellere tage Rom og Neapel og hvad der ellers mangler hervede en anden Gang, naar jeg ikke er saa struttende fuld af Indtryk i Forvejen og jeg vil til den Tid have bearbejdet de Kundskaaber jeg har samlet mig« (Ebenda).

¹³ Wahrscheinlich ist die einzige Nennung von Jacobsen in Rilkes *Florenzer Tagebuch* von diesem Zustand geprägt: »Vielleicht wird ein Greis oder ein kränklicher Mensch in weißem Marmor mit Bedeutung geschildert werden können, und es werden in diesem Fall die leeren Augen den Eindruck des Über-dem-Leben-Stehens ganz trefflich fördern. Ich denke mir zum Beispiel eine Büste Jacobsens aus diesem Stoffe« (RMR: »Florenzer Tagebuch«. In: *Tagebücher aus der Frühzeit*, hg. von Ruth Sieber Rilke und Carl Sieber. Frankfurt a.M. [1942] 1973, S. 106).

für nötig, still zu sitzen, und ich strebe danach, tagsüber ruhig zu sitzen und im Gastzimmer zu schreiben und am Abend mit Euch [den Eltern] im Speisezimmer zu plaudern«. ¹⁴ Das beeinflusst stark seine Literatur der Jahre 1873 und 1874, vor allem sein florentinisches Gedicht *Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo*, das zwar von einem Kunstwerk inspiriert wurde, aber in der Tat eine umfassende ästhetische und persönliche Reflexion über das Leben ist.

Die Unruhe und die tiefe Entfremdung Jacobsens wird manchmal plötzlich in Briefpassagen deutlich, zum Beispiel an die Eltern: »Ihr würdet überrascht sein, wenn ihr wüsstet, wie schlecht man eigentlich hier in Italien lebt, nur weil die Leute das Essen gar nicht zubereiten können«, ¹⁵ oder an Georg Brandes:

»Café Doney kenne ich natürlich; es ist grässlich; das sind alle florentinischen Cafés. Schleier über den Spiegeln, Schleier um die Kronleuchter, schmutzige Fussböden, zwei Burschen, die kehren, die Stühle auf den Tischen abgestellt, unangenehme Mädchen, die Blumen verkaufen, zerlumpte Jungen, die Schwefelhölzchen verkaufen, all dies findet man immer dort, vom Morgen bis zum Abend; aber ich will nicht mehr davon reden; ich bekomme Heimweh nach der Gammel Torv. Im Übrigen ist Florenz eine schöne, gleichförmige, langweilige Stadt mit ziemlich kühlem Klima und vielen Skandinaviern, die alle herumshlendern und darüber spekulieren, was in aller Welt sie unternehmen sollen, wenn sie zu Mittag gegessen. Dann ist hier nämlich absolut nichts zu machen; denn einmal in die Oper zu gehen, ist alles, was Individuen von germano-gothischem Ursprung aushalten können«. ¹⁶

Diese satirisch zugespitzte Beschreibung sollte uns aber nicht vergessen lassen, dass die Gesellschaft von Nordländern oft auch die Kur für Jacobsens Heimweh gewesen ist. Aus den Briefen kennen wir Jacobsens genaue florentinische Adresse: Adr. M. Rodolpho, Via della Scala Nr. 2, also nicht weit vom Hauptbahnhof. Dort wohnten auch andere Skandinavier (»*det vrimler af danske*«, schreibt er einmal: »Hier wimmelt es von Dänen«) und der Vermieter hatte für seine nordeuropäischen Gäste ein »nordisches« Milieu geschaffen mit Bildern von skandinavischen Orten an den Wänden.

¹⁴ »Jeg trenger til at sidde stille og jeg længes efter at sidde i Ro og skrive oppe i Gjæstekammeret om Dagen og sidde og passiare med Eder om Aftenen i Spisestuen« (wie Anm. 9, S. 103).

¹⁵ »I vilde forbavses hvis I anede hvor daarligt man egentlig lever her i Italien, bare fordi Folk her slet ikke kan lave Mad« (Ebenda, S. 105).

¹⁶ »Café Doney kender jeg naturligtvis, den er græsselig, det er alle florentinske Caféer. Slør over Spejlene, Slør om Lysekronerne, skidne Gulve, to Karle der feje, Stolen lagte i Orden oppe paa Bordene, nogle ubehagelige Piger, der sælge Blomster, nogle lasede Dreng, der sælge Svovlstikker, alt dette findes der altid, lige fra Morgen til Aften; men jeg vil ikke tale mere derom, jeg faar Hjemve efter Gammel Torv. Ellers er Florens en smuk, jævnt kedelig By med et temmelig køligt Klima og mange Skandinaver, der alle drive om og spekulere paa hvad i al Verden de skal tage sig for, naar de har spist til Middag. Saa er her nemlig aldeles intet at gøre; ty én Gang i Operaen er hvad Individuer af germanogotisk Oprindelse kan udholde« (Georg Brandes: *Samlede Skrifter. Danmark*. Bd. 3. Kjøbenhavn 1919, S. 53).

Aus Jacobsens Briefen erfahren wir auch, dass er die Kirchen San Lorenzo und San Miniato besichtigte oder dies zumindest ankündigte, sicher war er in den Uffizien (wo er das Bild fand, das sein Gedicht inspirierte), und er sah den David auf der Piazza della Signoria. Michelangelo war dabei allgegenwärtig, nicht nur als Künstler: im Falle von San Miniato trug er 1553 dazu bei, die Kirche als Festung gegen die kaiserlichen Truppen zu befestigen. Jacobsens Kenntnis der Renaissance-Kultur können wir voraussetzen: In Mailand hatte er Leben und Werk Leonardo da Vincis studiert. Ob er sich in Florenz in Studien irgendwelcher Art vertiefte, wissen wir nicht. In seinen Briefen werden nur die Orte genannt, die er besichtigt hat oder besichtigen will, Beschreibungen finden sich nicht. Der Einfluss von Florenz auf sein Schreiben erscheint bescheiden, verglichen mit dem anderer Regionen, deren Landschaft ihm lieb wurde, z.B. Riva am Gardasee, das im *Niels Lybme* vorkommt, oder Bergamo, wo er eine Erzählung spielen lässt. Abgesehen vom auffallenden architektonischen Interesse in seinen Briefen, erscheint Italien in Jacobsens Werk als exotisches Land mit einer evokativen Kraft, eine Sphäre, in der Träume und Alpträume Wirklichkeit werden können. Italien blieb insgesamt ein Land, das auch später sowohl Bezauberung als auch den Wunsch, nach Hause zu kommen, in ihm erweckte. Jacobsens Zeugnis sieht so anders aus als das von Georg Brandes, der 1870 und 1871 in Italien (auch in Florenz) war und leidenschaftliche Überlegungen u.a. zur italienischen und europäischen Politik in seinen Briefen anstellte. Vielleicht kann man auch in der unterschiedlichen Art ihrer italienischen Reisen den Abstand zwischen dem naturalistischen und positivistischen Brandes und dem – sozusagen – neuromantischen Jacobsen festmachen.

2. Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo

*Arabesk til en Haandtegning
af Michel Angelo*
(Kvindeprofil med sænkede Blikke
i Ufficierne)

Tog Bølgen Land?
Tog den Land og sived langsomt
Rullende med Grusets Perler
Atter ud i Bølgers Verden?
Nej! den stejled som en Ganger,
Løfted højt sin vaade Bringe!
Gennem Manken gnistred' Skummet
Snehvidt som en Svanes Ryg.
Straalestøv og Regnbu'taage
Sitred op igennem Luften:
Ham den kasted',
Ham den skifted',
Fløj paa brede Svanevinger
Gennem Solens hvide Lys.

*Arabeske zu einer Handzeichnung
von Michelangelo*
(Frauenprofil mit gesenktem Blick
in den Uffizien)

Griff die Woge Land?
Griff Sie Land und versickerte langsam
rollend mit den Perlen des Kiesel
wieder hinaus in der Wogen Welt?
Nein. Steil steigend wie ein Streitroß
hob sie hoch ihre nasse Brust.
Durch die Mähne sprühte Schaum hin,
schneeweiß wie ein Schwanenrücken.
Strahlender Staub und regenbogiger Nebel
zitterten auf durch die Luft:
und ihn werfend
und teilend
flog sie, breit, auf Schwanenschwingen
in der Sonne weißes Licht.

Jeg kender din Flugt, du flyvende Bølge
 Men den gyldne Dag vil segne,
 Vil, svøbt i Nattens dunkle Kappe,
 Lægge sig træt til Hvile,
 Og Duggen vil glimte i hans Aande,
 Blomsterne lukke sig om hans Leje,
 Før du naa'r dit Maal.

– Og har du naa't det gyldne Gitter
 Og stryger tyst paa spredte Vinger
 Henover Havens brede Gange,
 Henover Laurers og Myrthers Vover,
 Over Magnoliens dunkle Krone,
 Fulgt af dens lyse, roligt blinkende,
 Fulgt af dens stirrende Blomsterøjne,
 Nedover hemmeligt-hviskende Iris,
 Baaret og dysset i graadmilde Drømme
 Af Geraniernes Duft,
 Af Tuberosers og Jasminers
 [tungtaandende Duft.
 Baaret mod den hvide Villa
 Med de maanelyste Ruder,
 Med dens Vagt af høje, dunkle,
 Høje, trolige Cypresser,
 Da forgaar du i Anelsers Angst
 Brændes op af din skælvende Længsel,
 Glider frem som en Luftning fra Havet,
 Og du dør mellem Vinrankens Løv,
 Vinrankens susende Løv,
 Paa Balkonens Marmortærskel.
 Mens Balkongardinets kolde Silke
 Langsomt vugger sig i tunge Folder,
 Og de gyldne Dru eklaser
 Fra de angstfuldt-vredne Ranker
 Fældes ned i Havens Græs.

Glødende Nat!
 Langsomt brænder du henover Jorden;
 Drømmenes sælsomt skiftende Røg
 Flakker og hvirvles afsted i dit Spor,
 Glødende Nat!

Ich kenn deinen Flug, du fliegende Woge.
 Aber der goldne Tag wird sinken,
 wird, in der Nacht dunklen Mantel geschlagen,
 müde sich legen zu Ruh.
 Tau wird glitzern in seinem Hauch,
 die Blumen zu-sein rings um sein Lager,
 eh du dein Ziel noch erreichst.

– Und bist du heran an das goldene Gitter
 und streifst leis, ausspannend den Flug,
 hin über die breiten Gänge des Gartens,
 hin über Wogen von Lorbeer und Myrten,
 über der Magnolia dunkle Krone,
 unter dem Nachschaun ihrer hellen, ruhig-scheinenden,
 unter dem Nachschaun ihrer starrenden Blumenaugen,
 niedriger hin über verschwiegen flüsternde Iris,
 getragen, gewiegt in erleichtert weinende Träume
 von der Geranien Duft,
 von der Tuberosen und des Jasmins
 [schweratmendem Duft,
 getragen heran an die weiße Villa
 mit den mondhellen Scheiben,
 mit ihrer Wache von hohen dunklen,
 hohen treuen Zypressen:
 so vergehst du in der Ahnungen Angst,
 brennst auf in deiner bebenden Sehnsucht,
 gleitest weiter wie ein Luftstrich vom Meer,
 und du stirbst in der Weinranken Laub,
 rauschendem Laub von Weinranken
 am marmornen Rand des Balkons.
 Während die kalte Seide der Balkongardine
 langsam sich in schweren Falten schaukelt,
 und die goldnen Traubenbüschel
 aus den angstvoll-bösen Ranken
 fallen in des Gartens Gras.

Glühende Nacht.
 langsam brennst du hin über die Erde.
 Der Träume seltsam wechselnder Qualm
 wallt und wirbelt auf deiner Spur dir nach,
 glühende Nacht.

- Viljer er Voks i din bløde Haand,
Og Troskab Siv kun for din Aandes Pust!
Og hvad er Klogskab lænet mod din Barm?
Og hvad er Uskyld daaret af dit Blik,
Der intet ser, men suger vildt
Til Stormflod Aarens røde Strøm,
Som Maanen suger Havets kolde Vande?
– Glødende Nat!
Vældige, blinde Månade!
Frem gennem Mulmet blinker og skummer
Sælsomme Bølger af sælsom Lyd:
Bægeres Klang,
Staalets hurtige, syngende Klang,
Blodets Dryppen og Blødedes Rallen
Og tykmælt Vanvids Brølen blandet
Med purpurrøde Attraas hæse Skrig ...
– Men Sukket, glødende Nat?
Sukket, der svulmer og dør,
Dør for at fødes paany,
Sukket, du glødende Nat!
- Die Willen sind Wachs in deiner weichen Hand,
und Treue biegt wie Schilf in deinem Wehen,
und was ist Einsicht, lehnt sie sich an dich,
und was ist Unschuld unter deinem Blick,
der zwar nichts sieht, doch wild den roten Strom
in allen Adern so zur Sturmflut ansaugt,
wie es der Mond tut mit des Meeres Wassern.
– Glühende Nacht.
Gewaltige blinde Månade.
Her durch das Dunkel blitzen und schäumen
seltsame Wellen von seltsamem Laut,
Anklingen von Bechern
und des Stahls hurtiger singender Klang,
austropfendes Blut und Röcheln von Blutenden
und das schwere Brüllen des Wahnsinns vermischt
mit dem heiseren Schrei purpurroter Begier.
– Aber der Seufzer, glühende Nacht?
der Seufzer, der anschwillt und stirbt,
stirbt, um neu zu erstehn,
der Seufzer, du glühende Nacht!
- Se, Gardinets Silkevover skilles,
Og en Kvinde høj og herlig
Tegner mørk sig mod den mørke Luft.
– Hellige Sorg i dit Blik,
Sorg, der ej kan hjælpes,
Haabløs Sorg,
Brændende, tvivlende Sorg.
- Sieh, die seidne Welle der Gardine teilt sich,
eine Frau, hoch und herrlich,
hebt sich dunkel von der dunklen Luft ab.
– Heiliges Leid in deinem Blick,
Leid, das Hilfe nicht kennt,
hoffnungsloses
brennendes, zweifelndes Leid.
- Nætter og Dage summe over Jorden,
Aarstider skifte som Farver paa Kind,
Slægter paa Slægt i lange, mørke Bølger
Rulle over Jord,
Rulle og forgaa,
Medens langsomt Tiden dør.
Hvorfor Livet?
Hvorfor Døden?
Hvorfor leve, naar vi dog skal dø?
Hvorfor kæmpe, naar vi véd, at Sværdet
Dog skal vristes af vor Haand en Gang?
Hvortil disse Baal af Kval og Smærte:
Tusend Timers Liv i langsom Liden,
Langsom Løben ud i Dødens Liden?
- Nächte und Tage schwirren über die Erde.
Jahreszeiten wechseln wie Farben auf Wangen,
Geschlecht auf Geschlecht in langen dunklen Wogen
rollt über die Erde,
rollt und vergeht,
indes die Zeit langsam stirbt.
Wozu das Leben?
Wozu der Tod?
Wozu leben, wenn wir doch sterben sollen?
Wozu kämpfen, wissend, daß das Schwert
dennoch uns entwunden wird einmal?
Dieser Scheiterhauf von Qual, wozu?
Tausend Stunden Lebens langsam leidend,
langsam ausgehn in des Todes Leiden.

Er dét din Tanke, høje Kvinde?	Ist dies dein Gedanke, hohe Frau?
Tavs og rolig staar hun paa Balkonen,	Ruhig stumm steht sie auf dem Balkone,
Har ej Ord, ej Suk, ej Klage,	hat kein Wort, kein Seufzen, keine Klage,
Tegner mørk sig mod den mørke Luft	hebt sich dunkel von der dunklen Luft ab
Som et Sværd igennem Nattens Hjærte.	wie ein Schwert durchs Herz der Nacht. ¹⁷

Dieses Gedicht tritt als die bedeutendste Folge des florentinischen Aufenthalts Jacobsens hervor. Schon 1870 begonnen, wurde es erst 1874 fertiggestellt. Der Einfluss der florentinischen Kunst tritt schon im Titel zu Tage. Jacobsen kannte die Skizze aus den Uffizien, wo sie Michelangelo zugeschrieben wurde, obwohl es auch möglich ist, dass das Bild von Tommaso de' Cavalieri, einem Adligen und Künstler, der mit Michelangelo arbeitete, geschaffen wurde.¹⁸ Das Bild war übrigens eines der ersten Kunstwerke, das in photographischer Reproduktion Dänemark erreichte.¹⁹

Das Wort Arabeske bezeichnet in der islamischen Kultur, die kein Bild von Gott erlaubt, in der aber die Wörter selbst (zusammen mit Naturmotiven) zum Bild werden können, ein traditionelles Kunstwerk mit tief religiösem Bezug – eine Art Gebet durch die Kunst. Im Fall von Jacobsens Gedichten kommt diese Art Komposition als Möglichkeit vor, durch Wörter Bilder aus anderen Bildern zu schaffen, letztlich mit der Absicht, das Geheimnis der Natur oder des Lebens zu berühren, wenn auch nicht direkt. Möglicherweise fand Jacobsen ein Vorbild in den Arabesken von Edgar Allan Poe. Allerdings machte er die Arabeske zum eigenen Ausdrucksmittel, anders gesagt, zu einer Art Dichtung, mit der er sowohl die Rationalität und Logik des Naturalismus als auch den romantischen Idealismus überwinden konnte. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte *Pan-Arabeske*, die mit dem Vers »Kender du Pan?« (»Kennst du Pan?«) beginnt und eine begeisterte Beschreibung der Liebe zu einer Frau anhand von Naturmetaphern mitteilt. Wir könnten sogar diese Lyrik als den ersten Teil eines breiteren Gesprächs, das erst mit der *Michelangelo-Arabeske* vollkommen wird und neben der Natur – aber nicht länger *in* der Natur – die menschliche Unruhe und Verzweiflung darstellt.

In der *Michelangelo-Arabeske* führt Jacobsen wichtige inhaltliche, strukturelle und metrische Experimente durch, wodurch das Gedicht seine innovative Gestalt gewinnt: Man hat sogar behauptet, dass dieses Gedicht – zusammen mit der Erzählung *Et Skud i Taagen* (Ein Schuss im Nebel, 1875) – den Modernismus in Dänemark einführte.²⁰ Die *Michelangelo-Arabeske* ist eines der meiststudierten und

17 Die Übersetzung in: SW VII, S. 1114-1121; das Gedicht wurde von Rilke vermutlich 1913 übersetzt und erschien im *Insel-Almanach auf das Jahr 1914* (S. 130ff., vgl. Ingeborg Schnack: *Rilke-Chronik seines Lebens und Werkes*. Frankfurt a.M. 1975, S. 429).

18 Vgl. Carsten Madsen: »Den fragmenterede betydning. J.P. Jacobsens Michelangelo-arabeske«. In: *Spring* (wie Anm. 8) 13, 1998, S. 70-71. Die Rötelzeichnung sollte übrigens keine Frau, sondern einen jungen Mann darstellen; heute befindet sich das Blatt im Ashmolean Museum in Oxford (ebenda, S. 80).

19 Georg Brandes soll 1860 eine Reproduktion der Zeichnung gekauft haben, die Jacobsen sehen wollte (vgl. Jørn Erslev Andersen [Hg.]: *J.P. Jacobsen. Lyrik og Prosa*, København 1993, S. 236 mit Beziehung auf Georg Brandes, *Michelangelo Buonarroti*, Kjøbenhavn 1921, S. 364).

20 Siehe Jesper Pihl: »Den moderne tilstand«. In *Spring* (wie Anm. 8) 13, 1998, S. 94.

-analysierten Gedichte der dänischen Literatur, im Folgenden können nur einige wesentliche Merkmale benannt werden.

Die Frau auf der Zeichnung ist zwar die inspirierende Quelle des Gedichts, sie tritt aber erst am Ende des Textes hervor, wobei sie auch die einzige menschliche Figur ist und eine wohl übernatürliche Wirklichkeit darstellt. Der größte Teil der lyrischen Beschreibung betrifft Naturelemente, die verschiedene Landschaften bilden: jedes Bild geht ins nächste über, so dass plötzliche und unerklärbare Änderungen den Eindruck einer möglichen Reise vermitteln, bis schließlich nach und nach ein philosophisches Gespräch geführt wird.

Alles spielt sich allerdings in der Natur ab, daher kann das Gedicht zunächst als eine kraftvolle Offenbarung der Natur gelesen werden. Drei Erscheinungen bezeichnen damit das Ganze: Erstens, eine Welle vom Meer, deren Bewegung keinen Halt findet, wie die ersten Verse berichten (»Griff die Woge Land? [...] / Nein. Steil steigend wie ein Streitroß / hob sie hoch ihre nasse Brust«) und deren Wasser den hellen Tag feiert, im Spiel mit dem Tageslicht; zweitens, ein unruhiger Wind (die Welle wird zum Wind), der vom Meer in Richtung einer Villa geht, in deren Garten er auf eine Mischung von Blumendüften trifft; drittens, eine glühende Nacht und ein Seufzen, das irgendwie den Eintritt der wortlosen aber stolzen Frau ankündigt.

Offensichtlich wird die bizarre Zusammenstellung zu einer existentiellen Überlegung, die sich in der Formulierung von fundamentalen Fragen äußert: »*Hvorfor Livet?* / *Hvorfor Døden?* / *Hvorfor leve, naar vi dog skal dø?* / *Hvorfor kæmpe, naar vi véd, at Sværdet / dog skal vristes af vor Haand en Gang?* / *Hvortil disse Baal af Kval og Smærte: / Tusend Timers Liv i langsom Liden, / Langsom Løben ud i Dødens Liden?* / *Er dét din Tanke, høje Kvinde?*« (»Wozu das Leben? / Wozu der Tod? / Wozu Leben, wenn wir doch sterben sollen? / Wozu kämpfen, wissend, daß das Schwert / dennoch uns entwunden wird einmal? / Dieser Scheiterhauf von Qual, wozu? / Tausend Stunden Leben langsam leidend, / langsam ausgehn in des Todes Leiden. / Ist dies dein Gedanke, hohe Frau?«). Die Verse Jacobsens sind in der Tat ein Meisterwerk an Klarheit bei gleichzeitiger Musikalität: die Notwendigkeit der Klage überwältigt auf diese Weise die Bezauberung durch die Natur, damit wird eine deutliche Trennung zwischen dem menschlichen Zustand und dem natürlichen Schauspiel gezeichnet. Das Gedicht ist einerseits eine Ode an die Natur – hierfür finden sich bei Jacobsen viele Beispiele – es ist aber auch ein tief verzweifelter Zeugnis (auch von Jacobsens persönlicher Erfahrung), in dem keine Versöhnung zwischen der Frau, der Natur und dem menschlichen Schicksal möglich scheint. Die Frau vermittelt ihre Rolle als Muse (einerseits) und Utopie (andererseits), während der Dichter, wie jeder Mensch, dazwischen bleibt: zwischen ihr und der Welt, mit allen seinen angstvollen Fragen. Der existentielle Zustand trennt also die Natur vom Menschen und von der Frau, andererseits wird auch ein vereinendes Element aufgezeigt: Alle drei »Figuren« (alle drei Dimensionen) – Natur, Mensch (lyrisches Ich), Frau – werden im Erlebnis der Sinnlichkeit vereint, indem eine stark sinnliche Darstellung sie alle prägt. Daher wird der Diskurs vom natürlichen Schauspiel eingeleitet. Sinnlichkeit erscheint aus dieser Perspektive als eine freie Kraft, die die Welt antreibt. Als Grundphänomen wird die Sinnlichkeit in den Werken Jacobsens ständig untersucht. Hier in der Arabeske erreicht sie vielleicht

die wirksamste Darstellung, die zugleich höchst problematisch ist. Im Rahmen einer Dialektik von sinnlichen Erlebnissen, vertritt die »hohe Frau« das Wesen, das dem kraftvollen Tanz der Natur entgegen, der natürlichen Sinnlichkeit widerstehen und womöglich mit dem Menschen eine Beziehung herstellen kann. Sie ist sich nämlich – soweit man vermuten kann – der verzweifelten menschlichen Lage bewusst, obwohl diesbezüglich kein konkreter, unmittelbarer Dialog stattfindet. Mit Blick auf Rilke mag man sich an die sogenannten »liebenden Frauen« erinnern fühlen, wie sie u. a. im *Malte* beschrieben werden.

Eine interessante Eigenschaft der Arabeske ist Jacobsens Gebrauch der Metrik.²¹ Er verwendet den für ihn charakteristischen »halbfreien« Vers, in dem die Verse nur teilweise frei sind und der Dichter ein leidenschaftliches Spiel mit Silbenanzahl und Verslänge führt. Die erste Strophe ist durch metrische Regelmäßigkeit gekennzeichnet, während sich Jacobsen in der zweiten die Freiheit nimmt, unbetonte Silben einzufügen, bis zu fünf (»*Tuberosers og Jasminers*«, V. 32). Dies trägt dazu bei, gleichzeitig eine innere Musikalität aber auch eine grundsätzliche Fragmentierung zu schaffen. Die verschiedenen Strophen werden dadurch im Grunde zu unterschiedlichen Teilen in Abgrenzung *zu-*, aber auch im Dialog *miteinander*: daher werden sie gleichzeitig auch zu notwendigen Elementen *eines* Diskurses. Die Struktur der Arabeske wirkt also im Dienst des Inhalts, und das betrifft nicht nur das Verhältnis der Sätze zu den Versen und zur Metrik. Sie wird auch zum eleganten Spiel von Variationen und Wiederholungen, das einen doppelten Zweck verfolgt: einerseits, den aufdrängenden und beherrschenden Tanz der Natur darzustellen, andererseits, den philosophischen Diskurs (wie die Aufeinanderfolge der Szenen) stringenter zu machen. Anders gesagt: das Gedicht zeigt eine dauernde Suche nach Auswegen bei gleichzeitiger Einheit des Ganzen, was durch verschiedene rhetorische Mittel erreicht wird. Darüber hinaus stellen wir ein subtiles Verfahren im Bereich der Semantik fest: Jacobsen nennt zum Beispiel die Blume Iris, die auch *sværdelilje* (Schwertlilie) heißt, und die dadurch sowohl auf die Zartheit und Reinheit als auch auf den Stolz der kommenden Frau hinweist (steht sie doch »wie ein Schwert durchs Herz der Nacht«).²²

Es ist auch nicht klar, ob Kraft und Gewalt der Elemente im Gedicht Ausdruck des existentiellen Diskurses und damit seine Vorwegnahme sind, oder bloß die (für den Menschen) verwirrende Lage der Welt vermitteln. Der Mensch (das lyrische Ich) nimmt jedenfalls an beiden Dimensionen teil, daher kann (und vielleicht darf) es beide Perspektiven (Natur und Existenz) erleben oder zumindest wahrnehmen. Dieser Zustand, zusammen mit der Präsenz einer begabten und überlegenen Frau, klingt auch für Rilke typisch. Das Gedicht Jacobsens – das auffallend theatralischen Charakter besitzt – erreicht seinen Zielpunkt in der Wirklichkeit des Todes, der im Kontext des Gedichts als die unvermeidbare und unerklärbare Kulisse des Schauspiels einsteht. Die Frau dagegen (und dabei) »hebt sich dunkel von der dunklen Luft ab / wie ein Schwert durchs Herz der Nacht«, als eine weiche aber stolze

²¹ Siehe Kim Witthoff: »Form og Diskurs, en studie i J.P. Jacobsens Lyrik«. In *Spring* (wie Anm. 8) 13, 1998, S. 212-217.

²² Siehe Carsten Madsen (wie Anm. 18), S. 68.

Wirklichkeit, die – mit der typischen Zartheit Jacobsens – sich der endgültigen Wahrheit des Lebens noch entzieht, obwohl sie sie – wortlos bleibend (»hat kein Wort, kein Seufzen, keine Klage«) – schmerzlich spürt.

Das *Michelangelo*-Gedicht ist nicht die einzige Jacobsen-Übertragung Rilkes.²³ Man mag sich fragen, warum Rilke genau diese Gedichte übersetzt hat, anders gefragt, ob es einen roten Faden geben mag, der sie zusammenhält. Wahrscheinlich gibt es ihn nicht, aber es scheint so, als habe Rilke jene Gedichte gewählt, die etwas Neues, im wahrsten Sinne des Wortes Innovatives, ausdrückten: Nehmen wir z.B. *Grækenland (Griechenland)*, in dem die in der Gegenwart überlebende Natur stärker, wichtiger und lebendiger erscheint als die in der Überlieferung gepriesenen und besungenen mythologischen Figuren. Der junge Rilke beschäftigte sich bekanntlich intensiv mit den bildenden Künsten, was sicherlich auf seine erste Rezeption Jacobsens wirkte, von dem er – wie Elisabetta Potthoff bemerkt – nicht zufällig »figurative« Gedichte zur Übertragung wählt, wie *Landskab (Landschaft)* und *Grækenland (Griechenland)*.²⁴ Was die Arabeske betrifft, so ist natürlich auch die Figur Michelangelos, trotz ihrer scheinbar geringen Rolle im Gedicht, ein wichtiger Verbindungspunkt. Wie bekannt, hat Rilke viele Gedichte Michelangelos übertragen und zweifellos war sein Interesse an italienischen Künstlern größer als das Jacobsens. Rilke war von Jacob Burckhardts Werk über die Renaissance in Italien beeinflusst, und der Kunst und Geschichte jener Zeit widmete er Teile seines Universitätsstudiums (1896 in München und 1898 in Berlin) in Hinblick auf seine italienische Reise. Er wusste, dass Florenz in der Renaissance Beispiel eines modernen (wenn auch noch nicht ausgereiften) Staates war und dass man die Renaissance als die Zeit der Entstehung des modernen Denken betrachten konnte. Das florentinische Erlebnis wird zur Instanz dieser Ansicht. Daher wird Rilke von den Künstlern angezogen, die das Gleichgewicht der Zeit in Frage stellen und etwas Neues zeigen. Rilke spürt solche Anzeichen in der Kunst Michelangelos, die eine neue Zeit ankündigt: statt des Strebens nach Harmonie und Komposition des Ganzen, das die Renaissance bezeichnet, drückt Michelangelo schon Spannungen aus, die an den Barock denken lassen.²⁵ Wir dürfen uns dabei fragen: Sieht Rilke im Gedicht Jacobsens Spannungen wie die Michelangelos am Werk, im Text des Dänen durch die Metrik und die Fügung vermittelt? Werden also Jacobsen und Michelangelo in Rilkes Sicht zu Genossen, die eine neue Epoche darstellen? Und – besonders schwierig zu beantworten – spielt diese Eigenschaft Michelangelos eine Rolle in der Prägung von Jacobsens Text und sogar in der Wahl des inspirierenden Künstlers, obwohl sich die Bearbeitung Jacobsens völlig frei und kreativ verwirklicht?

23 Im Vergleich zur Übertragung von Stefan George ist sie dem Original inhaltlich treuer und rhythmisch daher weiter von diesem entfernt. Vgl. Stefan George: *Gesamtausgabe*. Band 15. *Zeitgenössische Dichter: Übertragungen. Erster Teil*. Düsseldorf und München 1969, S. 55-58.

24 E. Potthoff: »Vor einem, der die Steine belauscht«. *Ricezione di Michelangelo e traduzione delle sue ›Rime‹ nell'opera di Rainer Maria Rilke*. In: Maria Grazia Saibene (a cura di): *Sulla traduzione letteraria: contributi alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie italiane*. Milano 1989, S. 68-95.

25 Siehe ebenda.

Ein weiterer Aspekt verdient eine abschließende Überlegung: Eine der *Geschichten vom lieben Gott* (*Von einem, der die Steine belauscht*) präsentiert Michelangelo in seiner künstlerischen Tätigkeit aber auch, und das vor allem, in seinem anfänglich schwierigen Verhältnis zu Gott (»Michelangelo, wer ist im Stein?« / »Du, mein Gott, wer denn sonst. Aber ich kann nicht zu dir«).²⁶ Am Ende dieser Geschichte hilft die Kunst Michelangelos Gott sogar und paradoxal dabei, sich der von ihm (Gott) geschaffenen Welt bewusst zu werden. Die *Geschichten* bestehen insgesamt aus »russischen« und »italienischen« Erzählungen und deuten damit auf eine mögliche Versöhnung des Religiösen mit dem Individuellen und Kreativen, mit allen Widerständen und mit jeder Unruhe hin. Wir können dabei bemerken, dass die Unfähigkeit, eine Beziehung mit Gott und dem Göttlichen herzustellen, schließlich etwas ist, was auch in Jacobsens Arabeske inszeniert wird, indem die wortlose Frau »göttlich« über der Natur steht und das lyrische Ich mit seinen antwortlosen gründlichen Fragen in der Verwirrung der Naturelemente bleibt. So betrachtet, zeigen der Text Rilkes und der von Jacoben eine ähnliche Grundproblematik mit einer Beziehung auf die Figur von Michelangelo, die von Jacobsens Inspirationsquelle zum Protagonisten Rilkes wird. Unter Jacobsens Werken stellt die *Michelangelo-Arabeske* vielleicht die Spitze innovativer Poetik und Poiesis dar, sie steht für einen Übergang zu einer neuen Literatur. Rilke, der sich immer offen gegenüber erneuernden Aspekten in der Kunst zeigte, konnte darin eigene, kreative Inspirationen finden.

26 SW, III, S. 390-394, hier S. 392.

Busfahrt mit Rilke

Dass ich für eine Literaturkonferenz nach Florenz gekommen sei, freue ihn sehr, sagte der vielleicht 30jährige Italiener, mit dem ich an einem freien Nachmittag während der Rilke Tagung 2014 zufällig im Bus ins Gespräch gekommen war. Denn er sei selbst Dichter und gerade auf dem Weg nach Fiesole, wo er aus seinen Gedichten lesen werde. Um was es bei unserer Tagung denn gehe. Rilke? Ausgerechnet Rilke?! Rilke sei für ihn und sein Schreiben einer der wichtigsten Autoren überhaupt. Auch wenn er leider kein Deutsch spreche und Rilke nicht im Original lesen könne. Ob ich Italienisch verstehe, fragte er auf Englisch, und zeigte mir noch im Bus das Gedicht mit dem Titel »Rainer Maria Rilke«, das in seinem kurz zuvor erschienenen Gedichtband steht.

Wir danken Luca Buonaguidi für die Druckgenehmigung und Moira Paleari für die Übersetzung ins Deutsche.

Torsten Hoffmann

Luca Buonaguidi
RAINER MARIA RILKE

Rainer Maria,
vessatoio ed incenso
dell'umano sentire,
hai eco dei fumi
delle tue parole,
la mirra del tuo lacrimare
amori già morti
e irradianti approdi.

Rainer Maria,
cosa divenisti
quando ti passarono
accanto ed incontro al tuo ieri
gli avieri dell'eterno?

Il tuo libro ingiallito
umiliato dalla mia penna
nell'ombra d'un comodino:
questa non è una risposta.
Prego al bieco buio
oblii che non conosco
per questa stagione del cuore
che zampilla fratture.

Rainer Maria,
fosti falco, tempesta o un lungo canto
scavando sepolture
e intonando versi al sole
al crepuscolo che vergina la mente?

RAINER MARIA RILKE

Rainer Maria,
Qual und Balsam
menschlichen Fühlens,
ein Echo finden
Deine Worte,
die Myrrhe deines Weinens
über tote Lieben
und strahlende Landungen.

Rainer Maria,
was wurdest Du
als vorbeigingen
nahe und entgegen Deiner Vergangenheit
die Flieger des Ewigen?

Dein vergilbtes Buch
beschämt durch meine Feder
im Schatten eines Nachttisches –
dies ist keine Antwort.
Ich bete im tückischen Dunkel
Vergessenheiten, mir unbekannt
für diese Jahreszeit des Herzens,
das Brüche hervorsprudelt.

Rainer Maria,
warst Du Falke, Sturm oder ein großer Gesang
als Du Vergrabenes ausgrubst
und die Sonne besangst
und die Dämmerung, die den Geist weiht?

(Übersetzung: Moira Paleari)

RILKE IM WELT-BEZUG

In Erinnerung an Irina Frowen (Moskau 1915-2007 London),
der bedeutenden Vermittlerin von Rilkes Werken in England

RÜDIGER GÖRNER

Im Welt-Raum des Gedichts

Zu Rilkes Poetik des Bezugs mit (hauptsächlich) englischen Kontexten

Welt ist das was man erkundet; oder das, aus dem heraus sich die Sinne sehen, wie Rilke sein mönchisches Ich im *Stunden-Buch* sagen lässt. (SW 1, 288) Dieses Ich konnte er sich als »Stimme einer stillen Zelle« vorstellen, »an der die Welt vorüberweht« (SW 1, 307f.). *Welt* konnte für Rilke etwas Transitorisches sein oder ein Raum, angefüllt mit Städten, die ihre Bewohner der Natur entfremden; im Park sieht sie sich allenfalls zitiert, im Jardin du Luxembourg etwa. Die frühe Stadt-Kritik im *Stunden-Buch* findet ihren Höhepunkt in diesen Versen: »Die Städte aber wollen nur das Ihre / und reißen alles mit in ihren Lauf. / Wie hohles Holz zerbrechen sie die Tiere / und brauchen viele Völker brennend auf.« (SW 1, 363) Die Bewohner dieser urbanen Welt-Räume seien den Städten dienstbar geworden: »Es ist, als ob ein Trug sie täglich äffte, / sie können gar nicht mehr sie selber sein« (SW 1, 363). *Welt* ist das was befremdet, weil sie sich städtisch entstellt hat.

Zählt man Städtenamen auf, dann setzt man ihre magische Anziehungskraft frei; jedem Namen seine Aura, was auch für die Art zutraf, mit der Rilke Städtenamen nannte: Prag und Wien, Florenz und Rom, Moskau und Paris, Brügge und St. Petersburg. Aber London?

Die übergroße Metropole an der schwächtigen Themse bot Rilke als Welt-Stadt keine konkreten Optionen, allenfalls gelegentliche Bezugsmöglichkeiten, wohl aber Meister Rodin, etwa im Februar 1906. Ein weiterer offizieller Kunstmissionsbesuch Rodins in London stand an. Seine Verbindungen an die Themse reichten auf das Jahr 1884 zurück. Zwei Jahrzehnte später wählte man Rodin als Nachfolger von James Whistler zum Präsidenten der *International Society of Sculptors, Painters and Engravers*. Und auf deren sechster Jahresausstellung wollte er seine Büste von George Wyndham zeigen, einem führenden Tory und Irland-Minister, der ihm 1904 in Meudon Modell gegessen hatte.

Rilke hatte Rodin mit der Londoner Korrespondenz und Entwürfen zu Ansprachen zur Seite gestanden. Er mochte von Rodins Verbindung zu William Ernest Henley gewusst haben, von dem er gleichfalls eine Büste geschaffen hatte, die bis heute in der National Portrait Gallery zu sehen ist. Henley förderte vornehmlich junge literarische Talente – von Thomas Hardy bis George Bernhard Shaw, von H.G. Wells bis Joseph Conrad. Doch wer ermäße den qualitativen Abstand zwischen, sagen wir, Rilkes *Buch der Bilder* und Henleys *Hawthorn and Lavender*? Nein, London war für Rilke keine künstlerische, keine atmosphärische Option, auch wenn später der Fürstin Thurn und Taxis ausgerechnet in London der Einfall kam, Rilke auf Schloss Duino eine folgenreiche Wohn- und Arbeitsmöglichkeit einzuräumen. Damit hätten wir den seltenen Fall eines rein literarischen, freilich betont selektiven England-Bezuges (man denke an Rilkes Verhältnis zu Shakespeare, Elizabeth Barrett-Browning, Oscar Wilde oder John Keats) unter Ausschluss oder Umgehung Londons.

Während Rodin sich in der Themse-Metropole feiern ließ, würdigte Rilke Rodin mit einem Vortrag in Elberfeld, Berlin, Hamburg und Bremen. Die Wiener Secessionisten zeigten kein Interesse an seinem Rodin-Bild; Stefan Zweig hatte vergeblich zu vermitteln versucht.¹

Unter den Notizen Rodins für London hob Rilke in einem Brief an Clara Rilke-Westhoff eine besonders hervor: »L'artiste doit revenir au texte primitif de Dieu.«² Ein Satz, geboren in der Stille von Meudon, bevölkert nur vom »steinernen Wald« seiner Werke (Stefan Zweig) – ob er im Brodeln Londons verstanden wurde? Rilke schien es bezweifelt zu haben.

Eine neue beziehungsvolle Welt hatte sich bekanntlich für Rilke im Werk Rodins aufgetan, eine im Kunst-Ding geborgene Welt, aufgehoben doch erschließbar. Dieses dingliche Weltverhältnis hatte eine Vorgeschichte. In einem essentiellen Sinne begann sie in Russland. Im Frühsommer 1899 äußert sich Rilke in verschiedenen, noch in St. Petersburg geschriebenen Briefen über sein werdendes Verhältnis zu den Dingen: »Im Grunde sucht man in jedem Neuem (Land oder Mensch oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht und Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn.«³ Bereits einen Tag später modifiziert er die These von den Dingen als Projektionen oder Vorlagen für »Bilder« dahingehend, dass er für sie Partei ergreift, wobei er diesem Verhältnis eine spezifisch russische Wendung gibt:

»Über alle Dinge bei uns ist so viel geschrieben (Gutes und Schlechtes), daß die Dinge gar keine Meinung mehr haben – sondern nur als imaginäre Kreuzungspunkte gewisser geistreicher Theorien erscheinen. Wer etwas über sie sagen will, spricht eigentlich nur von den Ansichten seiner Vorgänger in diesem Fach und verliert sich in einem halbpolemischen Geist, der dem naiv-produktiven, mit welchem jedes Ding begriffen sein will, gerade entgegensteht [...] Ich fühle, daß die russischen Dinge die besten Bilder und Namen für meine persönlichen Gefühle und Geständnisse sind. Und daß ich mit ihnen – sobald ich sie nur gründlich erfaßt habe – alles aussprechen werde, was in meiner Kunst nach Klang und Klarheit drängt.«⁴

In diesen Dingen und durch sie sammele sich »Welt« an, so Rilke weiter, und es kann kaum genug betont werden, dass er künftige Erfahrungen nahezu ausnahmslos an seiner russischen Primärerfahrung von Welt messen wird. Zu seinem (verklärten) Bild von Russland gehörte die Erfahrung (*nicht* ›Vorstellung‹!), dass dort und nur dort ein »direktes Verhältnis« zu den Dingen möglich sei,⁵ religiös gesteigert im sa-

1 Vgl. Donald A. Prater: *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*. Aus dem Englischen von Fred Wagner. München/Wien 1986, S. 229.

2 In: RMR / Auguste Rodin: *Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*. Hg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M./Leipzig 2001, S. 150. (Br. V. 8. I. 1906)

3 In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Bd. 1: 1896 bis 1919. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 41 (Brief an Frieda von Bülow v. 27. Mai [7. Juni] 1899).

4 Ebenda, S. 43 (Brief an Jelena M. Woronina v. 28. Mai [9. Juni] 1899).

5 Ebenda.

kralen Kunst-Ding der Ikone, auf die er sich durch das Studium der florentinischen Kunst, insbesondere Frau Angelicos, eingestimmt glaubte.

Diese Welt der Dinge geriet Rilke zunehmend in Bewegung; die Dinge schienen Fixpunkte in ihr, Bezugsgrößen, die als Skulptur oder Alltagsding im Schaffensakt künstlerisch gehoben oder erst in die Welt gesetzt wurden. Rilke nahm diese um die Dinge sich bewegende Welt in sich auf, geriet ins Gehen, schrieb ambulatorisch. Ich-Entwurzelung und Vagieren gehörten zu seinem Selbstverständnis. »Ohne Sorgfalt, was die Nächsten dächten, / die er müde nichtmehr fragen hieß, / ging er wieder fort; verlor, verließ -. / Denn er hing an solchen Reisenächten / anders als an jeder Liebesnacht.« (SW I, 626)⁶ So beginnt sein Gedicht »Der Fremde« in *Der Neuen Gedichte Anderer Teil*, ein spätes Echo der Schullektüre von Goethes frühem Dialoggedicht »Der Wanderer«. Doch selbst hier läuft die poetische Begebenheit, der innere Zwang zum Migrieren, auf einen Bezug im Kleinen, aber Welthaltigen zu: »Doch auf fremden Plätzen war ihm eines / täglich ausgetretenen Brunnensteines / Mulde manchmal wie ein Eigentum.« (SWI, 627) Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst geriet ihm sogar der bloße Abdruck eines Dings zu einem durchaus authentischen Beziehungsgegenstand. Der Sozialanthropologe und Lyriker Franz Baermann Steiner sprach in seiner im englischen Exil entstandenen Abhandlung *Rilkes Weg zur Beschwörung* (1943) davon, dass der Dichter »schmerzlich offen und vereinsamt in der Welt der Dinge« stehe.⁷ Er erkannte jedoch, dass dieser intensive Bezug Rilkes zur Ding-Welt sein Interesse am Wie und damit am beständigen Vergleichen begründet habe. Durch das Wie, das erst durch die Rilke-Epigonon ungenießbar wurde, schuf Rilke nicht nur Vergleichswerte; er erweiterte den Welt-Horizont der Dinge. Steiner erwähnt die »Austauschbarkeit«, die auf diese Weise in der Rilkeschen Welt der Dinge zur objektbezogenen poetischen Konvertibilität wurde. Dagegen blieb das einzig »Unvertauschbare der Dichter selbst, sein Ich.«⁸ Indem alle Dinge und Phänomene in seiner Lyrik *wie*-konvertibel wurde, trat die unverwechselbare Besonderheit des poetischen Ichs umso wirkungsvoller in Erscheinung. Rilke wehrte auf diese Weise von Anbeginn der Furcht des Einzelnen in der Moderne, »verwechselt« werden zu können, eine Sorge, die bekanntlich Nietzsche bis zuletzt umgetrieben hatte und in dem Ausruf im Vorwort zu *Ecce homo* gipfelte: »Verwechselt mich vor Allem nicht!«⁹

Zeitlebens war Rilke ein Wanderer gewesen, ein Wandelnder, der mit jedem Schritt auf Verwandlung hin dachte und arbeitete. Das vierte *Rilke-Projekt* – keinem Dichter der klassischen Moderne wurden in unserer Zeit je Medieninszenierungen von größerer Breitenwirkung zuteil wie Rilke – dieses *Rilke-Projekt IV*

6 Werkzitate Rilkes werden, sofern nicht anders angegeben, zitiert nach: RMR: Sämtliche Werke (SW mit Bandzahl). Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1987.

7 In: Franz Baermann Steiner: *Zivilisation und Gefahr. Wissenschaftliche Schriften*. Hg. von Jeremy Adler und Richard Fardon. Aus dem Englischen von Brigitte Luchesi. Göttingen 2008, S. 91-134, hier S. 95.

8 Ebenda, S. 97.

9 In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (= KSA). Bd. 6. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 257.

hätte keinen trefflicheren Titel wählen können als »Weltenweiter Wanderer«; man hätte ergänzen können: auf der Suche nach Bezügen, die Verwandlung ermöglichen. Das neunzehnte der *Sonette an Orpheus* brachte es auf den Vers – in Duktus und Reimart eines der Gedichte Rilkes, dessen beide Quartette einen von Goethe her vertrauten Ton aufnehmen, der sich dann aber in beiden Terzetten rhythmisch bricht:

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert. (SW I, 773)

Das Gehen sieht sich hier als Vor-Gang verstanden oder Vorspiel zum Akt der Verwandlung, dem sich buchstäblich nichts entziehen kann und soll. Und doch gibt es laut diesem Sonett ein »Vollendetes«, das Zu-Ende-Verwandelte, das »fällt«, weil es im Sinne von Rilkes Hölderlin-Gedicht damit das »Tüchtigste« gewesen ist. Das »Uralte«, der mythische Urgrund nimmt es auf; und der Dichter wiederum hat es immer wieder neu mit diesem »Uralten« aufzunehmen. Das ist es, was ihn weiter ›treibt‹, migrieren lässt um sich »überm Land« einzustimmen in den wählenden orphischen Gesang. Hilfreich für die begriffliche Klärung dieses Phänomens bei Rilke, der ihrerseits ins »transareale« Migrieren geratenen Dichtung ist Ottmar Ettes Verständnis eines Schreibens in Zwischenwelten, die Vorstellungen wie ›Exil‹ und auch ›Migration‹ letztlich aufheben und in einer »Poetik der Bewegung« (Ette) aufgehen.¹⁰ Gemeint ist damit ein Schreiben in räumlich definierten Hybriden, das nicht nur in Bewegung bleibt sondern lyrische Bewegung *ist*.

Das sich verbal bewegend in das Melos des Vergangenen einstimmende poetische Ich führt damit selbst vor, was es heißt, heim zum »Uralten« zu »fallen«. Dieses an dynamischer Bewegung gewinnende Heimfallen ist eine Sehnsucht, die dem verwandelnden Wanderer seine Bewegung verleiht. Zuweilen aber bedarf es keiner weltumspannenden Geste; denn auf kleinstem Raum kann sich die Metamorphose

¹⁰ Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin 2005.

ereignen: »Wandle Staubgefäß um Staubgefäß, / fülle deine innerliche Rose«, notiert Rilke im Nachhall der *Sonette an Orpheus* auf Muzot im Februar 1924 (SW II, 485). Die innere Fruchtbarkeit, die zur Fülle wird, kann in Gesang umschlagen oder die Kraft bedeuten, weiter zu gehen.

Aber das besagte Sonett spricht auch von den Widrigkeiten, die sich der Verwandlung entgegen stellen können: »Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, [...]« – es zwingt den Dichter zum Enjambement, zum Zeilensprung in eine letzte Wahrheit: dieses uns voneinander Entfernende bleibt in seinem Wesen, in seiner Natur verschleiert.

Wie aber in *wirklichen* Bezug treten zu diesen welthaften »Wolkengestalten«, zum »Lied überm Land«? Und wie überhaupt den Bezug herstellen zum Rilkeschen Gedicht? Eben diese Frage hat Rilke selbst thematisiert, und zwar mit Blick auf seine *Sonette an Orpheus*: »Ich glaube«, schreibt Rilke in einem Brief an die Gräfin Sizzo, »daß kein Gedicht in den Sonetten an Orpheus etwas meint, was nicht völlig darin ausgeschrieben steht, oft allerdings mit seinen verschwiegensten Namen. Alles was »Anspielung« wäre, widerspricht für meine Überzeugung, dem unbeschreiblichen Da-Sein des Gedichts. So ist auch im Einhorn keine Christus-Parallele mitgemeint: sondern nur alle Liebe zum Nicht-Erwiesenen, Nicht Greifbaren [...].«¹¹ Das nimmt jene emphatische Weigerung Paul Celans vorweg, seine Sprachbilder nicht für Metaphern zu halten; sie bedeuten, was sie sagen.

Der Interpretation sind mithin Grenzen aufgezeigt, eine unbequeme Wahrheit für jene kulturanalytischen Deutungsversucher, die nur zu geneigt sind, das Gedicht interpretierend zu überdehnen und die Verse in den Spagat zu zwingen. Denn die Grenze liegt im dichterischen Sagen selbst begründet. Auch das sprach Rilke in besagtem Brief aus: »Es handelt sich ja wirklich oft um das Schwierigste, in einem »Grenzstreif« des eben noch Sagbaren Gelegene, manchmal ringe ich selbst um den Sinn, der sich meiner bedient hat, um sich menschlich durchzusetzen [...].«¹² Und sogleich stellt sich die von Friedrich Schleiermacher bis August Boeckh und Otto Friedrich Bollnow aufgeworfene hermeneutische Grundfrage, ob wir die Dichtungen besser verstehen als ihr Urheber.¹³ Vermutlich aber verfehlt diese Frage das Eigentliche: Wie verstehen wir das Verstehen? Sollten wir es nicht reduzieren auf das Begreifen jener Bezüge zum Werk, die uns je nach der Zeit, in der wir uns befinden, wichtig sind? Stehen nicht immer auch die Beweggründe dafür in Rede, auf bestimmte Werke in einer bestimmten Lebens- und Zeitsituation zuzugehen und umgekehrt: unter gewissen Umständen offener zu sein für Werke, die auf uns zukommen, die sich uns zumuten – oft und in den besten Fällen zu unserer Überraschung?

Versichern wir uns hier beispielhaft eines der Bezüge Rilkes, zu einem Dichterbild nämlich, das seinerseits motivisch-poetische Folgen zeitigte und das ihn mit Englischem verbindet. Es betrifft Verhältnisse, die sich zu einem lyrischen Welt-

11 In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Bd. 2: 1919 bis 1926. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 307 (Brief v. 1. Juni 1923).

12 Ebenda, S. 306.

13 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 7. durchs. Auflage. Tübingen 2010, S. 197.

Raum addieren. Gemeint ist Rilkes Gedicht »Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend«. Diese wohl bekannteste Zeichnung aus der englischen Romantik, die Joseph Severn knapp einen Monat vor dem Tod des Freundes in Rom angefertigt hatte, Keats starb am 23. Februar 1821, sieht Rilke bei André Gide in Paris Ende Januar 1914. Rilke reagiert auf diesen Anblick mit zwei Gedichten, von denen eines nur im Entwurfsstadium überliefert ist. Das von ihm für gültig erachtete Gedicht gehört zum lyrischen Umfeld des geplanten großen Zyklus »Gedichte an die Nacht«. ¹⁴ Es – lautet:

Nun reicht an's Antlitz dem gestillten Rührer
die Ferne aus den offenen Horizonten:
so fällt der Schmerz, den wir nicht fassen konnten,
zurück an seinen dunklen Eigentümer.

Und dies verharrt, so wie es, leidbetrachtend,
sich bildete zum freiesten Gebilde,
noch einen Augenblick, – in neuer Milde
das Werden selbst und den Verfall verachtend.

Gesicht: o wessen? Nicht mehr dieser eben
noch einverstandenen Zusammenhänge.
O Aug, das nicht das schönste mehr erzwänge
der Dinge aus dem abgelehnten Leben.
O Schwelle der Gesänge,
o Jugendmund, für immer aufgegeben.

Und nur die Stirne baut sich etwas dauernd
hinüber aus verflüchtigten Bezügen,
als strafte sie die müden Locken lügen,
die sich an ihr ergeben, zärtlich trauernd. (SW II, 75f.)

Dieses Gedicht meint, was es sagt. Bereits die erste Strophe veranschaulicht die Dimensionen dieses Gedichts, das keine Bildbeschreibung oder ekphrastische Ausdeutung einer Zeichnung bietet; vielmehr schreibt es sich in die Sepiazeichnung ein und gestattet dieser wiederum, ihre Linien ins Gedicht weiterzuführen. Ja, das Gedicht nimmt diese Linien der Zeichnung auf und verschriftlicht sie. Sie gehen in den Duktus des Schreibenden ein.

Die »Ferne aus offenen Horizonten«, der Welt-Raum also, berührt das Gesicht des Sterbenden, womit ein erster Schwellenmoment in diesem Gedicht benannt ist. Was folgt kann nur Entgrenzung sein, Auflösung des Gesichts im Offenen. Rilke erprobt nun erstmals das Bild vom Zurückfallen ins Uranfängliche, was dann –

¹⁴ Als Einzelausgabe mit dem wertvollen Versuch, diesen Zyklus in einem schaffensgeschichtlichen Kontext vorzustellen in: RMR: *Gedichte an die Nacht*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt a.M./Leipzig 2004.

wie gesehen – im neunzehnten Orpheus-Sonett eine zentrale Rolle spielen sollte. Im Keats-Gedicht ist es der »Schmerz«, der ins Mythische (»dunkle Eigentümer«) zurück fällt, womit wiederum behauptet ist, dass wir selbst den Schmerz nicht »besitzen«; auch er ist Leihgabe.

Diese Ausgangssituation des Gedichts versucht zu *bleiben*, einmal dieses »Stirb-und-Werde« verdrängend. Das Gesicht betrachtet sein eigenes Leiden; die Zeichnung kann somit zum Spiegel werden; nicht auszuschließen ist ja, dass Keats die Zeichnung seines Freundes noch hatte sehen können.

Doch gehört sich bald dieses Gesicht nicht mehr. Es hat sich aus seinen eigenen Bezügen entlassen. Der zweite Schwellenmoment ist erreicht: der »Jugendmund« entsagt seinen eigenen »Gesängen«.

Alles Augenmerk ist nun auf die »Stirne« gerichtet. Sie ist es, die jene postulierte Dauer des Zustands, den die erste Strophe entworfen hat, aufnimmt, buchstäblich konstruktiv, denn sie »baut« sich weiter, transzendierend »hinüber«, aber eben aus »Bezügen«, die, auch wenn sie nun »verflüchtigt« sind am jähren Ende des jungen Lebens, doch die Voraussetzung für alles Weiternde bleiben.

Diesem dem Bezug Entwachsen entspricht das sich selbst entfremdende Gesicht. Es hat sich von den »eben/noch einverstandenen Zusammenhängen« gelöst und geht in einer anderweltlichen Vorstellung auf. Der scheinbar unvollständige Gedichtentwurf zur Zeichnung Severns unterstützt diese Lesart:

Vom Zeichner dringend hingeballter Schatten
Hinter das nur noch scheinende Gesicht:
So kommt die Nacht dem reinen Stern zustatten.

Da ist ein Ding, das alles unterbricht,
wozu die Dinge sich verstanden hatten;
denn, da es wurde, siehe, war es nicht.

○ langer Weg zum schuldlosen Verzicht.
○ Mühe zum ermächtigten Ermatten. (SW II, 409)

Auch diese poetische Reflexion der besagten Zeichnung betont, dass die dargestellte Gesichtshälfte nur noch Anschein ist. Der gezeichnete Schatten kontrastiert dieses Gesicht ebenso wirkungsvoll wie die Dunkelheit das Astrale. Zeichner und Zeichnung, Künstler und Kunst-Ding gelten die ersten beiden Strophen, wobei das Zeichnungsding das Werden zum Nicht-Sein und damit zur Aufhebung jeglichen Bezuges thematisiert. Diesem Vorgang wird ausdrücklich noch ein »siehe« beigegeben, eine auffordernde Interjektion, die aber das Optische weiter verstärkt. Alles Tun bleibt ein Sehen, oder Einsehen in das Unausweichliche dieser in der Zeichnung dargestellten Situation. Die beiden Schlusszeilen, die verhaltenes Erstaunen *und* resignative Einsichten bekunden, unterbrechen ihrerseits die Fortsetzung des Gedichts zum Sonett, das sich durch die beiden Quartette abgezeichnet hatte. Sie zeugen von einer nicht mehr hintergehbaren oder transzendierfähigen Finalität. Das »ermächtige Ermatten« behauptet sich als letztes Wort.

So wichtig war Rilke dieser Eindruck, dass er ihn auch in Briefprosa fasste, und zwar in Erläuterungen für seine damals in Rom lebende Gönnerin Eva Cassirer, verfasst in Paris am 29. Januar 1914. Er bittet sie dabei unter anderem, zwei Reproduktionen für ihn im Keats-Museum an Roms Spanischer Treppe zu erwerben. Er wollte selbst besitzen und weitergeben können, was er bei André Gide soeben gesehen hatte:

»Sie werden es [das Blatt, R.G.] sofort erkennen: neben das schöne, leis aus des Lebens Bindung entlassene Gesicht ist vom Zeichner eine Menge Dunkel herangetuschelt, ein Ball von Finsternis, an dem das Vollendetsein des reinen Geschöpfes seltsam unmittelbar sich abhebt. Die hier gegenüber stehenden Verse [sein Gedicht »Auf eine Zeichnung ...«, R.G.] versuchten meiner Empfindung des Blattes nachzukommen; da und dort mögen sie sie erreicht, vielleicht sogar übertraffenen haben. Mögen Sie mein Gedicht dorthin mitnehmen und mir sagen, wie es Ihnen dazu stimmte [...]? Lassen Sie sich auch den Namen des Künstlers sagen und schreiben Sie mir ihn, bitte, es mag kein großer Maler gewesen sein, aber es war ein großer Augenblick, und er konnte sich ihm nicht völlig entziehen.«¹⁵

Es ist einer der seltenen Fälle, wo Rilke sein Geschaffenes gewissermaßen mit dem Urbild oder Schaffensanlass verglichen sehen wollte. Besieht man diese Texte genauer, erkennt man, dass sie lauter subtextuelle Beziehungen benennen, die sich ihrerseits zu einem großen Bezug addieren lassen. Das ist zunächst die Zeichnung selbst, die sich auf einen »großen Augenblick« bezieht. In diesem Augenblick vollzieht sich die Entlassung des Kunstobjektes, des noch lebenden Gesichtes vom Leben. Und dazu wiederum treten Rilkes Verse in Beziehung. Sie mögen die subjektive Empfindung des Dichters sogar »übertraffen« und sich damit aus dieser subjektiven Empfindungsbeziehung gelöst haben und zu großer poetischer Kunst geworden sein, gerade weil die Zeichnung selbst von der Hand eines weniger bedeutenden Künstlers stammt, der sich jedoch dieses eine besondere Mal selbst übertraffen zu haben schien.

Rilke besaß – wie übrigens auch Thomas Mann zur Zeit der Niederschrift seiner Novelle *Der Tod in Venedig* – die Gedichte von John Keats in einer Übertragung von Alexander von Bernus.¹⁶ Ihm hatte er im August 1911 mit den Worten gedankt, nun Keats »recht eigentlich« kennenzulernen.¹⁷ Bernus wiederum verdankte – wie auch Rilke und Rudolf Borchardt und vor allem Hugo von Hofmannsthal – einen Großteil seiner Kenntnisse englischer Dichtungen maßgeblich Rudolf Kassners

15 In: RMR / Eva Cassirer, *Briefwechsel*. Hg. und kommentiert von Sigrid Bauschinger. Göttingen 2009, S. 90.

16 John Keats: *Gedichte*. Übertragen von Alexander von Bernus. Karlsruhe 1911. Vgl. RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe* (= KA). Bd. 2. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 498.

17 In: Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1975, S. 380.

Werk über die *Englischen Dichter und Maler im 19. Jahrhundert*, dessen kulturvermittelnde Wirkung gar nicht hoch genug veranschlagt werden kann.¹⁸ Bedenkt man jedoch die überaus enge Freundschaft zwischen Rilke und Kassner,¹⁹ dann fällt Rilkes relative Abstinenz gegenüber der englischen Literatur – etwa im Vergleich zu Hofmannsthal und dessen umfassender Aufnahme der anglophonen Kultur²⁰ – besonders auf. Die bedeutenden Ausnahmen bilden Rilkes Übersetzung der – gleichfalls von Kassner vermittelten – *Sonnets from the Portuguese* von Elizabeth Barrett-Browning (1907),²¹ sein Shakespeare-Interesse und einige in seinem Werk auffindbare anglophone Marginalia, deren wichtigste sein Verweis auf Oscar Wilde im zweiten Teil seiner Rodin-Studie, dem Vortrag von 1907, ist. Wilde lässt er darin unter dessen Pseudonym »Sebastian Melmoth« auftreten, und zwar in seinen letzten beiden Lebensjahren in Paris, wo er den irisch-englischen Dichter mit »halbzerstörtem Herzen« als Betrachter von Rodins *Porte de l'Enfer* imaginiert – in einem ebenso imaginierten Gespräch mit dem Bildhauer begriffen. (SW V, 226) Vorstellbar dass Rilke das fiktive Interview mit Wilde gekannt hat, das André Gide im Februar 1905 in der Zeitschrift *Ermitage* veröffentlicht hatte und das eine gewisse Modellfunktion gehabt haben kann.²²

Die Bezugspoetik Rilkes verstand das Gedicht als Resonanzraum, dessen Schwingungen sich idealerweise im universalen Weltraum fortsetzen und umgekehrt: Kosmische Schwingungen gehen auch ins Gedicht ein. Das Rilkesche Gedicht wollte sich ihnen zu öffnen, für sie offen zu bleiben. Die poetische Bezugswelt jedoch, das illustrierte das Keats-Gedicht, lebt vom Wechselbezug zwischen Objekt und Empfindung, Subjekt und Abstraktion. Das gezeichnete Gesicht, wenn auch im Falle der Keats-Zeichnung nur zur Hälfte sichtbar, hatte sich als poetische Bezugs-, aber auch Projektionsfläche erwiesen. Eigentümlich ist die wechselbezügliche Umkehrung dieses Verhältnisses in Rilkes Kommentar zu den späten Gedichten Hölderlins. Wieder ist es das Gesicht, das ihm als metaphorischen Bezugsbereich dient. An den Herausgeber der ersten historisch-kritischen Ausgabe Hölderlins, Norbert

18 Rudolf Kassner: *Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1900. Vgl. dazu: Markus Neumann: *Die »englische Komponente«. Zu Genese, Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens im Werk Rudolf Borchards*. Göttingen 2007, bes. S. 33 ff.

19 Vgl. *RMR und Rudolf Kassner. Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt a.M. 1997. Vgl. dazu auch die Themenausgabe der *Blätter der Rilke-Gesellschaft: Rilke und Kassner*, Heft 15 (1988). Sigmaringen 1989.

20 Die bislang umfänglichste und beste Studie zu diesem Themenkomplex stammt von Elisabeth Ertl: *Die Behandlung englischen Kulturgutes im Wiener fin de siècle: am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr und Peter Altenberg*. PhD thesis Aston University in Birmingham 2004 (unveröffentlicht).

21 Vgl. dazu: Jo Catling: »Rilke als Übersetzer: Elizabeth Barrett-Brownings *Sonnets from the Portuguese*.« In: *Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag*. Würzburg 1998, S. 85–103; Andreas Wittbrodt: »Rainer M. Rilkes Übersetzung der Sonette Elizabeth Barrett Brownings sowie Louise Labés und ihr Bezug zum Petrarkismus.« In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf/Zürich 1999, S. 168–187.

22 Nachweis in: André Gide: *Journals 1889–1949*. Translated, selected and edited by Justin O'Brien. Harmondsworth 1984, S. 89.

von Hellingrath, schreibt er am 29. Juli 1914, nachdem er den vierten Band mit den zwischen 1800 und 1806 entstandenen Gedichten erhalten hatte:

»Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr das Wesen dieser Gedichte mir einwirkt und unsäglich kenntlich vor mir steht. Wie die unbeschreiblichen Züge ein menschliches Gesicht bilden, so ergibt jedes dieser Gedichte, aus untrüglichen Theilen und Verhältnissen, das reine Antlitz, die Stirn den Mund, seines inneren Zustandes.«²³

Von Gedicht zu Gedicht habe Hölderlin »die Bahn seines Herzens« beschrieben, heißt es an anderer Stelle.²⁴ Rilke dürfte aufgefallen sein, dass Hölderlin eines nahezu fremd war: Selbstbezug und Selbstbeobachtung, jene für den Dichter der literarischen Moderne so charakteristische Haltung. Das verbirgt sich in Rilkes Bemerkung, Hölderlin habe seine Gedichte selbst nicht nötig gehabt; nötig sei ihm nur gewesen, »sie hervorzubringen.«²⁵ Wie anders er, Rilke, selbst. Ähnlich schien es ihm zwar mit den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* ergangen zu sein, aber sie ergaben sich – ganz anders als bei Hölderlin – nach langen Phasen genauer Selbstanalyse.²⁶ Der sich in ihnen entfaltende Weltbezug wäre ohne den diesen Dichtungen voraus gegangenen Selbstbezug schwerlich möglich gewesen. Der poetische Weltbezug versteht sich bei Rilke daher als verwandelter Selbstbezug. Dass darin nichts Statisches ist oder Anschauungen sich unproduktiv verfestigen, verhinderte allein schon sein Migrieren, sein Reisen, seine Berührung, Auseinandersetzung und Internalisierung des Fremden. Bezeichnenderweise schreibt er Max Dauthendey, er habe dessen Dichtung *Die geflügelte Erde* immer unterwegs gelesen, »[...] in Kairouan, in Neapel auf meiner gewohnten Hotelterrasse, auf dem Nilschiff, nachts einmal in Assuan, fast täglich in Kairo, auf dem Mittelmeer, gerade als Kephallonia in Sicht geriet.«²⁷ Dieses Überall und Nirgends hatte bei Rilke Selbstschutzfunktion – bei allem Bedürfnis den Zustand des »Ausgesetztseins« zu

23 In: RMR / Norbert von Hellingrath: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008, S. 103; vgl. dazu die kenntnisreiche Besprechung von Thomas Roberg in: *arbitrium* 104 (2010), S. 353-356.

24 Brief an Unbekannt vom 5. September 1914, in: RMR: *Briefe*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 545.

25 Ebenda.

26 Diese oft umrätselte und von Rilke selbst vielfach mythisierte Phase findet im 156. Aphorismus im Ersten Band von Nietzsches *Menschliches, Allzumenschliches* eine treffliche Begründung: »*Nochmals die Inspiration*. – Wenn sich die Produktionskraft eine Zeit lang angestaut hat und am Ausfließen durch ein Hemmnis gehindert worden ist, dann giebt es endlicheinen so plötzlichen Erguss, als ob eine unmittelbare Inspiration, ohne vorhergegangenes inneres Arbeiten, also ein Wunder sich vollziehe. Diess macht die bekannte Täuschung aus, an deren Fortbestehen, wie gesagt, das Interesse aller Künstler ein wenig zu sehr hängt. Das Capital hat sich eben nur angehäuft, es ist nicht auf einmal vom Himmel gefallen. Es giebt übrigens auch anderwärts solche scheinbare Inspiration, zum Beispiel im Bereich der Güte, der Tugend, des Lasters.« (Nietzsche: KSA 2, 147) Das »Hemmnis« im Falle Rilkes war offenbar die fortgesetzte Selbstreflexion, die jedoch als »inneres Arbeiten« produktiv werden konnte.

27 In: *Briefe*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 353 (Brief vom 10. Mai 1911).

erfahren, war dieses Überall und Nirgends aber auch Ausdruck seines Verhältnisses zur Welt und ein Bekenntnis zu einem Leben im – wie ich sagen möchte – *Immerwo*. Dort und nur dort ließen sich für ihn seine hoch komplexen, aber poetisch unvergleichlich produktiven (Liebesfern-)Beziehungen verorten und leben. Denn das nietzscheanische »Pathos der Distanz« ist eine Form von Bezug, wie Rilkes Beispiel vielfältig illustriert, eine Leidenschaft im Abstand und ein Leiden an eben dieser Distanz – nicht aus Unvermögen sondern aus Selbstschutz. Denn fragiler ist nichts als das Künstlergemüt. André Gide hätte das in seinen Erinnerungen bekundete Selbstverständnis somit unmittelbar von Rilke ableiten können: »[...] j'aime à n'être pas où l'on me croit; c'est aussi pour être où me plaît [...]«²⁸ (Ich bin gerne woanders als dort, wo man mich vermutet [...].)

Wie notwendig es ist, gerade bei Rilke sorgfältig zu differenzieren zwischen erstem Eindruck und untergründig wirksamem in der Beurteilung seines Weltbezugs veranschaulicht eine Bemerkung zu den aus bekanntem Anlass in letzter Zeit einmal mehr diskutierten *Fünf Gesänge[n]* vom August 1914. Rilke schickte sie Lou Andreas-Salomé Anfang September mit den Worten: »Beiliegend ein paar Blätter aus dem August: *Einklänge ins Allgemeine*. Wie das Eigene darunter aussieht, was es dabei wird, versteh ich nur langsam [...]«²⁹

Damit steht uns nun ein analoger Ausdruck für »(Welt-)Bezug« zur Verfügung, ein für den orphischer Dichter der Moderne womöglich sogar probaterer: »Einklänge ins Allgemeine«. Unter ihnen jedoch, so lernen wir, bilde sich das Eigentliche. Was das sein könnte, erprobten dann seine von da an bis zum Beginn der *Duineser Elegien* entstandenen Gedichte.

Was im Rückblick als eine Zwischenphase in Rilke Schaffen erkannt werden kann, vermerkt die Rilke-Biographik mit Bezug auf seine eindeutigen Selbstzeugnisse als eine leidvolle Krisenperiode der Umorientierung. In jedem Fall jedoch bezeugen die nach den *Fünf Gesängen* bis 1921 entstandenen Gedichte, dass Rilke diesen Bezug vielgestaltig neu erprobte und auf »Eigenes« hin überprüfte. Das Motiv der »Schwelle« tritt in Erscheinung (»Das Tauf-Gedicht«, KA 2, 153), Unterbrechungen in der Selbsterfahrung werden thematisiert (»Da rauscht das Herz. Was stärkt, was unterbricht, / was übertönt das Rauschen seines Ganges?« KA 2, 153) und der »Herzzwischenraum« gewinnt eine eigene Wirklichkeit (»Kleine Gegengabe ins Gemüt der Schläferin«, KA 2, 157), Autorschaft sieht sich fingiert (»Aus dem Nachlass des Grafen C. W.«); mehr und mehr Gedichte verfügen über keinen Titel mehr, und ein Reim, der bis dahin unvorstellbar war im Werk Rilkes, wird möglich: »Bezug« reimt auf »Betrug« (KA 2, 152). Zwar kontrastiert hierbei die »Welt draußen« mit dem »unbeschreiblichen Bezug« der Innenwelt, aber dieser ungewöhnliche Reim lässt doch Zweifel zurück an der Integrität des Bezuges.

Die Entsprechung zu diesen Selbstorientierungsgedichten jener langen Zwischenphase sieht man gemeinhin in der Vielzahl der Briefe, die Rilke damals geschrieben

²⁸ Zit. nach: Matthias Hennig: »Der französische Freund. Walter Benjamin und André Gide oder der Intellektuelle als Vagabund.« In: *Lettre International*. Sommer 2015, S. 110.

²⁹ RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1989, S. 354 (Hervorh. R.G.).

hat. Es wäre jedoch lohnend, die Prosaentwürfe, die unter dem Titel *Das Testament* bekannt sind, in Duktus und Motivik mit den Gedichten jener Zeit zu vergleichen. Hier sei abschließend nur eines dieser Gedichte eigens gedacht, das seinerseits einen testamentarischen Charakter hatte in dem Sinne, dass es eine Erinnerung besiegelt, jene nämlich an die Zeit der *Neuen Gedichte*, als sich Rilke intensiv mit Charles Baudelaire auseinandergesetzt hatte.³⁰ Im April des Jahres 1921 auf Schloss Berg entstanden und in ein Exemplar der 1920 in Neuübersetzung erschienenen *Les Fleurs du Mal* für Anita Forrer eingetragen, bildet es den dritten Teil jener Dichter-Trias, die Rilke explizit lyrisch bedachte: Keats, Hölderlin, Baudelaire.

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert, was ihn peinigt,
hat er unendlich den Ruin gereinigt:

und auch noch das Vernichtende wird Welt. (KA 2, 191)

Indem Rilke seine Verse wie im Falle des vierten Bandes der Hellingrathschens Hölderlin-Ausgabe in ein Exemplar der *Fleurs du Mal* eintrug, stellte er den engst möglichen Bezug zu einem als Vorbild anerkannten Dichter her. Diesen erinnerten Bezug zu Baudelaire aktualisierte Rilke in seinem Gedicht dadurch, dass er darin den Welt-Bezug problematisierte und gleichzeitig mit dem Rühmen des Bestehenden als einem ästhetischen Akt in Einklang zu bringen versuchte. In Baudelaires Dichtungen sah Rilke offenbar verwirklicht was man als »Einheit in der Differenz« bezeichnen könnte, und zwar durchaus im Sinne eines poetisch verstandenen »dialektischen Humanismus«, der das Peinigende und den »Ruin« als Teil der menschlichen Wirklichkeit nicht nur anzuerkennen, sondern umzugestalten vermochte.³¹

Hier war zu zeigen, dass bei Rilke subtil zu unterscheiden ist zwischen einem ontologisch gemeinten Bezug und interpersonalen Beziehungen. Anders gesagt: Nicht jede seiner Beziehungen stieg auf zum reinen Bezug. Beide jedoch, Bezug und Beziehung konstituierten sein Verständnis von Welt. Im ausschließlich poetischen Bezug zur Welt (»Der Dichter *einzig* hat die Welt geeinigt«) konnte sogar »noch das Vernichtende« in ein konstruktives Verhältnis zum Dasein gehoben werden. Damit war ihm das Gedicht selbst zu einem Raum geworden, in dem mehrwertige lyrische Beziehungsgeflechte eine Eigenwelt entstehen ließen.

Es ist immer wieder neu an uns, zu dieser poetischen Welt – wo auch immer – einen (un-) zeitgemäßen Bezug herzustellen.

30 Vgl. John E. Jackson: »Rilke et Baudelaire.« In: *Stanford French Review* 3 (1980), S. 325-341.

31 Der Begriff findet sich geprägt und begründet bei Leo Kreutzer: *Dialektischer Humanismus. Herder und Goethe und die Kultur(en) der globalisierten Welt*. Hannover 2015, 9ff.

ROBERT VILAIN

Rilkes ›Bezug zu Gott‹

Ob Rilke nun gläubig war oder nicht, seit er in seiner Kindheit der extremen katholischen Frömmigkeit seiner Mutter ausgesetzt war, hat er nie aufgehört, Gott und der Religion einen prominenten Platz in seinem Leben und seinem Geist zu sichern. Die Bedeutung, die Rilke der Bibel beimaß, ist gut belegt. Er schrieb an den »jungen Dichter« am 5. April 1903: »Von allen meinen Büchern sind mir nur wenige unentbehrlich, und zwei sind sogar immer unter meinen Dingen, wo ich auch bin [...]: die Bibel und die Bücher des großen dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen« – und an seine Frau am 22. Februar 1906 wie er stets, in der Zeit der *Neuen Gedichte*, am »Morgen, und Nachmittage mit der Bibel auf dem Lesepult« arbeite.¹ Natürlich waren auch die Russlandreisen von zentraler Bedeutung, und dies nicht nur in seiner Jugend: nur wenige Jahre vor seinem Tode erinnerte er sich, wie Russland ihm »die Brüderlichkeit und das Dunkel Gottes, in dem allein Gemeinschaft ist,« offenbart hatte.² Rilke erinnerte sich, dass es ihm in dieser frühen Phase schon normal schien, Gott zu *benennen*: »So nannte ich ihn damals auch, den über mich hereingebrochenen Gott, und lebte lange im Vorraum seines Namens, auf den Knien.«³

Zwischen 1904 und 1910, als er an *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* schrieb, wurde Rilkes frühere Leichtigkeit der Gottesbenennung deutlich problematischer. Zeitweilig beschreibt Rilke Gott wie eine Aufgabe oder ein Projekt – diejenigen, »die gleich mit Gott anfangen wollen«, »wir aber, die wir uns Gott vorgenommen haben«, »noch eh wir Gott angefangen haben«⁴ – und in der Tat sind Arbeitsvokabeln in diesem Kontext äußerst präsent. Malte ist es wichtig, jedwede Vorstellung zu vermeiden, dass man Gott schlichtweg »da draußen« finden kann, vorgefertigt, mühelos in das eigene Bewusstsein zu integrieren. Der Beginn eines alternativen Schlusses der *Aufzeichnungen* öffnet mit »Wenn Gott ist, so ist alles getan und wir sind triste, überzählige Überlebende.«⁵ Malte zufolge *begann* Tolstoi, der in dieser zusätzlichen »Aufzeichnung« behandelt wird, »unter seliger Mühsal, seinen einzig möglichen Gott«, was die Leser seiner Werke auch dazu veranlasst, ihren eigenen Gott zu *beginnen*. Die Alternative wäre sich quasi einen vorgefertigten zu besorgen, und in seiner Isolation und Einsamkeit fürchtet sich Tolstoi, »so allein, daß er sich bangsam zu dem fertigen Gott entschloß, der gleich zu haben war, zu dem verabredeten Gott derer, die keinen machen können und doch einen brauchen.«⁶ Es

1 Franz Xaver Kappus / RMR: *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig 1929, S. 15; RMR: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 302.

2 RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, II, S. 291. Zitiert als: BN.

3 Ebenda.

4 KA III, S. 584 und 620.

5 KA III, S. 652.

6 Ebenda, S. 654.

gibt eine maßgebliche Verbindung zwischen diesem Romanende und dem Beginn, in welchem hunderte Menschen in Paris vorgefertigte Tode sterben, »fabrikmäßig«,⁷ anstatt des individuellen Todes, den Kammerherr Brigge stirbt.

Die Tolstoi-»Aufzeichnung« greift den Schaffensgedanken auf, der sowohl für Malte als auch für Rilkes Vorstellung von einem »Bezug zu Gott« und gar jedweden »Bezug zur Welt« entscheidend ist. Deutlich früher, in Aufzeichnung 14, ist Maltes erste Reaktion auf seine Wahrnehmungsveränderung der Gedanke an Arbeit: »Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne«.⁸ Als Malte mit seiner Mutter deren Spitzenkollektion ausbreitet, wird ein scheinbar navier Zusammenhang zwischen Arbeit und Erlösung hergestellt: »Denk nun erst, wenn wir sie machen müßten«, sagte Maman und sah förmlich erschrocken aus. [...] »Die sind gewiß in den Himmel gekommen, die das gemacht haben«, meinte ich bewundernd«.⁹ So naiv wie dies zunächst in der Tat zumutet, der Gedanke, dass Arbeit einen Wert haben kann, stellt in *Malte* eine ernstzunehmende Bedrohung dar. Dies hat weniger etwas mit der theologischen Debatte über die Verhältnismäßigkeit von Glaube und Werken für die Sündenvergebung zu tun, als dass es die Gestaltung des Selbst durch Fokussierung und Fleiß thematisiert. In den letzten »Aufzeichnungen« erblickt Malte den Verlorenen Sohn: »Ich seh mehr als ihn, ich sehe sein Dasein, das damals die lange Liebe zu Gott begann, die stille, ziellose Arbeit«.¹⁰ Dies ist ein Grundzustand der modernen Welt, und Malte unterscheidet dies vom schnellen »Zugriff« der Heiligen, »die gleich mit Gott anfangen wollten um jeden Preis. [...] Wir ahnen, daß er zu schwer ist für uns, daß wir ihn hinausschieben müssen, um langsam die lange Arbeit zu tun, die uns von ihm trennt.«¹¹ Dies bezieht sich auch auf die Dichtkunst, und die Arbeit des Übersetzers der Sappho in Aufzeichnung 68 ist derart beschrieben, dass es jene Nuance dieses Konzepts betont:

»[Er] erwärmt sich wieder für seine Arbeit. [...] Er bleibt nicht immer über die Blätter gebeugt, er lehnt sich oft zurück, er schließt die Augen über einer wiedergelesenen Zeile, und ihr Sinn verteilt sich in seinem Blut. Nie war er der Antike so gewiß. [...] Nun begreift er momentan die dynamische Bedeutung jener frühen Welteinheit, die etwas wie ein neues, gleichzeitiges Aufnehmen aller menschlichen Arbeit war.«¹²

Der Übersetzer stellt deutlich heraus, dass für einen solchen Erkenntnisgewinn nicht mechanische, schwere Arbeit an und für sich vonnöten ist, sondern die Schaffung eines Selbstzustands durch Fokussierung und Fleiß – wodurch übergeordnete Wahrheiten intuitiv erkannt werden können. Wenn nun also der Verlorene Sohn »Gott beinah [vergaß] über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern«,¹³ so ist er paradoxerweise näher an Gott, als wenn er bewusst an ihn denken würde.

⁷ Ebenda, S. 458.

⁸ Ebenda, S. 466.

⁹ Ebenda, S. 551.

¹⁰ Ebenda, S. 633.

¹¹ Ebenda, S. 584.

¹² Ebenda, S. 621-622.

¹³ Ebenda, S. 634.

In Maltes Neubearbeitung der Parabel vom Verlorenen Sohn ist dessen »stille, ziellose Arbeit« deutlich akzentuierter geschildert. »Während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand«,¹⁴ ein Teil des Verfahrens, die Liebe Gottes zu erlangen, ist paradoxerweise das Eingestehen der Tatsache, wie weit man von jener entfernt ist. Rilke spricht nie davon, dass man sie sich »verdienen« muss, was ein Christ möglicherweise glauben könnte. Anstatt des *Werts* operiert Rilke innerhalb der Kategorien *Prozess* und *Geduld*. Er vergleicht den Enthusiasmus, den man zu Beginn der Gottesentdeckung erfährt, mit dem Erlernen einer neuen Sprache: »Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten. Noch stand ihm die Bestürzung bevor, zu erfahren, wie schwer diese Sprache sei.«¹⁵ Man kann den zweiten Schritt nicht vor dem ersten tun. Doch diese Unterschiede sind vorhanden, um die qualitativen Unterschiede zwischen bloßer und echter Liebe zu offenbaren: »Nun, da er so mühsam und kummervoll lieben lernte, wurde ihm *gezeigt*, wie nachlässig und gering bisher alle Liebe gewesen war, die er zu leisten vermeinte. Wie aus keiner etwas hatte werden können, weil er nicht begonnen hatte, an ihr Arbeit zu tun und sie zu verwirklichen.«¹⁶

Dies mag alles sehr weit entfernt von der Welt der »hiesigen Dinge« in den *Neuen Gedichten* erscheinen – deren Ursprungsphase in Teilen schließlich parallel zu der von *Malte* verlief – jedoch findet sich hier eine grundlegende Kontinuität. In beider Ästhetik verbindet sich die Kunstfertigkeit und Konzentriertheit formaler Gestaltung mit einem geistigen Raum, den Rilke in seinem berühmten Brief an seine Frau vom 8. März 1907 als die kreative Unachtsamkeit des »Anschauens« beschrieb.¹⁷ Dinge erlangen ihre volle Bedeutung, wenn man davon ablässt, sie direkt zu untersuchen. Eine weitere Parallele innerhalb der *Aufzeichnungen* ergibt sich, als Malte den blinden Zeitungsverkäufer betrachtet und sich dabei eine beinahe göttliche Offenbarung vollzieht. Zunächst erinnert jener Mann Malte an »Christusse« und Pietàs – somit künstlerische Umsetzungen religiöser Figuren oder Gesinnungen.¹⁸ Diese schrecken Malte fast ab, sodass er zuerst zu »feige« ist den Mann zu betrachten. Deswegen »unternahm [er] die Arbeit, ihn einzubilden, und der Schweiß trat [ihm] aus vor Anstrengung«, und dabei sind ihm zum Teil die Assoziationen der religiös-skulpturalen Tropen behilflich. Schlussendlich gelangt Malte an den Punkt, wo das Bild dieses Mannes sich schließlich oft auch ohne Anlaß stark und schmerzhaft in mir zusammenzog zu [...] hartem Elend«,¹⁹ sodass er sich doch entscheiden muss, sich aufzumachen und das Objekt seiner phantasievollen Bemühungen genau zu betrachten.

Was darauf folgt, ist höchst bemerkenswert: Rilkes Darstellung einer Reihe von ästhetischen Prozessen auf ein kognitives Ende hin wird plötzlich durch die Her-

¹⁴ Ebenda, S. 633.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda, S. 633-634 (Hervorh. d. Verf.; vgl. Anm. 45).

¹⁷ RMR: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 214.

¹⁸ KA III, S. 600.

¹⁹ Ebenda, S. 601.

aufbeschwörung des Frühlingsanfangs unterbrochen. »Nun muß man wissen«, sagt Malte, »es ging auf den Frühling zu. Der Tagwind hatte sich gelegt, die Gassen waren lang und befriedigt.«²⁰ Der abrupte Übergang von Maltes leicht gequälten Versuchen, die Figur des Zeitungsverkäufers durch reine Vorstellungskraft wiederherzustellen, hin zu einer Betrachtung der atmosphärischen Umstände eines Sonntags in Paris erscheint zunächst wie ein Gedankensprung. Doch dieser erzählerische Schachzug ist tatsächlich so bedeutend wie Malte vorgibt. Die Beschreibung »Die Turmaufsätze von Saint-Sulpice zeigten sich heiter und unerwartet hoch in der Windstille vollzieht konkret die kognitive Ablenkung, die wiederum die göttliche Erscheinung des alten Mannes ermöglicht.²¹ Nur dadurch kann Malte sogleich erkennen, daß meine *Vorstellung* wertlos war« und *sehen*: »Ich war stehengeblieben, und während ich das alles fast gleichzeitig sah, fühlte ich, daß er einen anderen Hut hatte und eine ohne Zweifel sonntägliche Halsbinde.«²² Somit wird im selben Moment, da er sieht, seine Intuition entfesselt und das Fühlen kann dem Sehen beigelegt werden und somit etwas erreichen, was Arbeit und Vorstellung nicht vermochten. Malte hatte bereits zuvor gelernt wie »es [...] außerdem so vieles [war], was zu ihm gehörte: denn dies begriff ich schon damals, daß nichts an ihm nebensächlich sei.«²³ »Windstille« ist die Voraussetzung unter welcher die Verbindung von nebensächlichen Details zur Vorstellung eines Ganzen erreichbar wird.

Das Ergebnis ist eine Erkenntnislawine. »Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so *bist* du also. Es gibt Beweise für deine Existenz. Ich habe sie alle vergessen und habe keinen je verlangt, denn welche ungeheuerere Verpflichtung läge in deiner Gewißheit. Und doch, nun wird mir's *gezeigt*. Dieses ist dein Geschmack, hier hast du Wohlgefallen.«²⁴ »Mein Gott« erscheint zunächst wie eine geläufige Interjektion, eine leicht blasphemische Nutzung des Gottesnamens; dabei ist es aber tatsächlich eine Gottesanrede und gleichsam eine Bestätigung der spontanen Überzeugung, dass Gott doch existiert. »Mit Ungestüm« suggeriert eine Art Umwälzungserfahrung, welche das Unvermögen rationaler Beweisführung außer Kraft setzt. Zudem stellt Rilke eigens »Gewißheit« dem Prozess des »Zeigens« gegenüber: »nun wird mir's gezeigt«. Genau an dieser Stelle verfällt Rilke, oder Malte, in eine stark biblische Ausdrucksweise.²⁵ Der biblischen Rede kommt dabei die Aufgabe zu, die andernfalls potentiell äußerst überraschende Wendung von der Betrachtung eines Zeitungsverkäufers hin zur Bekundung der Existenz Gottes zu normalisieren, und genau dies beabsichtigt Rilke damit: es ist das Vermögen, den Menschen als die Voraussetzung für jedwede Bedeutung zu erkennen und zu verstehen, die man dem Begriff »Gott« beimessen könnte.

Rilkes Verständnis von dem, was Gott ist oder sein sollte, hängt auch mit Maltes Verhältnis zu seiner Cousine und Geliebten Abelone zusammen, und somit mit dem komplexen wie zentralen Thema der »intransitiven« Liebe.

20 Ebenda.

21 Ebenda.

22 Ebenda, S. 601-602 (Hervorh. d. Verf.).

23 Ebenda, S. 600.

24 Ebenda, S. 602 (Hervorh. d. Verf.).

25 Vgl. »Ja, Vater, so hat es dir wohlgefallen.« (Mt 11,26 und Lk 10,21).

»Manchmal früher fragte ich mich, warum Abelone die Kalorien ihres großartigen Gefühls nicht an Gott wandte. Ich weiß, sie sehnte sich, ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen, aber konnte ihr wahrhaftiges Herz sich darüber täuschen, daß Gott nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand? Wußte sie nicht, daß keine Gegenliebe von ihm zu fürchten war? [...] Oder wollte sie Christus vermeiden?«²⁶

Das Problem mit dem traditionellen christlichen Gott ist, dass er unsere Liebe einfordert und uns im Gegenzug zurückliebt, aber Malte und Rilke haben eine andere Auffassung von Gott. Die Liebe von und für Gott bezieht sich idealerweise auf das liebende Subjekt und nicht auf das Objekt der Liebe; wenn Gott nur »eine Richtung der Liebe« und nicht der Gegenstand der Liebe ist, dann ist diese Liebe artverwandt mit der Liebe zu der ganzen Palette von Frauen – Gaspara Stampa, Mariana Alcoforado, Louise Labé und all die anderen, die in Aufzeichnung 66 heraufbeschwört werden, wo der Sprachduktus ebenfalls bezeichnend biblisch ist – deren Liebe unerwidert bleibt und dadurch erhöht und veredelt wird.

Das Hauptanliegen hierbei ist die Authentizität des Selbst; das primäre Risiko liegt darin, dass Religion und vor allem das Christentum das Selbst seiner Autonomie berauben und es in Abhängigkeit einer fremden – kirchlichen – Sichtweise eines transzendentalen Ideals begeben, mit dem es nicht den geringsten Grund zur Auseinandersetzung teilt. Rilke wäre zudem nicht Rilke, wenn er dies nicht auch zudem auf eine Art und Weise ausdrücken würde, die unterstreicht, wie äußerst ähnlich das Unternehmen der Kunst demgegenüber ist. Er stellt die Heiligkeit direkt neben die Institution des Theaters: »wir haben kein Theater, so wenig wir einen Gott haben: dazu gehört Gemeinsamkeit«.²⁷ Was dem Theater und Gott gemein ist, ist der Bedarf nach Gemeinschaft, nach authentischer gegenseitiger Offenheit; jedoch behält man zu viel für sich selbst, und erlaubt nur flüchtige Eindrücke eines wahren Selbst, wenn es »nützt und paßt«.²⁸

Man nähert sich dem Kern von Rilkes Gottesverständnis, wenn er seinen Vergleich zwischen Gott und dem Theaterpublikum entfaltet: »Aber innen und vor Dir, mein Gott, innen vor Dir, Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung? Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen«.²⁹ Die Episode in Maltes Kindheit, in welcher er sich kostümiert und sich dann im Spiegel seinem Ebenbild gegenüber sieht, das ihn zu ergreifen droht, ist ihm eingebrennt als ein riskantes Spiel mit seiner Authentizität, in dem er sich in ein derart *Anderes* verwandelte, ohne die Möglichkeit, den Übergang zu kontrollieren. In unseren Beziehungen sowohl zu Gott als auch zu anderen Menschen – das Konzept des »Zuschauers« variiert dabei zwischen dem Theater und der Gesellschaft allgemein – versagen wir

26 KA III, S. 628.

27 Ebenda, S. 617.

28 Ebenda.

29 Ebenda, S. 615.

stets, weil wir nie nur Schauspieler (wie Duse) und nie völlig wir selbst sind, »weder Seiende, noch Schauspieler.«³⁰ Dies liegt darin begründet, dass wir es nicht zulassen, zunächst ernsthaft authentisch zu werden, bevor wir den Versuch starten, mit Gott in Kontakt zu treten – wir sind nicht bereit; wir können mit Gott nur umgehen, wenn wir wissen, wer wir selbst sind. »Wir aber, die wir uns Gott vorgenommen haben, wir können nicht fertig werden. [...] Noch eh wir Gott angefangen haben, beten wir schon zu ihm: laß uns die Nacht überstehen. Und dann das Kranksein. Und dann die Liebe«³¹ – alles Dinge, die wir nicht auf eine entfernte übernatürliche Kraft übertragen oder auf ihr abladen sollten.

Der Brief des jungen Arbeiters, zu Rilkes Lebzeiten unveröffentlicht, wurde mehr als ein Jahrzehnt nach *Malte* verfasst, zwischen dem 12. und 15. Februar 1922, zu einer Zeit also, als Rilkes Aufmerksamkeit sonst der Vollendung der *Duineser Elegien* und der Komposition der *Sonette an Orpheus* gewidmet war, und tatsächlich ist er »auf denselben Schreibblock, der am Anfang die Entwürfe der *Zehnten* und am Schluß die der *Fünften Elegie* enthält, [...] geschrieben.«³² Er behauptet der Brief eines jungen Fabrikarbeiters an einen »Herrn V.« zu sein – den belgischen Dichter Émile Verhaeren. Warum nun gerade ein Brief über das Christentum ausgerechnet an Verhaeren adressiert sein sollte, wird aus einem Kommentar Rilkes an Adelheid von der Marwitz am 14. Januar 1919 deutlich, in dem er von Verhaerens Vermögen spricht, »die ganze Kraft und Werbung [zu leiten], die Menschen zu Gott werfen, auf die *Menschen* zu richten [...], zu denen er Zutrauen, Erwartung, strahlende Freude –, ja eben den Glauben eines großen gewaltigen Gläubigen zu fassen und anzuwenden wußte.«³³ Ähnlich wie Rilke, arbeitete Verhaeren an einem anthropozentrischen Modell, und der junge Arbeiter vertraut augenscheinlich darauf, dass der belgische Dichter die Natur seiner Angstzustände nachvollziehen kann.

Die entscheidende Frage ist jene, die ihm fast zu peinlich zu stellen ist: »Wer ja, – anders kann ich es jetzt nicht ausdrücken, *wer* ist denn dieser Christus, der sich in alles hineinmischt.«³⁴ Es ist fast aufdringlich, dass jemand, der nichts über uns weiß, unsere Arbeit, und Höhen und Tiefen, »immer wieder [verlangt], in unserem Leben, der *erste* zu sein.«³⁵ Er signalisiert seine Zweifel, dass der historische Christus überhaupt etwas an der heutigen Welt nachvollziehen könnte – und benutzt dabei das schöne Bild von Christus, der nicht in der Lage ist »durch einen fertig gekauften Rock [zu *scheinen*]«, ein Bild, in dem das »fabrikmäßige« Sterben aus *Malte* wieder anklingt.

Das Bild des Kreuzes ist ebenfalls Anlass von Verunsicherung für den Arbeiter, der es als nicht mehr zeitgemäß empfindet. Das Kreuz, sagt er, sollte »nur ein Kreuzweg« sein: »Es soll uns gewiß nicht überall aufgeprägt werden, wie ein Brandmal«, jedoch auch »mit uns so eins geworden sein oder wir mit ihm, *an* ihm, daß wir nicht immerfort uns mit ihm beschäftigen müßten, sondern einfach ruhig mit

30 Ebenda.

31 Ebenda, S. 620.

32 KA IV, 1060.

33 BN I, S. 700-701.

34 KA IV, S. 735.

35 Ebenda.

Gott«. ³⁶ Was auch immer Religion ist, es sollte nichts sein, was die Menschheit als außerhalb von sich empfindet. Im selben Gedankengang gibt der Arbeiter einige Erklärungen für seine wachsende Frustration über Christus, indem er beschreibt, dass er das Alte dem Neuen Testament vorziehe, weil es das Wesen dieser Bücher sei, *auf Gott hin zu verweisen*, während Ihn das Neue Testament endlich uns übergeben sollte, anstatt ihn noch weiter zu verzögern. Christen reden unablässig von Erlösung und dem *Prozess* der Erlösung, aber der Arbeiter fragt sich, wann die Zeit wohl gekommen sei, um in diesen Zustand des »Erlöstseins« einzutreten. Sogar der Koran, an dem sich der Arbeiter versucht hat, aber eingestehen muss, dass er ihn zu schwierig fand, scheint am Ende bei Gott anzugelangen, indem er etwas erreicht. »Christus hat sicher dasselbe gewollt. Zeigen«³⁷ – doch die Menschheit verstehe nicht und, anstatt dass sie dem Fingerzeig folgten, bissen sie lieber wie ein Hund die in Hand.

Das Kreuz war demnach vielmehr ein »Wegweiser« als ein Denkmal, aber nach der Meinung des Arbeiters ist die Christenheit diesem Wegweiser nicht gefolgt, sondern hat sozusagen darunter ihre Zelte aufgeschlagen, blieb auf der Stelle stehen, und Rilke bemüht hier verschiedene Bilder über die Gefahren des Stillstands, wenn er (mit proletarischer Geringschätzung) ein »métier, eine bürgerliche Beschäftigung, sur place« beschreibt,³⁸ in der man auf etwas Übersinnliches wartet und sich dabei in einem Becken suhlt, das ständig verschmutzt und wieder aufgefüllt werden muss. Dies stellt in den Augen des Arbeiters eine wichtige Überschreitung dar, »die Entwertung des Hiesigen«, welches sich über Jahrhunderte und Jahrhunderte schon abspielt. Es bezeichnet zudem eine grundlegende Fehlkonzeption des Wesens der Menschheit – »Welcher Wahnsinn, uns nach einem Jenseits abzulenken, wo wir hier von Aufgaben und Erwartungen und Zukünften umstellt sind« – und schlimmer noch, ein Schwindel: »Welcher Betrug, Bilder hiesigen Entzückens zu entwenden, um sie hinter unserem Rücken an den Himmel zu verkaufen!«³⁹ Rilke wird dieses Thema im Folgejahr nochmalig behandeln, wo er »alles tief und innig Hiesige, das die Kirche ans Jenseits veruntreut hat« anspricht.⁴⁰ Wenn wir sozusagen das Familiensilber an etwas verscherbeln, das wir weder kennen noch sehen können, wenn wir all dieses Zeug ins ein vermeintliches »Jenseits« schaffen, dann wird die Lücke, die dadurch entsteht, mit »Betrug« ausgefüllt. Unsere Städte sind voll von Krach und schmerzdem Licht, weil wir das wahre Licht und die Freude in ein jenseitiges Jerusalem verbracht haben. Das vor allem erscheint dem Arbeiter als zutiefst unbefriedigend, und deshalb fast er zusammen, was die wahre »Gebrauchsanweisung Gottes« sein sollte, indem er Franz von Assisi als sein Vorbild zitiert: »Das Hiesige recht in die Hand nehmen, herzlich liebevoll, erstaunend, als unser, vorläufig, Einziges«. ⁴¹

³⁶ Ebenda, S. 736.

³⁷ Ebenda, S. 737.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Ebenda, S. 737-738.

⁴⁰ RMR an Ilse Jahr, 22.2.1923; BN II, S. 292.

⁴¹ KA IV, S. 738.

Für Rilkes Gottesbezug ist dies ein zentrales Thema. In der Person des Arbeiters entwickelt er seine Vorstellung von der Verunglimpfung des Irdischen durch Christus als eine Kränkung Gottes, dessen Schöpfung als vollkommen betrachtet werden muss. Wiederum mit dem Heiligen Franziskus im Hinterkopf, schreibt er über die »augenfällige Freundschaft und Heiterkeit der Erde«, die nur von wenigen religiös befassten bemerkt und gewürdigt wird, was seiner Meinung nach ein Verschulden der Kirche ist.⁴² Er zitiert Franziskus' *Hymne an die Sonne*, »die ihm im Sterben herrlicher war als das Kreuz, das ja nur dazu da stand, in die Sonne zu weisen«⁴³ – wobei er erneut das Motiv des Nach-vorne-Weisens aufgreift anstatt es als Endpunkt zu begreifen. Die »Kirche« (als Institution und nicht als Gebäude, das bei Rilke stets positiv besetzt ist) hat es versäumt, den Widerspruch innerhalb des christlichen Diskurses zwischen weltlicher Entsagung und Großartigkeit der Welt, von der man sich lossagen soll, zu versöhnen. »Das, was man die Kirche nennt, war zu einem solchen Gewirr von Stimmen angeschwollen, daß der Gesang des Sterbenden, überall übertönt, nur von ein paar einfachen Mönchen aufgefangen war und unendlich bejaht von der Landschaft seines anmutigen Tals.«⁴⁴

Mit einer rhetorisch bestechenden Geste wechselt der Arbeiter dann von der ironischen Kritik an den Missständen der Religion hinüber zu einer Passage rührender Bekräftigung einer angemesseneren spirituellen Haltung, die auf der Erinnerung eines längeren Avignon-Aufenthalts mit einem Freund beruht. Pierre war ein lungenkranker Maler, der ihm dringlich und ausführlich von seinem Innenleben berichtete, während sie die päpstlichen Denkmäler besichtigten. Der Arbeiter blickt auf diese Begebenheit zurück als wäre sie nicht in der Zeit verhaftet, sondern »ein Zustand des Freiseins, recht fühlbar ein *Raum*, ein Umgebensein von Offenem, kein Vergehn«⁴⁵ – und führt dabei produktive Alternativen zu Bildern des Umklamerns und Haltens an: »Ich schaute, ich lernte, ich begriff –, und aus diesen Tagen stammt auch die Erfahrung, daß mir ›Gott‹ zu sagen, so leicht, so wahrhaftig, so [...] problemlos einfach sei.«⁴⁶ Hier finden sich somit wiederum Rilkes fortwährende Bedenken gegenüber dem, was es bedeutet »Gott« zu sagen, und was der Akt des Sprechens sowohl über den Glauben als auch über die Existenz Gottes aussagt, wobei bereits verschiedene Elemente zusammenkommen – eher in Anspielungen als in direkter Referenz – die sich in Rilkes Poetik der *Neuen Gedichte* und im Auftrag »sag ihm die Dinge« der *Elegien* mehr als anderthalb Jahrzehnte später wiederfinden.⁴⁷ Gleichsam mutet diese Passage paradox an: einerseits das Bemühen, ›Gott‹ zu sagen« mit Bedeutung aufzuladen, daraus mehr als nur eine Zeichenhandlung, eine Gewohnheit, eine leere Hülle zu machen, die für die moderne Welt so charakteristisch seien, wie Rilke bekanntermaßen Witold Hulewicz im November 1925 ausführte.⁴⁸ Andererseits hingegen erinnert diese Methode an Pascal, nämlich

42 Ebenda.

43 Ebenda (Hervorh. im Original).

44 Ebenda.

45 Ebenda, S. 740.

46 Ebenda.

47 KA II, S. 228 (*Neunte Elegie*, Z. 57).

48 Vgl. BN II, S. 374-378.

gerade die Gewohnheit zu *nutzen*, der Bedeutung zu erlauben sich eines zu bemächtigen, wenn die Aufmerksamkeit anderweitig fixiert ist (auf eine Art, die des Prozesses des bereits behandelten »Anschauens« nicht unähnlich ist).⁴⁹ In seinen *Pensées*, am Ende der berühmten »Wette«, weist Pascal auf Ungläubige, die von ihrem Unglauben »geheilt« zu werden wünschen, indem sie, als wären sie gläubig, »Weihwasser nehmen, Messen lesen lassen, usw. Ganz von selbst wird Sie dies zum Glauben führen.«⁵⁰ Wenn auch die Kontexte kaum vereinbar sind, so ist doch der Gedanke, dass man durch das Durchführen dieser Akte eine unsichtbare Saat der Bedeutungserzeugung in Gang setzt, in jedem dieser Fälle vorhanden.

Von einem der Eingänge in die Kathedrale Avignons wird berichtet, dass es sich dabei um ein Relikt eines ehemaligen Herkulestempels handele, und Rilkes Arbeiter ist von dieser Tatsache deutlich beeindruckter als von dem baulichen Zeugnis der Christenheit, weil sie kraftvoll ist, eine angemessene Saat, aus der sich eine mächtige Kirche entwickeln kann. Er stellt dem den Geschmack und die Kraft der modernen Kirche entgegen in Gestalt einer »Tisane«, der nur aus den zartesten Blättern hergestellt wird. Der robuste Eindruck, den dies christliche Bauwerk vermittelt, leitet sich aus der dem Gebäude zugrundeliegenden Präsenz einer zersplitterten antiken Götterstatue ab – eine Anspielung auf den Habitus, christliche Kirchen in vormalige heidnische Tempelanlagen zu bauen – deren »Erbblühung« und »Dasein« derart satt und potent sind, dass sie die das gegenwärtige Zeitalter kennzeichnende Angst überwinden können.⁵¹

Die Freundin des Arbeiters empfindet Gott »so wie eine Art Patron« und fürchtet sich deshalb, Kirchen zu betreten; er hat ihr aber gezeigt, »daß Gott einen in den Kirchen in Ruhe läßt, daß er nichts verlangt«. ⁵² Man kann auch nicht sagen, dass Gott nicht anwesend sei, aber was in jedem Fall da *ist*, sind die Spuren, die Menschen über die Jahrhunderte diesem Ort hinzugefügt haben, die von den Steinen unter den »Angriffe von der Orgel, diese Überfälle, diese Stürme des Lieds, jeden Sonntag, diese Orkane der großen Feiertage« aufgesogen wurden und die der Arbeiter »Windstille« nennt – ein deutliches Echo der sonderbaren Verwandlung in *Malte*, die eine Art göttliche Offenbarung auslöste.⁵³ Alte Kirchen sind nicht eingeschüchtert, entgegen der neueren, die ausschließlich mit »guten Beispielen« angefüllt sind. Alte Kirchen umfassen »das Arge und Böse und das Fürchterliche, das Verkrüppelte, das was in Not, das was häßlich ist und das Unrecht –, und man möchte sagen, daß es irgendwie geliebt sei um Gottes willen«. ⁵⁴ Dieser Abschnitt des *Briefes*, beginnend mit den Avignon-Reminiszenzen, enthält zahlreiche Anknüpfungspunkte zu *Malte Laurids Brigge*, und das Leistungsvermögen alter Kirchen, alles, was sonst unterdrückt und gefürchtet ist, aufzubewahren, ist eine religiöse Variante der ästhetischen Unterscheidung, die Malte in Baudelaires *Une Charogne* vornimmt, mit dem Ergebnis, dass die Vorstellung »um Gottes Willen

49 Vgl. KA III, S. 633.

50 Blaise Pascal: *Gedanken*. Hg. von Ulrich Kunzmann. Stuttgart 1997, Nr. 418.

51 KA IV, S. 741.

52 Ebenda.

53 Ebenda. Vgl. RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, KA III, S. 601.

54 KA IV, S. 742.

geliebt zu werden« weniger ein religiöser als ein künstlerischer Zustand wird. Der anschließende Teil des *Briefes* – »Hier ist der Engel, den es nicht giebt, und der Teufel, den es nicht giebt« – spiegelt das Einhorngedicht der *Sonette an Orpheus*.⁵⁵ Der Engel, der Teufel (und damit indirekt auch Gott) und das Einhorn haben gemein, dass sie alle nicht zu existieren brauchen, um uns zu beeinflussen, uns zur Reaktion zu zwingen, uns zu inspirieren und uns Koordinaten zu vermitteln, innerhalb derer wir uns zurechtfinden und verstehen können, und auf diese Weise ist es besser als würden sie tatsächlich existieren. Jene, die Gott als wirklich betrachten, auch wenn er verborgen oder fern ist (wie bei Pascal, dessen Gott ein »deus absconditus« ist), geraten in Versuchung, diesem Glauben zuzugestehen, dass er sie hemmt und beschränkt. Jene, die von solchem Glauben nicht eingeschränkt sind, können sich dennoch die Realien zunutze machen – die Menschen, deren Gebete, ihre Hingabe, die Musik, die in den Gebäuden als Antwort auf diesen Glauben gesungen und gespielt wird – und damit ihr eigenes Wesen sich entfalten lassen. Rilkes Arbeiter schreibt: »Ich kann mir nicht helfen, ihre Unwirklichkeit macht [den Menschen] mir wirklicher. Ich kann das, was ich fühle, wenn es heißt: ein Mensch, dort drin besser zusammennehmen, als auf der Straße unter den Leuten, die rein nichts Erkennbares an sich haben.«⁵⁶

Die letzten Abschnitte des Briefes enthalten eine schlagkräftige Attacke gegen das Christentum für dessen Verunglimpfung von menschlicher, physischer und sexueller Liebe, für die Verfälschung des Ortes, »wo die ganze Kreatur ihr seligstes Recht genießt«. »Warum ist dies notwendig?« fragt er.

»Was setzt man uns nicht ein in unser Heimlichstes? Was müssen wirs umschleichen und geraten schließlich hinein, wie Einbrecher und Diebe, in unser eigenes schönes Geschlecht, in dem wir irren und uns stoßen und straucheln, um schließlich wie Ertappte wieder hinauszustürzen in das Zwielficht der Christlichkeit.«⁵⁷

Wenn Sünde und Schuld schon erfunden werden mussten, warum hat man sie dann nicht woanders untergebracht? Was ist falsch daran, in diesem Teil unserer Leben auch zu Gott zu gehören? »Mein Geschlecht ist [...] das Geheimnis meines eigenen Lebens«,⁵⁸ schreibt der Arbeiter, und es aus seinem angestammten Platz in der Mitte zu verstoßen bringt uns aus dem existenziellen Gleichgewicht und legt dabei den Grundstein für die Destabilisierung der Gesellschaft, die »eigentümlich schiefe Verschuldung«, die uns vom Rest der Natur abschneidet.

Der Brief endet in einer Mischung aus Trotz und Beichte: »Ich will, sehen Sie, anwendbar sein an Gott« ist das Schlusswort des Arbeiters.⁵⁹ Er ist glücklich, mit seinem Leben fortzufahren, in der Fabrik zu arbeiten, »auf ihn zu«, ohne dass sein *eigener* Lichtstrahl unterbrochen wird, nicht einmal durch Christus. Christus könnte die Maschine nicht begreifen, an der er arbeitet; er glaubt aber, dass Gott

⁵⁵ KA II, S. 258.

⁵⁶ KA IV, S. 742.

⁵⁷ Ebenda, S. 744-745.

⁵⁸ Ebenda, S. 745.

⁵⁹ Ebenda, S. 746.

dies vermag, und dass er, der Arbeiter, seine Maschine IHM widmen könnte, wie es die Schäfer einst mit ihren Lämmern taten. Er braucht niemanden, der ihm beim Reden mit Gott behilflich sein muss. Er dankt Verhaeren für seine Gedichte und, dass er »ein Lehrer [ist, der] uns das Hiesige rühmt«. ⁶⁰

Die Darstellung dieses Briefes ist so ausführlich ausgefallen, weil er genau zwischen den Arbeiten an den *Elegien* und den *Sonetten* abgefasst wurde – von denen mindestens ein Interpret behauptet hat, dass sie bereits »fast jedwedem Vertrauen in christliche Bildwelten und Erzählweisen überwunden« hätten, ⁶¹ was aber zu bestreiten ist. Letzten Endes mag sich der berühmte Engel der *Elegien* zwar von seinen religiösen Ebenbildern deutlich unterscheiden, aber er kann ohne deren Referenzrahmen kaum verstanden werden; in den einleitenden Versen schwingt zum Beispiel unmissverständlich Psalm 130 mit: »De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam«. Auch wenn es sich bei Orpheus um eine antike Figur handelt, so teilt er doch mit Christus die anderweitig einzigartige Eigenschaft, die Unterwelt besucht und überlebt zu haben. Doch der Brief ist hauptsächlich relevant, weil er die Maske des Arbeiters verwendet, um Fragen und Gedanken zu äußern, die zu einem guten Teil Rilkes eigene sind, und den Brief eine Leidenschaft und Intensität Gott und dem Christentum gegenüber auszeichnet, die meinen Eindruck bestätigen, dass es sich dabei nicht um Angelegenheiten handelt, denen man eine schlichtweg metaphorische Rolle in Rilkes Leben und Werk bescheinigen könnte, oder die nur als »Traditionssteinbruch« aus Symbolen, Bildern und Diskursen und völlig losgelöst von Fragen des Glaubens agieren, in die sie ursprünglich eingebettet waren.

Vorläufig könnte man somit Rilkes Beschäftigung mit Gott mit einem Satz aus dem bereits erwähnten Brief an Ilse Jahr zusammenfassen: »Statt des Besitzes erlernt man den Bezug«. ⁶² Der Satz ist prägnant, wenn auch zunächst unauffällig als Aussage über Rilkes Theologie, doch er geht aus einem höchst außergewöhnlichen Kontext hervor, denn die Adressatin ist eine junge Bewunderin, die ihm anderweitig unbekannt ist, aber ihm einen Profilpapierschnitt geschickt hat, der ihm gefiel. Über seine Angewohnheit, Gott neuerdings nicht mehr beim Namen zu *nennen*, schreibt Rilke folgendes:

»es ist eine unbeschreibliche Diskretion zwischen uns, und wo einmal Nähe war und Durchdringung, da spannen sich neue Fernen [...]. Das Fassliche entgeht, verwandelt sich, statt des Besitzes erlernt man den Bezug, und es entsteht eine Namenlosigkeit, die wieder bei Gott beginnen muss, um vollkommen und ohne Ausrede zu sein. Das Gefühlserlebnis tritt zurück hinter einer unendlichen Lust zu allem Fühlbaren ..., die Eigenschaften werden Gott, dem nicht mehr Sagbaren, abgenommen, fallen zurück an die Schöpfung, an Liebe und Tod.« ⁶³

⁶⁰ Ebenda, S. 747.

⁶¹ Johannes Wich-Schwarz: *Transformation of Language and Religion in RMR*. New York 2011, S. 98.

⁶² BN II, S. 292 (Brief vom 23. 2. 1923).

⁶³ Ebenda, S. 292-293.

Dies wurde oftmals als Beweis für eine nachlassende Bedeutung der Zentralität Gottes gelesen,⁶⁴ jedoch in meinem Verständnis bedeutet es das Gegenteil. 1923 entsinnt sich Rilke des *Stunden-Buchs* und verbindet seine gegenwärtige Beschäftigung mit seinen damaligen Ausführungen, »dieser Aufstieg Gottes aus dem atmenden Herzen, davon sich der Himmel bedeckt, und sein Niederfall als Regen«,⁶⁵ – wobei er einmal mehr die Zentralität der Menschheit statt deren Randlage oder Abhängigkeit betont, und gleichsam die wunderbaren Bildwelten der hängenden Haselkätzchen und des Regens am Ende der letzten *Duineser Elegie* heraufbeschwört.⁶⁶ Auch Christus wird im Brief an Jahr erwähnt, zunächst als etwas, das von einem tiefergreifenden Gottesgedanken verdrängt wird: »Mehr und mehr kommt das christliche Erlebnis außer Betracht; der uralte Gott überwiegt es unendlich« – woran er klarstellt, dass der christliche Sündendiskurs ein unnötiger »Umweg zu Gott« ist.⁶⁷ An dieser Stelle – ohne die Deutlichkeit, die der Adressatin unangemessen wäre – wiederholt er den Abschnitt aus dem *Brief des jungen Arbeiters*, der menschliche Sexualität zelebriert; die Rolle Christi als »die starke innerlich bebende Brücke des Mittlers« ist nur nachvollziehbar, wenn man nicht abstreitet, dass das, was uns von Gott trennt, kein »Abgrund« ist, den es zu vermeiden, sondern in den es hinabzusteigen gilt: »wo ihn [d.h. den Abgrund] einer erfährt, so steige er hinab und heule drin«. Eine Glosse kommt dazu: »Erst zu dem, dem auch der Abgrund ein Wohnort war, kehren die vorausgeschickten Himmel um, und alles tief und innig Hiesige, das die Kirche ans Jenseits veruntreut hat, kommt zurück; alle Engel entschließen sich, lobsingend zur Erde!«. ⁶⁸

Dies verdeutlicht die Gründe, warum für Rilke Christus der Ursprung allen Religionsunbehagens ist. Rudolf Kassner berichtet bekanntermaßen über ein Gespräch mit ihm über dieses Thema auf Schloss Duino im Juni 1914:

»Unser Gespräch kam auf Christus. Und zwar auf die Figur Christi, des Gottmenschen und Mittlers mehr als auf den Leidenshelden der Evangelien. Was mir Rilke damals eröffnete, schien mir für ihn selber bedeutsam. Er wolle gar nicht, meinte er, einen Mittler zwischen sich und Gott, er vermöchte einen solchen auf keine Weise einzusehen; der Mittler würde ihn nur daran hindern, auf Gott einzugehen und sich mit Gott einzulassen, Christus sei ihm im Wege.«⁶⁹

Anderthalb Jahrzehnte zuvor, in einem Tagebucheintrag vom 4. Oktober 1900, hatte er Christus als »eine Gefahr« für die Jugend beschrieben und ihn »den Allzunahen, den Verdeckter Gottes« genannt.⁷⁰ An anderer Stelle, in einem Anflug unge-

64 Vgl. Ludwig Wenzler: Rilkes »Wege mit ›Gott‹ – religionsphilosophisch betrachtet.« In: »Gott« in der *Dichtung Rainer Maria Rilkes*. Hg. von Norbert Fischer. Hamburg 2014, S. 469.

65 BN II, S. 292.

66 Vgl. KA II, S. 234 (*Zehnte Elegie*, Z. 106-113).

67 BN II, S. 292.

68 Ebenda.

69 Rudolf Kassner: *Narciss: oder Mythos und Einbildungskraft*. Leipzig 1928, S. 126.

70 RMR: *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit, 1899-1902*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1931, S. 370.

wöhnlich vehementer antichristlicher Einstellung, nutzt er das Bild eines Telefons, um existenzielle Abwesenheit auszudrücken. Er lobpreist den Propheten Mohammed für die Unmittelbarkeit seines Gotteskontaktes; im Gegensatz dazu – unter Hinzunahme einer Aussage, die vermutlich auf Nietzsches ironisches »Telefon des Jenseits« aus *Zur Genealogie der Moral* anspielt⁷¹ – im Gegensatz zum »Telephon ›Christus«, in das fortwährend hineingerufen wird: *Holla, wer dort?*, und niemand antwortet«. ⁷² Wenn man bedenkt, wieviel Geschrei mit dem Telefonieren in den 1910er und 1920er Jahren einherging – man entsinne sich nur der Telefonepisoden zu Beginn von Kafkas *Schloß* – so greifen die berühmten Anfangszeilen der ersten *Duineser Elegie* diesen Aspekt weniger als Schrei eines postromantischen Helden irgendwo in der Wildnis auf als eher ein imaginiertes Telefongespräch. Auf die Frage »Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?« erwartet man die Antwort »kein Anschluss unter dieser Nummer«. ⁷³

Trotzdem wird dieser Anruf imaginiert. Wie so oft bei Rilke steht die Abwesenheit auch für Anwesenheit. Der Satz »wenn ich schrie« impliziert zumindest, dass man *potentiell* eine Transzendenz anrufen möchte. Es ist wahr, dass, als er seine Verfügungen für den Fall einer krankheitsbedingten geistigen Unmündigkeit erteilte, er darauf bestand, dass keine Geistlichen hinzugezogen würden: »so bitte, ja *beschwöre* ich meine Freunde, jeden priesterlichen Beistand, der sich andrängen könnte, von mir fernzuhalten«⁷⁴ – nicht jedoch, wie bei Luther, weil diese Rituale bedeutungslos, sondern weil sie zu bedeutungsstörend waren. In dem Moment, wo seine Seele »das Offene« erreichen würde, wollte er keine Vermittlung jeglicher Art, keinen »geistigen Zwischenhändler«. Allerdings wollte er auf einem Friedhof bestattet werden.

Dieser Aufsatz hat also nicht die Absicht, Rilkes ausgesprochene Feindlichkeit dem Christentum, der Kirche und oft auch Christus gegenüber herabzuwürdigen. Aber er versucht, der zentralen Anwesenheit Gottes in Rilkes Werken neue Geltung zu verschaffen, in all seinen Lebensphasen, als Thema für eine erneuerte, ersthafte wissenschaftliche Beschäftigung. Die offenkundige Präsenz von etwas mit dem Namen »Gott« kann nicht beiläufig abgefertigt werden; es ist nicht ausreichend begründbar als Umwandlung religiöser Stoffe in eine rein säkulare, metaphorische, analoge oder symbolische Form; es ist nicht der Niederschlag einer Form der Mystik oder das Bildergewand einer besonderen philosophischen Weltanschauung; und es handelt sich erst recht nicht einfach nur um die Projektion des psychischen Innenlebens des empirischen Autors Rilke. Ohne die geringste Absicht, jene mannigfaltigen glaubensgeleiteten Perspektiven der zwanziger und dreißiger Jahre zu wiederholen (geschweige denn zu bestätigen), im Wissen jedoch der Unbehaglichkeit, die im Rahmen der gegenwärtigen Rilke-Forschung einer solchen Behauptung anhaften mag, würde ich vorschlagen, dass Rilkes beständige, fast obsessive Erforschungen darüber, was es heißt »Gott« zu sagen und was die Liebe Gottes sein mag,

71 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. 15 Bde. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, III, S. 346.

72 MTT I, S. 246 (Brief vom 17.12.1912).

73 KA II, S. 201.

74 NWV II, S. 1192.

Ausdrücke eines (nicht nur gedanklichen) Kreisens um Glaube sind, die viele als das normale Befinden eines modernen Gläubigen ansehen würden. Rilke hat offenkundig an Gott geglaubt, auf seine eigene Weise, das traditionell Transzendente vermeidend und doch die Bedeutung dessen anerkennend, was weit über das Persönliche (aber nicht über das Menschliche) hinausgeht. Seine tiefgreifende Verärgerung dem Christentum gegenüber ist ein Ausdruck der Frustration über die verpasste Gelegenheit, die jenes für die Potenzierung von etwas für das menschliche Wesen Grundlegendem und Innewohnendem repräsentiert. Für Rilke ist Gott nicht tot, auch wenn sein Zeitalter ihn etwas anderes lehren wollte, und es ist unzureichend, ihn auf die Stufe des post-Nietzsche'schen Neohumanismus zu setzen. Rilkes Gott ist in mancher Hinsicht die Manifestierung des immanenten menschlichen Grundwerts, da er ohne uns irrelevant oder ohnmächtig wäre – obwohl dabei auffällig ist, dass dafür Gott auch gleichzeitig als jenseitig und übermenschlich verstanden werden muss. Zusammengenommen artikulieren dies die Geste des »Gott zeigen[s]« (die für Malte Laurids Brigge anstelle einer Theologie operiert), der imaginierte Appell an den Engel in der *Ersten Elegie*, und die Behauptung des Arbeiters: »Hier ist der Engel, den es nicht giebt«. Mathematiker arbeiten üblicherweise mit imaginären Zahlen, deren Existenz dubios erscheinen mag, deren Wirkmächtigkeit wiederum aber äußerst real ist. Archimedes soll behauptet haben: $\delta\omega\varsigma \mu\omicron\iota \pi\tilde{\alpha} \sigma\tilde{\omega} \kappa\alpha\iota \tau\acute{\alpha}\nu \gamma\tilde{\alpha}\nu \kappa\iota\nu\acute{\alpha}\sigma\omega$ (»Gib mir einen festen Punkt zum Stehen und ich werde die Erde bewegen«), und nutzt dabei einen inexistenten Halt im Raum, um die mögliche Kraft des Hebels zu verdeutlichen. Rilke selbst, trotz seiner Aversion gegenüber des anonymisierten technischen Fortschritts, scheut nicht davor zurück, moderne Naturwissenschaften zu benutzen, um seine Ansicht durchzusetzen: Ilse Jahrl erklärt er, »wo einmal Nähe war und Durchdringung, da spannen sich neue Fernen, so wie im Atom, das die neue Wissenschaft auch als ein Weltall im Kleinen begreift«,⁷⁵ und führt dabei das zentrale Paradox aus, dass man einer Vorstellung vom unendlich Kleinen bedarf, um erläutern zu können, was unendliche Ausdehnung bedeuten könnte. Das meint er mit »Bezug«.

Ich würde demnach behaupten, dass es in Rilkes Werk eine wirkmächtige Nostalgie für eine bedeutungsvolle Göttlichkeit gibt, die in den Jahrzehnten nach seinem Tod überschätzt und seitdem meist unerkannt blieb oder wegerklärt wurde. Es schlägt sich deutlich in seinem Unwillen (oder seiner Unfähigkeit) nieder, eine Vorstellung der Menschheit zu entfalten, ohne sich dabei fortwährend auf einen »Gott« zu beziehen, und in einem fortwährenden Appell an ein Idealbild von Reinheit und Vollkommenheit. Dabei mag es sich (gelegentlich) um eine Nostalgie für den Glauben handeln – vielleicht der Glaube, den seine obsessive Mutter ihm einschärfen wollte – doch der Sachverhalt stellt sich deutlich komplexer dar. Rilkes Gott sitzt auf dem Archimedischen Punkt, ist die Wurzel aus Minus Eins; für Rilke ist Gott eine funktionale Notwendigkeit ohne reale Präsenz.⁷⁶

⁷⁵ BN II, S. 292.

⁷⁶ Mein Dank gilt Stephan Ehrig für diese fachkundige Übersetzung meines revidierten Vortrags.

JUDITH RYAN

*Rilkes Gedicht »Der Geist Ariel«
und die Problematik des Bezugs*

Rilkes »Der Geist Ariel« übt auf den Leser eine besondere Faszination aus. Ohne ganz zu verstehen, wo diese Faszination herrührt, hatte ich schon als Studentin das Gedicht ins Englische übersetzt und in einer Studentenzeitschrift der Universität Sydney veröffentlicht.¹ Dass eine Übersetzung dieses Gedichts höchst problematisch ist, war mir damals nicht bewusst: die Übersetzungsarbeit ging ja schnell vonstatten.

Damals wusste ich nichts vom komplizierten Werdegang des Gedichts, das ohne den Einfluss von Katharina Kippenberg nicht zustande gekommen wäre. Im September 1911, als Rilke bei ihr zu Gast war, entschied sie sich nämlich, ihn mit ausgewählten Szenen aus Shakespeare Dramen bekannt zu machen, indem sie die Szenen auf Englisch vorlas und mündlich mit einer informellen deutschen Übersetzung versah. So lasen die beiden die Szene zwischen Hubert und dem Prinzen Arthur aus *King John* (Akt IV, Szene 1) sowie einige Stellen aus dem *Tempest*.² Rilke hatte schon einige Monate vorher die Schlegel-Tiecksche Übersetzung der Werke Shakespeares von Katharina Kippenberg erbeten, für die er sich bei ihr in einem Brief vom 3. Juli 1911 bedankt.³ Später ließ er diese Ausgabe, die er zuvor in Paris zurückgelassen hatte, zu sich nach Duino kommen.⁴ Als er 1913 das Gedicht »Der Geist Ariel« schrieb, griff er offensichtlich auf diese Ausgabe zurück. Das wird vor allem deutlich an der Verwendung der Worte »und das ist wenig« am Schluss des Gedichts. In Schlegels Übersetzung von Prosperos Epilog kommen diese Worte in den ersten Versen vor:

Hin sind meine Zauberei'n,
Was von Kraft mir bleibt, ist mein,
Und das ist wenig. (*Sturm*, V. 668-610)⁵

Bei Shakespeare steht freilich eine etwas elegantere Wendung: »which is most faint.« Weitere Hinweise auf den *Sturm* erscheinen nicht als direkte Zitate, sondern als Anspielungen etwa auf Prosperos Reden an Ariel in der ersten Szene des vierten Akts,

1 RMR: »The Spirit Ariel«. Übersetzung von Judith O'Neil. In: *Arna: The Journal of the Arts Society of Sydney University*, 1963, S. 34-35.

2 Eudo C. Mason: *Rilke, Europe, and the English-speaking World*. Cambridge 1961, S. 95-96. Ich benutze hier die englischen Titel, weil der Sinn von Katharina Kippenbergs Vorhaben ja darin bestand, Rilke in den Originaltext einzuweißen. In den weiteren Teilen dieses Aufsatzes benutze ich die deutschen Titel.

3 Vgl. KA 2, S. 441.

4 Mason (wie Anm. 2), S. 96.

5 »Sturm« bezieht sich auf die Schlegelsche Übersetzung, zitiert nach der elektronischen Ausgabe: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Shakespeare,+William/Kom%C3%B6dien/Der+Sturm>.

wo das versprochene Ende von Ariels Dienst an Prospero mit Motiven der Luft, der Elemente und der Freiheit verbunden wird. Zwei Stellen sind von besonderem Interesse, die erste am Anfang, die zweite am Schluss der Szene.

In kurzem enden meine Müh'n, und du
Sollst frei die Luft genießen: auf ein Weilchen
Folg' noch und tu' mir Dienst! (*Sturm*, V. 652-654)

dann in die Elemente!
Sei frei und leb du wohl! (*Sturm*, V. 665-666)

In Rilkes »Der Geist Ariel« wird der leichte Ton dieser Stellen durch ein kompliziertes syntaktisches Gefüge ersetzt, das die Ambivalenz von Prosperos Entscheidung, Ariel aus seinem Dienst zu entlassen, deutlich macht:

Verführend fast und süß:
ihn hinzulassen –, um dann, nicht mehr zaubernd,
ins Schicksal eingelassen wie die anderen,
jetzt ohne Spannung, nirgends mehr verpflichtet,
ein Überschuß zu dieses Atmens Raum,
gedankenlos im Element beschäftigt. (KA II, 48, V. 11-17)

An solchen gewundenen Formulierungen fällt mir im Rückblick ein, dass meine Übersetzung während der Studentenzeit doch nicht ohne Schwierigkeiten zustande kam. Je weiter Rilkes Gedicht sich von der englischen Vorlage entfernt, desto verwegener wird es, überhaupt an eine Übersetzung dieser Verse zu denken.

In der Forschungsliteratur zum »Geist Ariel« wird das Gedicht meistens im Zusammenhang mit Rilkes Schaffenskrise der Jahre 1912-14 verstanden. Ausgesprochen biographische Deutungen wie die Behauptung von Frank Wood, das Gedicht sei »eng persönlich und wahrscheinlich autobiographisch«,⁶ oder die in der *Kritischen Ausgabe* vorgeschlagene Verbindung des Gedichts mit »gelegentlichen Überlegungen Rilkes, die Dichtung für einen bürgerlichen Beruf aufzugeben«,⁷ sind zwar nicht falsch, aber sie greifen meines Erachtens am Nuancenreichtum des Gedichts vorbei. Zutreffender finde ich Ulrich Fülleborns Beobachtung, dass im Gedicht auch dunklere Töne anklingen, die als Indizien von Schuldgefühlen gedeutet werden können: »am Anfang der Dichterexistenz [steht] ein selbstherrlicher Gewaltakt: *Dichtertum ist schuld.*«⁸ Im Schlussbild des ehemaligen Zauberers als Marionette

6 Frank Wood: »Rilke's »Der Geist Ariel«: An Interpretation«. In: *Germanic Review* 32,1 (Februar 1957), S. 35.

7 KA 2, 472; als Beleg wird ein Brief Rilkes vom 2. 1. 1912 an Lou Andreas-Salomé herangezogen, in dem er sich eine solche Möglichkeit vorstellt.

8 Ulrich Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Verständnis Rilkes*. Heidelberg, 2. Aufl. 1973, S. 113. Der letzte Teil des Satzes ist im Original gesperrt.

sieht Fülleborn die negative Kehrseite der »Ariel-Problematik«:⁹ während der zunächst gebundene Ariel letzten Endes in die Luft befreit wird, muss Prospero seine Magie aufgeben, um seine alte Rolle in der menschlichen Gesellschaft wieder anzunehmen. Dieser doppelte Umschlag findet zwar in Shakespeares *Sturm* statt, wird aber letzten Endes durch Prosperos Anrede an die Zuschauer – im »Geist Ariel« merkwürdigerweise als eine Bitte an »das Spiel« aufgefaßt – teilweise neutralisiert.

Wir wissen nicht, welche weiteren Szenen des Dramas Rilke kannte. Eine wie auch immer flüchtige Lektüre des Stückes (in der Schlegelschen Übersetzung, die er ja zu diesem Zeitpunkt benutzte) hätte ihm jedoch erlaubt, Verbindungen zwischen der Darstellung der Insel, auf der die Handlung stattfindet, und seinem eigenen Schlüsselbegriff des »Bezugs« zu erkennen.¹⁰ Calibans Beschreibung der Insel als »voll Lärm,/ voll Tön' und süßer Lieder« (*Sturm*, Akt III, Szene 2) kennzeichnet diesen Ort als durch mehrfache geheimnisvolle Verbindungen und Zusammenhänge konstituiert. In diesem Sinne entspricht die Atmosphäre der Insel dem, was Rilke anderswo »die Musik der Kräfte« nennt.¹¹ Ein verwandter Begriff bei Rilke ist der »Bereich der Spannung«.¹² Mit diesen Metaphern scheint sich Rilke ein Kraftfeld vorzustellen, das durch subtile und meistens mit dem normalen Gehör nicht wahrnehmbare Vibrationen konstituiert wird. Solche Formen des »Bezugs« können entweder natürlich vorkommen oder poetisch hergestellt werden.¹³ In Shakespeares *Sturm* werden diese beiden Möglichkeiten jeweils durch den naturverbundenen Ariel und den Zauberer Prospero dargestellt. Der damit formierte Gegensatz hat wichtige Implikationen für die Funktion des »Bezugs« auf der Insel. Am Schluss erklärt Prospero, dass seine »Zaubereien« – vor allem der Sturm, der Prosperos Bruder Antonio und dessen Gefolge auf der Insel stranden lässt – als Fantasmagorien zu verstehen seien. Obgleich Prospero seit seiner eigenen Ankunft die Insel regiert, ist es jedoch Ariel, der die Einheitlichkeit der Inselatmosphäre bestimmt. Diese Integralität kann erst wieder restituiert werden, wenn Ariel in sein natürliches Element zurückkehrt: »Und dennoch fühlt man selbst / wie alles das, was man mit ihm zurückhält, / fehlt in der Luft« (V. 9-11).

»Der Geist Ariel« stellt ein innovatives dichterisches Experiment dar. Indem das Gedicht auf das Verhältnis zwischen zwei nicht beim Namen genannten Gestalten eingeht, stellt es hohe Ansprüche an den Leser. Nur der Gedichttitel und die darunter stehende Erklärung »Nach der Lesung von Shakespeares Sturm« weisen auf die Identität dieser beiden Gestalten hin. Geläufige Interpretationsstrategien, wie zum Beispiel die Frage »wer spricht?« lassen sich nur mit einem gewissen Vorbehalt

9 Ebenda, S. 117.

10 Vgl. Rüdiger Görner: »Das Ich versagt am Es«: Zur Krise des »reinen Bezugs« am Beispiel von Rainer Maria Rilkes »Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer«. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 33,1, 2006, S. 69-86.

11 Richard Exner und Ingrid Stipa: »Mit-Spielerin-Gefühlin-Übertrefferin: Zum Phänomen der Androgynie des Schaffensprozesses im späten Rilke«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 10, 1983, S. 23-36.

12 Ebenda.

13 Ebenda, S. 75-78.

auf das Gedicht anwenden. In seinem Hauptteil finden wir streng genommen kein lyrisches Ich: stattdessen wird der Monolog in der ›man‹-Form wiedergegeben. Wie ist dies zu verstehen? Zum Teil scheint es an die Einfühlung des Lesers zu appellieren, aber vor allem kommt hier eine gewisse Empfindung der Peinlichkeit zum Ausdruck, indem das Aussagesubjekt im Rückblick seine Behandlung des Ariel als eine Form von Ausbeutung erkennt. Noch wichtiger ist jedoch der psychologische Zustand des Subjekts, das seine Überlegungen zu einem verwirrenden Zeitpunkt äußert, in dem es nicht mehr um den Zauberer Prospero und noch nicht wieder um den Herzog von Mailand handelt. In solch einem Zwischenzustand existiert kein Ich mehr.¹⁴ Im Gegensatz zu Shakespeares Schauspiel, worin der Monolog durchaus von einem ›Sprecher‹ vorgetragen wird, haben wir es bei Rilkes Gedicht mit einer Zwischenform zu tun, einer Meditation, bei der wohl eher gedacht als gesprochen wird. Konsequenterweise kann also der Ursprung der im Monolog zum Ausdruck kommenden Überlegungen nicht näher bestimmt werden. Als Leser werden wir in einen neuen poetischen Bereich eingeführt, wo bekannte Vorstellungen nicht mehr als adäquat erscheinen. Es handelt sich um einen neuen Bezugskomplex.

Dieser neue Vorstellungsbereich findet in Rilkes Gedicht seine Entsprechung in der überaus ambivalenten Ausdrucksweise – oder könnte es vielmehr der Fall sein, daß es ausgerechnet die Ambivalenz des Meditierenden ist, die den neuen Vorstellungsbereich entstehen lässt? Wir wissen um Erinnerungen, die »von jenseits des Grabes« kommen: aber hier haben wir es mit so etwas wie einer Meditation zu tun, die jenseits des Ich entsteht. Erst in diesem Zustand kommen bisher unterdrückte und oft sogar ungewünschte Gefühle zum Vorschein. Man könnte fast sagen, es handle sich um Erkenntnisse, die in der Shakespeare-Forschung erst seit etwa 1980 anhand von neuhistorischen und postkolonialen Lektüren des *Sturms* in den Vordergrund gerückt sind.¹⁵ Heute ist es so gut wie unmöglich geworden, im Zusammenhang mit Shakespeares *Sturm* nicht an den Diskurs des Kolonialismus zu denken. Da der zeitliche und räumliche Kontext im ersten Vers von Rilkes Gedicht nicht gegeben wird (»Man hat ihn einmal irgendwo befreit«), könnte man eventuell denken, es werde hier vielleicht eine Schuld kaschiert. Ist diese Schuld jedoch die Schuld des Kolonialismus? Im Gedicht fällt kein Wort von Caliban, Sykorax oder der ganzen Schar von Geistern, die mit Ariel auf der Insel wohnen. Meines Erachtens wäre es wohl etwas weit hergeholt, hier vom Kolonialismus im vollen Sinn des Wortes zu spre-

14 Ich bin mir durchaus bewusst, dass auch bei lyrischen Meditationen in Monologform der Begriff »lyrisches Ich« sehr wohl benutzt werden kann. Hier geht es jedoch um eine ganz besondere Differenzierung zwischen zwei Bewusstseinszuständen: dem Zustand des Zauberers Prospero und einem anderen, schwer zu präzisierenden Zustand, in dem er seine Zaubererfunktion aufgibt, aber eine neue Rolle noch nicht übernommen hat. Ich bedanke mich bei den Teilnehmern der Londoner Tagung, die sich an der Diskussion zu dieser Frage beteiligten, vor allem bei William Waters, der, anders als ich, den Terminus ›Lyrisches Ich‹ auch in diesem Fall beibehalten sehen will.

15 Von den Vertretern des ›New Historicism‹ seien an dieser Stelle Stephen Orgel und Stephen Greenblatt genannt (vgl. insbesondere Orgels einflussreiches Vorwort zur Oxfordener Ausgabe des *Tempest*, 1987).

chen. Während die heutigen kolonialtheoretischen Deutungen des *Sturms* hauptsächlich ihr Augenmerk auf Caliban als das monströse ›Andere‹ lenken, beschäftigt sich Rilkes »Der Geist Ariel« mit Prospero als Beherrscher der Insel.¹⁶ Statt einer Begegnung eines fremden Eroberers mit den Ureinwohnern der Insel haben wir es in Rilkes Gedicht hauptsächlich mit einem Meister-Diener-Verhältnis zu tun. Wendungen wie »halb sehr herrisch, halb beinah verschämt« (V. 6) bringen Prosperos ambivalente Gefühle gegenüber dem Geist Ariel zum Ausdruck. Die Situation ist zwar in einem gewissen Sinne der ›Kontakzone‹ der Kolonialtheorie verwandt, aber ohne die Gegenwart der Einheimischen (Sykorax und Caliban) kommt dieser Begegnungsort nicht zur vollen Entfaltung. Auf Prosperos Befreiung von Ariel aus seiner durch Sykorax gesetzten Gefangenschaft wird nur sehr indirekt angespielt »man hat ihn einmal irgendwo befreit« (V. 1), und in den folgenden Versen kommt erst etwas verspätet das Bewusstsein auf, dass Ariels Dienerschaft bei Prospero eine Art Gefangenschaft unter anderem Vorzeichen darstellte (Ariel war »auf jeder Tat gefaßt auf seine Freiheit«, V. 5). Erst wenn Ariel der Luft zurückgegeben wird, kann er völlig frei sein. Dazu muss er allerdings seine körperliche Gestalt verlieren wie auch seine Fähigkeit, die menschliche Logik zu verstehen: nunmehr wird er »gedankenlos im Element« (V. 17) weiter existieren. Die Worte »abhängig fürder« (V. 18) beziehen sich selbstverständlich auf Prospero, der sich bei der Rückkehr nach Mailand in die dort vorherrschenden Kräfteverhältnisse wieder hineinfinden muss.

Bei seiner Darstellung der endgültigen Befreiung Ariels wandelt Rilke Motive aus dem vierten Akt von Shakespeares *Sturm* auf geschickte Weise ab. Im vierten Akt des Schauspiels veranstaltet Prospero nämlich mit Hilfe von Ariel ein Maskenspiel zur Feier der Verbindung zwischen Ferdinand und Miranda. Am Schluss des Maskenspiels entlässt Prospero die Schauspieler, die in der Rolle von drei allegorisch-mythologischen Gestalten des Maskenspiels erschienen sind. Nach dem Schluss des Spiels, lässt Prospero diese Spieler mit folgenden Worten verschwinden:

Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich Euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft. (*Sturm*, Akt IV, Szene 1, V. 661-613)

Shakespeares Worte »aufgelöst in Luft, in dünne Luft« (ich zitiere nach wie vor die Schlegel'sche Übersetzung) gestalten sich in Rilkes Gedicht etwas anders. Dort wird nicht nur Ariel selbst, sondern auch Prosperos Verbindung zu ihm verschwinden. Ariel fällt nun aus dem Kraftfeld von Prosperos Herrschaft auf der Insel und stellt sein eigenes Kraftfeld wieder her. Diese Wendung in der Beziehung zwischen Prospero und Ariel bildet ein gutes Beispiel für das, was Rilke in einem Brief an Ilse Jahr meint, wenn er schrieb: »statt des Besitzes erlernt man den Bezug«.¹⁷ In diesem Sinne lassen sich durchaus die folgenden Gedichtverse verstehen: »seine leichte

¹⁶ Aufgrund seines Siegs über die Hexe Sykorax gilt Prospero in postkolonialer Sicht als unrechtmäßiger Usupator.

¹⁷ Brief vom 22. Februar 1923. In: *Briefe II*, S. 395.

Freundschaft / jetzt ohne Spannung, nirgends mehr verpflichtet, / ein Überschuß zu dieses Atmens Raum / gedankenlos im Element beschäftigt« (V. 14-17). Das Wort »Überschuß« erinnert an den späten Goethe, dessen Lyrik Rilke zu dieser Zeit – ebenfalls unter der Leitung von Katharina Kippenberg – las. Das Motiv des Atmens, eine geläufige Metapher für den schöpferischen Akt, wird hier umgekehrt: Rilkes Variation der Prospero-Gestalt atmet nicht mehr aus, sondern in sich hinein. »Machtlos, alternd, arm / und doch *ihn* [d.h. Ariel] atmend wie unfäßlich weit / verteilten Duft, der erst das Unsichtbare / vollzählig macht« (V. 20-23).¹⁸ Es ist kein Zufall, dass hier das Wort »unsichtbar« auftaucht, bezieht es sich doch auf Ariels Verlust des Körpers und seine neue, gleichsam vaporisierte Daseinsform. Gleichzeitig mit dieser Verwandlung geht ein Wechsel des Pronomens vom Maskulinum (»*ihn* atmend«) zum Neutrum (»wie's einen liebte«) einher. Die Partizipien »auf-lächelnd« und »aufweinend« deuten außerdem noch an, dass Prospero nun im Verhältnis zum freigesetzten Luftgeist eine untergeordnete Position innehat.

In diesem Zusammenhang lässt sich eine Gedankenfigur erblicken, die in vielen Gedichten Rilkes aus dieser Zeit zu finden ist. Man denke etwa an die »Spanische Trilogie« oder die »Gedichte an die Nacht«, wo das apperzierende Subjekt gewissermaßen auf die Außenwelt einen Druck ausübt, der wiederum von einem Druck der Außenwelt auf das Subjekt beantwortet wird. Gestalten und Gestaltetwerden bildet dabei einen einzigen Prozess. Das Wort »Gesicht« (etwa in »Die große Nacht« oder »Perlen entrollen ...«) ist Ausdruck dieses quasi-phänomenologischen Zirkels. Indem Prospero auf sein nun fast aufgegebene Verhältnis zu Ariel reflektiert, wird deutlich, wie sehr die eine Gestalt durch die andere konstituiert wurde – und umgekehrt. Mit anderen Worten, Ariel war zugleich »der Andere« und ein Teil des Subjekts Prospero. Bei der Aufgabe der Meister-Diener-Beziehung – und der damit verbundenen Kräftestruktur – verschwindet dieses hermeneutische Verhältnis zwischen den beiden Figuren.

Der parenthetische Schlussteil des Gedichts bringt eine weitere Verschiebung der Kräfte mit sich.¹⁹ Hier blitzt zum ersten Mal ein »Ich« auf, das fast sofort durch die dritte Person ersetzt wird: (»Ließ ich es schon? Nun schreckt mich dieser Mann / Der wieder Herzog wird«, V. 28-29). In diesem flüchtigen metapoetischen Moment, fängt der ehemalige Zauberer an, seine Rückkehr nach Mailand zu bereuen. Sich gleichsam von außen betrachtend, sieht er seine neue Rolle in der Mailänder Gesellschaft als unbedeutend an. Der Zauberer, der Geister beschwören konnte, ist zu einer bloßen Marionette geworden, die keinen autonomen Willen mehr besitzt. Er ist zugleich Subjekt und Objekt der Handlung – er zieht »sanft den Draht ins Haupt« und hängt sich »zu den andern Figuren«. In der Genitivkonstruktion »Welcher Epilog / vollbrachter Herrschaft« ist noch eine Erinnerung an seine glückliche Zeit als Herrscher der Insel enthalten, aber das Wort »Epilog« scheint negativ verwendet zu sein. Dieses Nachspiel rundet nicht, wie in Shakespeares *Sturm*, die Handlung des

18 Rilke benutzt hier die Sprache der Impressionisten, für die – nach Hermann Bahrs kritischem Aufsatz – das Ich »unrettbar« ist.

19 Im Vergleich etwa zu den *Neuen Gedichten* haben wir es im »Geist Ariel« mit mehr als einem »Umschlag« zu tun.

Stückes auf, sondern drückt Enttäuschung über die Rückkehr zum normalen Leben aus. Die Wendung »und das ist wenig«, die am Schluss des Gedichts erscheint, mutet in der Tat etwas flach an im Vergleich zum Shakespear'schen Original »which is most faint« (*Tempest*, Epilogue, V. 3). Es ist freilich nicht sehr wahrscheinlich, dass Rilke die Schlegelsche Übersetzung mit dem Original verglichen hat.

Es bleibt nur noch eine Frage: kannte Rilke überhaupt den Begriff »Pastiche«? Die Antwort ist: ja. In einem Brief vom 5. Februar 1924 an Claire Goll berichtet er, dass er dabei sei, ein altes Notizbuch seiner französischen Gedichte für die Empfängerin zu kopieren: «Je n'ose pas dire que ce soit du français; c'est un élan du souvenir vers une langue entre toutes aimée. Les vers, qui un peu, malgré moi, s'y rapprochent, sentent, je crains, le pastiche.»²⁰ Diese Selbstkritik ist meines Erachtens nicht ganz unangebracht, zumindest in bestimmten Fällen. Offensichtlich benutzt Rilke das Wort »pastiche« in einem eher pejorativen Sinne, im Gegensatz etwa zu Proust, der die Fähigkeit, Pastiches zu schreiben, hoch bewertete, weil er sie als Vorbereitung auf die Ausbildung eines eigenen literarischen Stils betrachtete.²¹ Rilkes »Der Geist Ariel« verwendet zwar bestimmte Formen wie zum Beispiel den Shakespear'schen Blankvers,²² spielt auf bestimmte Themen und Motive aus dem *Sturm* an und zitiert eine Wendung aus der Schlegel'schen Übersetzung von Prosperos Schlussmonolog, aber das Gedicht ist kein Pastiche im Sinne einer stilistischen Nachahmung.²³ Die luftige Sprache von Shakespeares *Sturm* wird stattdessen durch abstrakte Vorstellungen und labyrinthischen Satzstrukturen ersetzt. Diese Hindernisse zum leichten Verständnis des Gedichts werden durch die Bedenken motiviert, die dem Meditierenden nun im Rückblick einfallen: bezogen auf seinen Umgang mit dem Luftgeist Ariel einfallen, den er nicht ganz zutreffend als eine »leichte Freundschaft« bezeichnet (V. 14).

20 »Ich sehne mich sehr nach deinen blauen Briefen«. RMR – Claire Goll: *Briefwechsel*. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2000. S. 50.

21 Vgl. Marcel Proust: *Pastiches et mélanges*. Paris 1919.

22 Bei Shakespeare verwendet Prosperos bewusst etwas künstliche Schlussrede vierhebige Verse.

23 Vgl. die Definition aus dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. von Jan-Dirk Müller, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar (Berlin und New York 2003): »eine intertextuelle Schreibweise, die den Stil eines einzelnen Autors oder eines einheitlich erscheinenden Korpus von Texten demonstrative nachahmt, ohne ein Wort zu zitieren (wie im Cento)« (S. 34, Spalte 1). Nach dieser Definition des Pastiche überschreitet Rilkes »Der Geist Ariel« die Gattung des Pastiches durch die Verwendung des Schlusszitats. Siehe auch Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage (Stuttgart, 2003), wo Pastiche als »eine dem Original möglichst nahe kommende Imitation des Stils eines Autors oder auch nur eines bestimmten Textes« definiert wird (S. 493, Spalte 1); vgl. auch Peter Por: »Der [defigurierten] Figur zu glauben«. Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 23 (2014), S. 245-247. In diesem Aufsatz korrigiert Por mit Recht meine Verwendung der Kategorie Pastiche im Zusammenhang mit Rilkes »Der Geist Ariel« in JR: *Rilke, Modernism und Poetic Tradition*. Cambridge 1999, S. 128-137.

Zum Schluss ist vielleicht ein Hinweis auf die nuancenreiche Verbindung zwischen dem Biographischen und dem Poetisch-Philosophischen im »Geist Ariel« am Platz. Rilke selbst zögerte lange, bis er im Jahr 1922 das Gedicht endlich zur Veröffentlichung freigab.²⁴ Bei näherer Betrachtung handelt es sich jedoch weder um ein unfertiges noch um ein misslungenes Gedicht. Meines Erachtens sollten wir es als freistehende Dichtung *sui generis* betrachten.

²⁴ Erstdruck im *Inselschiff* 5, H. 2 (1922) (eigentlich Dez. 1921). Vgl. KA 2, S. 471.

Rilkes letztes Wort: »Verzicht«¹

In den lyrikgeschichtlichen Erörterungen wird überwiegend angenommen, dass die Entstehung der modernen Lyrik eine Wende in der Geschichte der Gattung bedeutet. Um die Schlüsselkategorien dieser Annahme in Erinnerung zu bringen: Die prämoderne Lyrik habe immer einen Ansatz zur abbildenden, figurativen, naturnahen und persönlichen Darstellung bewahrt, und sie habe dementsprechend ihren Aussagen auch eine außerkünstlerische, ja oft universale Gültigkeit zugetraut; während die moderne Lyrik, in thetischer Gegenüberstellung zur früheren Periode, sich durch einen stets zunehmenden Ansatz zur abstrakten, nicht-figurativen, imaginären und objektiven Schöpfung entwickelt habe. Sie habe dementsprechend die Gültigkeit ihrer Aussagen streng darauf beschränkt, was sie in ihr künstlerisch erschaffenes Universum hineingenommen hat – wobei dieses rein eigengesetzliche, rein selbstbestimmende Universum sich auf die Breite und die Tiefe einer wahrhaftigen Religion erstrecken kann.

Im folgenden Beitrag will ich darzulegen versuchen, wie sich Rilke, mit dem Titel eines berühmten Gedichts gesagt, diese prinzipielle »Wendung« (3/82) angeeignet hat. Um es im voraus kurz zu resümieren: Er hat sie aus einer noch stärker selbstthematizierenden Perspektive heraus, als Schicksalswende des schöpferischen Worts, begriffen – aus dieser Perspektive aber bis zu ihrer zwei-einen äußersten Konsequenz, sei es zu kosmischer Bestätigung, sei es zu kosmischer Verneinung des schöpferischen Worts geführt.²

1 Der vorliegende Aufsatz fügt sich in die Reihe von Schriften ein, in denen ich Rilkes Lebenswerk erörtere. Unter ihnen verweise ich vor allem auf meine Bücher, in denen ich meine Auffassung über Rilkes drei Schaffensperioden systematisch darlege: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes Neuen Gedichten*, Heidelberg 1997; »*Zu den Engeln (lernend) übergeben*«. *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*, Bielefeld 2005; »*als wärst du ein Zeichen*«, *Zur Poetik von Rilkes Spätlyrik*, Bd. 1: *Das elegische Werk*, Bd. 2: *Das nahelegische Werk*. Heidelberg 2016 (im Druck). Ich erwähne auch zwei Beiträge aus den letzten Jahren. »Rilkes anagogische Gottesvorstellung«, in: Norbert Fischer (Hg.): »*Gott*« in der *Dichtung RMRs*. Hamburg 2014, S. 413-438; »Der [defigurierten] Figur zu glauben.« Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft«, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 32 (2014), S. 223-256. – Rilkes Werke werden zitiert nach: RMR: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1976. Die jeweiligen Stellen werden mit Band- und Seitenangabe im Text selbst angegeben. Um Mißverständnisse zu vermeiden, werden die Sonette aus dem Doppelzyklus mit römischer Ziffer für den Teil angegeben, z.B. SO I/1. – In meinem Text führe ich oft Ausdrücke an, die ich nicht genau in ihrer ursprünglichen morphologischen Gestalt einbauen kann, diese werden *kursiv* gesetzt, z.B. *hinüberkehren* für »hinüberkehrt«.

2 Diese spezielle Aneignung hat bekanntlich ihre engere Tradition, gekennzeichnet durch die Namen von Victor Hugo, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, George, Hofmannsthal und T.S. Eliot, später auch von Celan und Cummings. Auf Rilkes wiederum sehr eigene Stellung innerhalb dieser Tradition kann ich an dieser Stelle nicht eingehen.

Führen wir nun (unter zahlreichen ähnlichen) einen Satz an, in dem Rilke seine zentrale Kategorie mit Hilfe eines entlegenen Exempels bestimmt:

»Erbauung« wie dieses Wort einem wiedergibt, kaum noch Wort, ein Raum voll Bedeutung im Dunkel des Mundes, der es ausspricht und zurückhält.«³

Rilke hat diesen Satz in einer besonders unfruchtbaren Periode der ohnehin lange dauernden Krise seiner eigenen Inspiration verfasst – und hat gewiss deshalb sein eigenes Ideal des schöpferischen Worts in einer sehr prägnanten Formel für sich selbst bestimmt. Es ist ein höchst selbstwidersprüchliches Ideal: Das dichterische Wort soll bis in das Dasein seines Wesens verneint werden, damit gerade in dieser negative Transsubstantiations-Gestalt seine schöpferische Macht mit einmaliger Gültigkeit bestätigt wird, umgekehrt gefasst: die schöpferische Macht des dichterischen Wortes wird mit der einmaligen Gültigkeit bestätigt, die sie nur durch die Verneinung des Wesens des Worts erzielen kann.

Die ersten Ansätze zur Schöpfung nach diesem Ideal, gehen (wie alle wichtige Ansätze des Werks) auf die Anfänge zurück. So werden einige Beispiele aus den früheren Perioden angeführt, die die Konstanz seiner Suche bezeugen; größtenteils wird aber die ausserzyklische Lyrik der mittleren und besonders der späten Periode berücksichtigt, worin Rilke dieses Ideal, mit einem beliebten Adjektiv gesagt, in seiner »äussersten« Antinomie begriffen und zu seiner letzten und einzigen Wort-Gestalt geführt hat, die nichts anderes bedeutet als perennisierte Antinomie.

»Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem metallendem Schlag«, »man fühlt den Glanz von einer neuen Seite, / auf der noch Alles werden kann.« (I/253, 257): Mit diesen beiden, (pseudo)religiös angestimmten Sätzen vom Anfang des Bandes *Das Stunden-Buch* hat Rilke sein eigenes Ideal verkündet: Sein Lebenswerk sollte der poetischen und bereits damals: der poetisch-musikalischen Schöpfung aus Worten gewidmet sein, die in ihrer jeweiligen, weiter und weiter defigurierten Gestalt jeweils nichts Minderes als den einheitlichen Kosmos, das einheitliche kosmische Dasein bezeichnet. »[U]nser, an Alles, Verrat ...: Gong!«: so lautet in der letzten Zeile des Gedichts *Gong* (3/186) aus der Periode des sich zum Ende neigenden Lebenswerks die äußerste Defiguration desselben Ideals: in dieser Formel soll die poetisch-musikalische Schöpfung, hier eher: vor- wie nachmusikalische Schöpfung aus Worten nichts Minderes als das fragmentierte Dasein des Kosmos im zwei-einen Augenblick seiner Entstehung und seines Zerfalls, bezeichnen.

Man wäre geneigt, die zwei (bzw. drei) Zitate als die äußersten begrifflich-bildlichen Chiffren für das eigene Schöpfungsprinzip des Lebenswerks zu betrachten. Seine Wort-Figuren, ob architektonisch oder musikalisch, werden immer weiter defiguriert, sie sollen immer als kontingent gelten, als absolute, die dennoch auf weitere absolute (behauptete wie verneinte) Wort-Figuren hinweisen. Das Lebenswerk kam zu seiner einmaligen Größe, weil Rilke von seiner feierlichen Errichtung

3 Brief vom 17. August 1919, in: RMR – Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1954, 367.

bis zu dessen »Sturz«-Defiguration dem inhärenten Selbstwiderspruch des Werks folgte. Sofern es immer durch seine gleichwie besessen gesuchte, aber auch gefundene Teleologie gewirkt hat (»ich soviele Ziele erfliege [...] zugleich der Weg mir gegeben ist«),⁴ war diese Teleologie positiv wie negativ bestimmt, denn sie war an der zwei-einen kosmischen (Selbst-)Schöpfung wie kosmischen (Selbst-)Vernichtung ausgerichtet.

Die soeben zitierten ersten charakteristischen Aussagen des Lebenswerks verkünden die Allmacht des lyrischen Wortes, eigentlich die performative Allmacht dieser Aussagen selbst. Im Sinne des biblischen Diskurses verfasst, auf den sie unüberhörbar anspielen, sind sie der Schöpfungsakt des Kosmos, in welchem Metaphysik wie Metasemiotik ein und dasselbe (göttliche) Dasein bestimmen beziehungsweise bezeichnen. Die Verkündung ist, wie Rilke dies im Text selbst mitklingen lässt, absolut und daher unvorstellbar bzw. sie lässt sich nur durch alternative (De)figurationen vorstellen und letzten Endes nicht vorstellen, man müsste es so sagen, dass sie sich (un)vorstellen lässt; denn der poetischen Schöpfung ist es, metaphysisch gesehen, eigen, dass sie stets »von einer neuen Seite« geändert und ersetzt werden soll, und dem poetischen Wort ist es metasemiotisch eigen, dass es nie das erste und nie das letzte Zeichen sein kann.

In dieser Perspektive erhalten zwei kurze meditative Texte, die Rilke 1898 zu Papier gebracht hat, eine außergewöhnliche Bedeutung. Sie sind *Der Wert des Monologes* sowie – da Rilke es für nötig fand, noch ein Mal darauf zurückzukommen – *Noch ein Wort über den Wert des Monologes. Offener Brief an Rudolf Steiner* (10/434-442) betitelt. Angeblich kamen sie durch die Umfrage einer Zeitschrift zustande (12/1362-1365), thematisch sind sie dem »Erleben« bzw. den »Offenbarungen« gewidmet, das Maeterlinck »erkannt hat«, das heißt: der »Mystik«, mittels deren Maeterlinck sich der »Lücke« zwischen äußerer und innerer »Handlung« *bemächtigt* hatte. Rilkes wirkliche Suche gilt aber ausdrücklich dem »Weg« »über Maeterlinck hinaus«; und man sollte sich nicht unbedingt der Deutung versperren, dass er bei seiner Suche bereits die »tiefer[e] und rätselhafter[e]« Aporie seines eigenen Lebenswerks zu *erkennen* trachtete.

»Aber man wird einmal aufhören müssen, ›das Wort‹ zu überschätzen«. (10/435)

So lautet die zentrale These in dem kurzen Essay. Im Nachhinein wirkt der Satz umso bemerkbarer, als er Maeterlinck, einem Dichter galt, der dadurch berühmt wurde, dass er szenische Wort-Gesten erfand, um damals gänzlich unerreichbare menschliche ›Seelenzustände‹ *darzustellen*, und er aus der Feder Rilkes, eines Dichters stammt, der sich damals besessen darauf vorbereitete, sein eigenes und überaus weit zu führendes lyrisches Werk in einem einzigartigen Vertrauen auf Worte anzufangen. Die Ergänzung dieses Essays wurde angeblich verfasst als Antwort auf Rudolf Steiners redaktionelle Bemerkungen, in denen er sich auf die Musik und eigens auf Wagners Musik berufen hatte. In seinem Text will Rilke aber nichts von Musik in engerem Sinne und schon gar nichts von Wagners Musik wissen; vielmehr bestätigt und entfaltet er seine These:

4 Brief vom 15.8.1903, in: RMR / Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1979, S. 113.

»Es scheint in der Tat, als ob ich dem ›Worte‹ arg unrecht getan hätte. [...] Gedenken Sie der Liebenden, die sich in den Tagen des Findens mit Worten voneinanderdrängen, ehe sie sich erkennen im ersten Schweigsamsein. Frage jeder sich selbst, ob auf den Höhepunkten seines Lebens Worte stehen? [...] Mag sein, daß das Leben eine Weile lang in den Worten treibt, wie der Fluß im Bett; wo es frei und mächtig wird, breitet es sich aus über alles.« (10/439-440)

Man kann die Aussage der Sätze nicht missverstehen. Rilke hat in ihnen in der Tat viel radikaler als Maeterlinck nicht nur die szenische Unzulänglichkeit der gewöhnlichen Sprache, sondern im Allgemeinen die unlösbare Aporie des poetischen und im besonderen seines noch zu schaffenden poetischen Wortes und damit seines noch zu schaffenden Werks aus poetischen Worten begriffen.

Ungefähr ein Jahr später verfasste er die (oben angeführten) ersten Zeilen seines eigenen lyrischen Werkes, damals für das Ideal einer religiös anmutenden »Alles«-Komposition, die »rief und raunte« (so im allerletzten Gedicht *Komm du, du letzter*, als unverkennbarer Rückverweis auf diesen ehemaligen Anfang im *Stunden-Buch*). (3/511). In den darauffolgenden Jahren folgte er stets diesem Ideal des poetischen »Alles«, indem er es allerdings stets weiter und kühner, stets eigener defigurierte. Seine Inspiration dauerte mehr oder weniger ununterbrochen dreizehn Jahre lang, am Anfang des Jahres 1912 verfasste er noch die ersten beiden Elegien, dann geriet er in eine zunehmend ernste Krise. Noch am Anfang dieser Krise, als er verhältnismäßig viele und unter ihnen manche außergewöhnlich wichtige Gedichte hervorbrachte, hat er zwei überaus bemerkenswerte Briefaussagen geschrieben. In der ersten widmet er seiner gegenwärtigen und noch zu gestaltenden Musik-Erfahrung lange spekulative Absätze und zeichnet bereits das Ideal von vor-hebräischen, absoluten (wohl unvorstellbaren) Wörtern auf, in welchen »das zu Wort kommt, wozu [...] alles hätte vielleicht leiten dürfen«,⁵ das heißt dass das »Wort« zur Bestimmung des Kosmos als Musik *kommen* soll. Ungefähr ein Jahr später erfasst er in einem Brief die Aporie seiner Schöpfung in ihrer äußersten Radikalität:

»Und je weiter ich lebe, desto nötiger scheint es mir, auszuhalten, das ganze Diktat des Daseins bis zum Schluß nachzuschreiben; denn es möchte sein, daß erst der letzte Satz jenes kleine, vielleicht unscheinbare Wort enthält, durch welches alles mühsam Erlernte und Unbegriffene sich gegen einen herrlichen Sinn hinüberkehrt.«⁶

Die Idealsetzung verkündet ihre eigene Absurdität, ein einziges »Wort« wird nie das »Dasein« bedeuten, wie auch das »Dasein« sich nie in einem einzigen Wort *offenbaren* (so hieß es im *Monolog*-Essay), sich nie in ein einziges Wort *hinüberkehren* wird.⁷ Nicht aber, dass Rilke durch seine Aporie ein baldiges notwendiges

5 Brief vom 17.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis, in: RMR: *Briefe*. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1987, S. 373-376.

6 Brief vom 21.12.1913 an Ilse Erdmann. Ebenda, S. 417.

7 Sechs Jahre später (aber noch immer während der langen Krise) hat Rilke eine andere scharfe Formel für sein Wort- und Sprachideal gefunden: »eine innerste Sprache, ohne

Aufhören seiner Lyrik verkünden will. Vielmehr theoretisiert er am Anfang einer lange währenden Krisenperiode mit spürbarem Pathos das als »unerhört« gesetztes Ideal einer, seiner Lyrik. Ich verweise mit Nachdruck darauf, dass Rilke bei seinem geliebten Adjektiv »unerhört« gewiss auch die Bedeutung von »absurdus«, etymologisch: ab-surdus, »fern dem Hören« mitverstanden wissen wollte.⁸ Jede Wort-Gestalt, die einzelne ebenso wie die des Gedichts oder der Reihe der Gedichte, soll in dem Maße vollkommen sein, wie sie ihre eigene absurde Unmöglichkeit, ihre verstummende Selbstvernichtung bezeichnet und umgekehrt, die sich als absurd-unmöglich erweisende Wort-Gestalt soll einzig und allein ihre eigene Vollkommenheit, ihre (klangvolle) Selbstschöpfung bezeichnen. Die Reihe der selbstthematizierenden Musik-Gedichte oder vielmehr Metamusik-Gedichte, die bald nach diesem Brief einsetzte ist für diese Poetik paradigmatisch. Das erste Gedicht in der Reihe, *Strophen zu einer Fest-Musik* (3/98) ist 1915 entstanden; danach folgen in unregelmäßiger, aber dennoch kontinuierlicher Folge die Gedichte *An die Musik* im Jahr 1918 (3/111), *Musik* (»Wüsste ich«) im Jahr 1924 (3/262), *Ô, Lacrimosa* im Jahr 1925 (3/182) und *Gong* im Jahr 1925 (3/186), sowie *Musik* (»Die, welche schläft«) im Jahr 1925 (3/266). Das erste Gedicht in dieser Reihe ist eine absolute Komposition aus Worten, die mit einer offenen *Empfängnis* (nicht) abgeschlossen wird (»Aber ich fühle, daß du / oben Gewölbe empfängst«); und zum Abschluss steht das radikal einzelne vor- oder nachmusikalisch (un)artikulierte Ton-Wort: »Gong«, als metasemiotisches Zeichen für das metaphysische Musik-Dasein.

Parallel zu dieser Reihe, an der »Rückseite der Musik«,⁹ hat Rilke auch das einzige genaue, was auch so viel heißt wie selbstwidersprüchliche Wort für dieses Ideal zunehmend oft und mit zunehmend scharfer Deutung in seine lyrischen Texte hineingeschrieben: das Wort »Verzicht«. Es sei hier gleich daran erinnert, dass das Wort etymologisch zweideutig ist. Es geht auf »zeihen«, »zichten«, so auch eigentlich auf »sagen« zurück, und erst später, durch die Partikel, erhielt es die heute gängige negative Bedeutung. Rilke, der Grimms Wörterbuch oft konsultierte, war vermutlich mit dieser Etymologie vertraut; und das Verfahren, eine gängige und eine (eventuell fiktive) etymologische Bedeutung ein und desselben Worts einander gegenüberzustellen bzw. miteinander zu vermengen, lässt sich bei ihm vielfach nachweisen (z.B.

Endungen, eine Sprache aus Wort-Kernen [...] müßte nicht in dieser Sprache die vollkommene Sonnen-Hymne [sc. die zum Neuen erschaffene Gestalt des emblematischen Gedichts des Heiligen Franziskus] erfunden sein, und ist das reine Schweigen der Liebe nicht wie das Herz-Erdreich um solche Sprach-Kerne?« (Brief vom 4. 2. 1920, in: RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, Frankfurt a.M. 1977, S. 143).

8 Als Beleg seien zwei Stellen zitiert, worin Rilke das Wort »absurd« (beinahe) in den Text seines Gedichts hineingeschrieben hat. »Da steht der Tod, ein bläulicher Absud / in einer Tasse ohne Untersatz« (*Der Tod*, 3/103); »Das Tötliche [sic!] hat immer mitgedichtet: / nur darum war der Sang so unerhört« (*Briefwechsel mit Erika Mitterer*, Bd. 3, S. 315). Ob in der Erkenntnis dieses Bezugs Tod – Gesang – Absurd die legendären Zeilen des Lebenswerks nicht eine zusätzliche Bedeutung erhalten? »Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt«, »Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier / sich tönend hob – die unerhörte Mitte« (*Archaischer Torso Apollos*, 2/557), *Die Sonette an Orpheus*, II/28).

9 Brief vom 17.11.1912, in: RMR / Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Zürich 1951, S. 236.

»entschlossen« im Sinne von »dezidiert« und »offen«, oder »verraten« im Sinn von »betrogen« und »falsch geraten«). In diesem doppelten Sinn von »auf etwas verzichten« und »etwas verzichten« hat er das Wort bereits viel früher für sich entdeckt und es, neben unwichtigen Anwendungen, zweimal an sehr wichtigen Stellen angewendet: »[B]einah begreifend, nah am Einverstehen / und doch verzichtend: denn es wäre nicht«, so lautet die Formel im Gedicht *Der Hund* (2/641) im Doppelband *Neue Gedichte* für ein Sein, das sich zum Nicht-Sein *hinhält*; »daß du im Sehendwerden den Verzicht / erkannt hast«, so lautet die Formel für das »Schicksal« des Dichters, der in dem gebrochenen »Weltall« der *rettenden* Schöpfung der »Worte« nicht mehr vertraute und sich in die *Selbsterstörung* flüchtete (*Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, 2/662).¹⁰

In seinen späteren Verwendungen, die die überwiegende Mehrheit der insgesamt 43 Konkordanzstellen ausmachen (die Derivate mitgerechnet),¹¹ hat Rilke die Zweideutigkeit des Worts in eine andere Dimension gestellt. Es fällt auf, dass es (mit der einzigen und eher uninteressanten Ausnahme eines Sonnett-Entwurfs, 3/467), in keinem zyklischen Gedicht vorkommt; zwischen den Zyklen und nach ihnen hingegen mit unverkennbarer Stetigkeit. Es genügt aber nicht festzustellen, dass es das privilegierte Wort der Krise war; vielmehr muss man wesentlicher und allgemeiner fassen: »Verzicht« ist »»*das Wort*«, das Rilkes metaphysisch-metasmiotisches Schöpfungsideal (un)bezeichnen sollte.

Die konsequente Reihe der Verwendungen fängt mit dem Einbruch der Krise an. Im Frühjahr 1913 zeichnet Rilke einen vierstrophigen Text für sich selbst auf, welcher mit diesem Wort anfängt: »Wer verzichtet, jenen Gram zu kennen« (3/393) – und ganz der Erklärung des Verbs »verzichten« gewidmet ist. In der Erklärung mag es noch nicht seine aporienartige Bedeutung erhalten, es bezeichnet eine (allerdings auch nur beinahe reine) negative Ausgrenzung. Bemerkenswert bleibt dennoch, dass Rilke es in den zwei letzten (im Übrigen mit einem einmonatigen Abstand verfassten) Strophen textuell mit der Vorstellung einer musikalisch bestimmten Welt zwischen dem »Herzen« und »Gott«, anders zwischen der »Orgel« und dem »Engel« verbunden hat – und letzten Endes mit der Entstehung der Musik-Welt selbst aus der »Leere«, aus der *Höhle* und aus der »Fuge«. In seiner weiteren Verwendung, welches eigene Gewicht die einzelnen Stellen oder das ganze Gedicht auch haben mögen, sollte das Wort immer jene sehr eigene Bedeutung (un)bezeichnen, die Rilke ihm zugemessen hat: die (Selbst-)Schöpfung wie die (Selbst-)Vernichtung, die (Selbst-)Vernichtung wie die (Selbst-)Schöpfung in Einem.

Die nächste, bereits sehr wichtige Verwendung findet sich im Gedicht *Zu der Zeichnung John Keats im Tode darstellend* (3/409) vom Anfang des Jahres 1914. Sie

¹⁰ Die Zeile ist ein beinahe wortgetreues Zitat aus dem Gedicht von Kalckreuth selbst. Dieser hatte ein vierstrophiges Gedicht *Der Kreislauf der erblichenen Stunden* geschrieben, am Abschluss jeder Strophe steht der Refrain: »Denn sehend werden heißt verzichten.« Wolf Graf von Kalkreuth: *Gedichte*, Leipzig 1908, 12. Dies schmälert keineswegs die Wichtigkeit der zentralen Kategorie in Rilkes Werk, eher kommt sie noch deutlicher zum Vorschein.

¹¹ Ulrich K. Goldsmith u. a. (Hg.): *RMR. A verse concordance to his complete lyrical poetry*. Leeds 1980.

könnte unter Rückverweis auf eine frühere Verwendung und mit dem Ansatz einer (anti)thetischen *Ars poetica* verfasst worden sein. Das bereits erwähnte, frühere *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* ist als (teilweise expressionistisch wirkende) Klage über den Dichter entstanden, der sein »Schicksal« aus »Worten« und damit auch das Schicksal des »Weltalls« durch den brutalen »Verzicht« früh »zerstört« hat. Im späteren Gedicht hat Rilke mit Keats nun jenen Dichter zum Thema gewählt, dem ebenfalls ein früher Tod zuteil wurde, der aber, im Gegensatz irgendeiner brutalen (Selbst-)Zerstörung immer als einer der sphärischsten Dichter wahrgenommen wurde. In der Tat wird bei Rilke diese meditative Heraufbeschwörung in einer abstrakten und sphärischen Tonlage und in einem gleichsam klassizistischen Gleichmaß vollzogen. Die Heraufbeschwörung gilt eigentlich nicht der Dichter-Gestalt selbst, sondern einer »Zeichnung«, die sein »Gesicht« zwischen Lebens-Licht und Todes-»Schatten« noch »scheinend« (mitzuverstehen ist vielleicht: hinscheidend) *darstellt*, wobei dieses Gesicht bildlich wie begrifflich sinnwidrige Vorstellungen hervorruft, der »reine Stern« soll, in umgekehrter Logik, die »Nacht« erschaffen und das Dasein soll, in paradoxaler Logik, deshalb nicht sein, »da es wurde«. Nach dieser selbstwiderspüchlichen, spekulativen Darstellung folgt die Zeile: »Oh langer Weg zum schuldlosen Verzicht«. Die Zeile und in ihr das all(un)bezeichnende Pointe-Wort soll die meditative Heraufbeschwörung des Schicksals des Dichters auf klassizistische Art, aber in einem anticlassizistischen Sinn resümieren: Durch seinen frühen Tod vollendete der Dichter das sphärische Werk, »Verzicht« bezeichnet seinen allerletzten, vollkommenen Schöpfungsakt, den er immer angestrebt hat. Zeitlich in relativer Nähe zu dieser Zeile und im selben *unverständlichen* – der Ausdruck ist in die Keats-Meditation eingewoben – Sinn hat Rilke dann das Wort in einem anderen Zusammenhang verwendet. »Lass mich nicht an deinen Lippen trinken, / denn an Munden trank ich mir Verzicht« (*Lass mich nicht*) (3/219), so lautet in einem Gelegenheitsgedicht die (allerdings manieristisch verschrobene) Formel für die Befriedigung und das Nachlassen des Begehrens am Höhepunkt des Liebesaktes. »Und dein Besitz ward sichtbar am Verzicht« (*Vor Weihnachten* 1914, 3/98), so lautet die Formel für die Wahrnehmung, besser: für die »nicht Bewältigung« einer »Welt« oder des »weltliche[n] Gedränge[s]« (sc. des Krieges), die gerade nichts weiter ist, als dass sie »sich entweicht«, als dass sie »unföhlbar« ist, als dass der sich selbst ansprechende Dichter sie bis in ihre »Schmerzen« nicht *kennt*.

Einige Monate später entsteht eine der größten Kompositionen des Lebenswerks, das Gedicht *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos* (3/108). Der Ausdruck »Verzicht« steht hier nicht im Text. Rilke hat in dem Gedicht aber sein doppeldeutiges Prinzip mit *apokalyptischer* Konsequenz zur Geltung gebracht. Inmitten des Weltkriegs kehrt er zu der doppelschichtigen Vorlage der *Offenbarung des Johannes* bzw. zu Dürers Zeichnungen zurück, auf die der Untertitel hinweist, während das zugrundeliegende Bild mit dem schreibenden Apostel in Wahrheit auf Hans Memling zurückgeht und der Text selbst Clara Rilke gewidmet ist.¹² Durch alle

¹² Die Hinweise auf Dürer und Clara Rilke stehen explizit im Text, für weitere Details siehe den Brief vom 14. 10. 1915, in: RMR: *Briefwechsel mit Katharina Kippenberg*, S. 151, S. 647.

Vermittlungen soll auch dieses Gedicht nach Gottes Diktat *geschrieben* werden, wie es, nach dem Anfang der wilden Visionen mit den fliegenden Löwen und den Bäumen des Schreckens, ausdrücklich im Text gesagt und thematisiert wird:

Und sollst schreiben, ohne hinzusehn;
denn auch dies ist von Nöten: Schreibe!
leg die Rechte rechts und links auf den
Stein die Linke: daß ich beide treibe.

Ebenso wie die Visionen vom Ende der Welt in den früheren Strophen wird das Bild jenseits aller menschlichen Sinneserfahrung («ohne hinzusehn») vorgestellt, der menschliche Akt des Schreibens und der göttliche Akt des Urteilens erscheinen als ein und derselbe universale Akt. In dieser Einheit stellt der Text eine neue Paraphrase über den Gott des Jüngsten Gerichts in seinem doppelt-einen Sinn dar, den Gott des apokalyptischen Urteils und den der apokalyptischen Schrift. In der Fortsetzung hingegen wendet Rilke den tradierten Sinn seiner Gottesgestalt zum Ungewissen. Mit jeder Zeile, in der er weiterspricht bzw. die er schreiben lässt, behauptet Gott seine zunehmende Entfernung von der eigenen Schöpfungswelt («Und so bin ich niemals im Geschaffnen»), er entäußert sich auch aller sakrosankten Zeichen seiner Erscheinung («meine Rüstung: alles [...] / abtun»), um in ein vollkommenes Mysterium verhüllt zu sein oder eben *enthüllt* »ganz [zu] geschehn«:

[...] Doch jetzt
siehe die Bedeutung meiner Trachten.

Da Wir uns so große Kleider machten,
kommt das Unbekleidetsein zuletzt.

Der Befehl stellt primär eine spekulative Katachrese dar, sollten doch in seinem Sinn die *entzogenen* («meiner Rechten Strom entzieh») Zeichen des unsichtbaren Gottes, d.h. das reine Nichts, *gesehen* werden. Es wird ihm doch Folge geleistet und in der Koda »die Bedeutung« der Entäußerungskonstellation beschrieben. Sie wird durch einen Wortbezug außerhalb allen gewöhnlichen sprachlichen Sinnes vermittelt (Unbekleidetsein / Enthüllung / Apokalypse); und es soll in ihr nicht mehr der Gott des ewiggültigen Urteils in diesem, in seinem Universum erscheinen, sondern der Gott des Negativ-Ungewissen, außerhalb jeglichen Universums, auch des sprachlichen, stehend. In der Umkehrung der biblischen Teleologie, die in der *Offenbarung des Johannes* ewiggültig besiegelt ist, ist in dem Text eine *apocalypsis poetica* gesehen und beschrieben und letztendlich gerade nicht gesehen und nicht beschrieben. Das Gedicht endet mit der Verwirklichung des Nichts schlechthin:

Den kunsthistorischen Bezugsort des Gedichts hat August Stahl nachgewiesen (*Rilke-Kommentar*, Bd. 1: *Zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 285).

Ungeschriebene, außerschriftliche Nicht-Buchstaben, die Verzicht-Zeichen katexochén *verzichten* auf das entblößte außerbiblische Sein und Nichts-Sein Gottes, bzw. ungeschriebene, absolute außerschriftliche Zeichen *ver-zichten* das entblößte außerbiblische Sein und Nichts-Sein Gottes.

Nach manchen verstreuten Beispielen bieten sich aus den letzten Jahren einige, wieder merklich gruppierte Stellen für die Verwendung des Wortes »Verzicht« an. In diesen Jahren wird Rilkes lyrische Sprache durch das Ideal der reduktiven Ausdrucksformeln geprägt, so im Hai-Ku der Grabschrift »Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern« (3/185) und als zweizeilig geometrisches Kosmos-Gesetz im Gedicht *Geschrieben für Karl Grafen Lankoroniski* (3/276): »so ist der Welt ein neues Maß gegeben / mit diesem rechten Winkel ihres Knie's!« In solch reduktiver Sprache hat er die Aporien-Bedeutung seines Wortes immer wieder hervorgehoben und es damit zu dem allereigensten und allerradikalsten Ideal (»du, du letzter«, so heißt es im letzten Gedicht, 3/511) geführt.

Zu Beginn des Jahres 1924 verfasst Rilke dann ein regelrecht programmatisches Gedicht für seine poetische Schöpfung in »Verzicht«. Das Gedicht *Spaziergang* (3/161) legt mit seinem Titel die Beschreibung eines Naturerlebnisses nahe; demgegenüber soll in ihm, mit den eigenen, metasemiotischen Termini des Textes gesprochen, der *volle Wider-Schein* irgendeines beschreibbaren Erlebnisses *Wider-Schein gezeichnet* werden. Zur Erinnerung: Bekanntlich haben schon Schiller und Hölderlin Gedichte mit dieser Überschrift verfasst, Gedichte, die beide in ihrer Inspiration jeglichem Primär-Naturhaften fern sind. Das erste ist ein philosophisches Lehrgedicht über das »[g]leiche« »Gesetz«, das der Dichter bei seiner Wanderung durch die Landschaften der göttlichen Natur wie auch der menschlichen Geschichte *empfängt*, das zweite ein metaphysisches Stimmungsbild von der Erfahrung der »Gottheit« in einer Landschaft.¹³ Der Text von Rilkes Gedicht täuscht einen erlebnisartigen bzw. beschreibenden Ansatz gar nicht vor, den die beiden großen Vorgänger doch bewahren. Schon der Eingangssatz, mit dem das dichterische Ich linear oder iterativ »[s]einen Blick am Hügel« zu beschreiben hätte, wird auf überaus unerwartete Art durch mehrfache Einschübe und Brüche in der Syntax geführt, womit das dichterische Ich keineswegs die Landschaft, sondern von Beginn an Avisuelles und eigentlich Unmögliches, einen »Blick«, der dieser ganzen Landschaft mit ihren »Hügel[n]«, ihrer *Sonne* und ihren »Wege[n]« folgt, mehr noch, einen »Blick«, der sich selbst *vorangeht*. In der Folge wird nicht einmal der Vorwand eines irgendwie unmittelbar-realen Naturerlebnisses angedeutet, vielmehr wird die Blick-Konstellation des Anfangs weiter ausgelegt; auch die noch körperlich anmutenden Objekte verschwinden aus dem Text, ihnen folgen rein abstrakte Substantive: »Erscheinung«, »Ferne« und dann »Zeichen«. Das Prinzip der Auslegung ist spekulativ formiert: Der vorangegangene eigene Blick des Dichters erweist sich als Blick der Natur, in diesem Blick wendet sich die Natur dem Dichter zu, der die Natur und damit sich selbst durch diese Art Gegenblick bzw. »Gegenwind« wahrnimmt. Wenn die beiden

13 Friedrich Schiller: »Der Spaziergang«. In: Ders.: *Gedichte*. Stuttgart 1982, S. 170; Friedrich Hölderlin: »Der Spaziergang«. In: Ders.: *Gedichte*. Frankfurt a.M. 1984, S. 270.

(Blick-)Wesen, die Natur und der Dichter, irgendwie gemeinsam in eine metaphorische (Nicht-)»Erscheinung« gebracht werden, dann als Ver(un)körperungen der Konstellation von dem *wehenden* »Zeichen« und von dem »Gegenwind«-Zeichen, von »Zeichen« und *Ver-Zeichen*. Mensch und Natur schöpfen sich gegenseitig und konstruieren sich, sie *wehen* sich stets wieder in eine gemeinsame Konstellation (so, im Akkusativ gedacht) ihres gegenseitig wandelnd-gewandelten Daseins. »Das wir, kaum es ahnend, sind«: das existentielle Verb steht getrennt als Pointe der bildlichen, besser: nicht-mehr bildlichen Demonstration. *Unfassbar* wie auch *voll*, mit Rilkes einmalig gültigem Adjektiv gesagt: »vorbildlos«¹⁴ ist diese Landschaft als kosmischer Zeit-Raum dieser außernatürlichen und auch außersinnlichen Schöpfungskonstellation, die Rilke ausdrücklich als paradoxale, stets sich selbst vorangehende und stets weiter bestehende Zeichen-Konstellation errichtet und bestimmt. Er hat im Gedicht »aus der Ferne« kein Naturerlebnis und auch keine Landschaftsbeschreibung verfasst, sondern eine parabolische Emblem-Konstellation für das gegenseitige und letztlich ein und dasselbe semiotische Dasein des Menschen und der Natur konstruiert. In der Tat, nach dem »kaum« vorstellbaren bildlichen Teil, hat er in seiner Zusammenfassung bzw. als Inschrift seines parabolischen Emblems das Gesetz für die selbstwidersprüchliche, *verzichtete* Bestimmung des Zeichen-Daseins gefasst:

ein Zeichen weht, erwidern unserm Zeichen ...
Wir aber spüren nur den Gegenwind.

Dasein im Zeichen vs. im Widerzeichen oder Gegenzeichen, oder im *Ver-Zeichen*: bei seinem *Spaziergang* ist Rilke zum besonders wichtigen Thema seiner Schöpfung zurückgekommen. Es folgten auch bald wieder abgeschlossene oder fragmentarische Texte, in denen er diese selbstwidersprüchliche Schöpfung von Zeichen und Widerzeichen, wie auch sein eigenes schöpferisches Dasein in Zeichen und Widerzeichen immer wieder durch das selbstwidersprüchliche Wort »Verzicht« bedichtete. Dieses Wort sollte das Zeichen und Widerzeichen in Einem *bedeuten*, in Einem *sein*.

»[I]n dein Verzichten wird er wirklich Baum«: die Zeile des Gedichts *Durch den sich Vögel werfen* (3/167), ein paar Monate später verfasst, schließt eine Meditation über den schöpferischen Prozeß und hier eigens über die schöpferische »Verhaltung« (zu verstehen ist: ›Verhaltung‹ und ›Ver-haltung‹), über »Raum«, »Gestalt« (dann noch präziser: »Eingestaltung«), »Dinge«, »Dasein« ab. Sie mag mit ihrer seltsamen Grammatik als Rilkes endgültige Antwort gelten für das eine Problem, für die eine Herausforderung des ganzen Werks, gemeint ist: wie aus dem inneren Wort-Wesen (»in dir west«, so heißt es im Text) die einzige *Wirklichkeit* ihre Schöpfung erlangen kann. Die Antwort besteht aus einem einzigen allbestimmenden »Wort«, das nur in einer spekulativen Katachrese bzw. in einer Aporien-Formel erfasst werden kann: durch das (im Akkusativ!) stete und unerreichbare »Verzichten« in jeglicher (z.B. »Baum(-)Schöpfung wie durch das stete und unerreichbare »Verzichten« auf jegliche Schöpfung.

¹⁴ Brief vom 8.9.1916 an Elisabeth Jacobi, in: RMR: *Briefe* 2, S. 523.

Die weiteren Formeln sind alle in diesem Sprachideal der reduktiven Ausdrucksformel zustande gekommen. Einen Monat nach dem vorher angeführten Gedicht hat Rilke in einem Entwurf-Text die Bestimmung geschrieben: »Atmen [...] Wechsel von Zauber und Verzicht« (*Ist es nicht wie Atmen* (3/490)). Sie wirkt zunächst wie eine vergeistigte und diesmal klassizistisch klare Version der oben angeführten Bestimmung des Liebesaktes im früheren Gedicht (*Vor Weihnachten 1914*) (3/98). Sie erlaubt aber auch eine andere, rein poetische Erläuterung: sofern sich das inspirierte Dasein in der Metonymie des *Atmens* (spiritus!) emblematisieren lässt, soll es sich in der unendlich wiederholten Zweiheit von dem Ansatz zur triumphierenden Schöpfung und von dem Ansatz zur anders triumphierenden Nicht-Schöpfung bestimmen lassen; und in dieser Erläuterung wirkt der klassizistische Aspekt des Textes wieder kontrastilistisch, wird doch in ihm eine Formel gefasst, die fern jeglichen klassizistischen Ideals ist.

In den letzten Monaten seines Lebenswerks hat Rilke für sein Wort noch zwei besonders bemerkenswerte Bestimmungen gefasst. Die erste steht in der einzigen großen Komposition dieser Jahre, in der *Elegie an Marina Zwetajewa-Efron* (3/271). Das Gedicht ist in einem kurzfristigen Aufblitzen seiner Inspiration als Nachtrag zum elegischen Zyklus und als Abweichung von ihm entstanden. Die Komposition der einzelnen zehn Elegien wie auch ihrer Gesamtheit ist überall durch das Ideal des Engel-Wesens bzw. der engelischen Ausrichtung in der Schöpfungswelt bestimmt. Die nachgetragene Elegie hingegen hat Rilke jenseits des gleich in der ersten Zeile verkündeten *Verlustes* dieses Ideals komponiert: »O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne!« Indessen verkündet sich weder im Bild noch in der Tonart dieser Zeile eine negative Vorstellung, vielmehr soll sie ekstatisch wirken, ganz im ekstatischen, das heißt in jenem außerhalb jedwedes gewöhnlichen und antinomischen Sinn, den Rilke dem Substantiv, wieder aufgrund einer Paronomasie, auferlegt. Es sei daran erinnert, dass selbst in meiner kurzen Darstellung bereits zwei besonders wichtige Gedichte angeführt worden sind, in die Rilke das Wort in der jeweiligen Paronomasie-Gestalt hineingeschrieben hat. Das erste ist das gleichwie als Enigma komponierte Grabschrift-Gedicht (3/185). Hier steht es morphologisch-semantisch gesehen in seiner positiven Gestalt: »Lust« – wobei es nicht eindeutig Positives bezeichnet, sondern die (Selbst-)Schöpfung wie die (Selbst-)Vernichtung des poetischen Daseins in Einem. Das zweite ist das nur ein paar Wochen später entstandene Gedicht *Gong* (3/186), das von Anfang an am Rande des Asemantischen verfasst ist. Hier steht es morphologisch gesehen in seiner negativen Gestalt: »Verlust« – wobei es nicht eindeutig Negatives bezeichnet, sondern den außerzeitlichen Stimmen- wie Geräuschkakt ebenso an der Entstehung wie am Zerfall des Universums. In der ersten Zeile der nachgetragenen *Elegie* ließ sich Rilke durch eine sinnlich-bildliche, allerdings kosmisch beschaffene Erfahrung inspirieren: im Dunkel der Nacht lassen uns die Linien der Sternschuppen das unbegrenzte Universum wahrnehmen, so wie sie in ein und demselben kurzfristigen Ereignis aufleuchten und erlöschen. Rilke stellt aber in seiner Bedichtung keine primäre Erfahrung dar, vielmehr erstellt er, ganz im Sinn seines Paronomasie-Substantivs, eine Welterschöpfungsformel: gerade der »Verlust« des stürzenden »Sprech-Stern[s]« (das Kompositum steht in einem Entwurf vom Anfang desselben Jahres, 3/508) bezeichnet die Worte der Schöp-

fung, die in einer unüberhörbaren »Lust« ins All hineingeschrien werden, auch noch allgemeiner: gerade der »Verlust« der stürzenden Sterne bezeichnet das All in der ganzen kosmischen »Lust« seines Wort-Daseins. Im Text wird dann dieses »heilige«, einzige wie allzählige »Ganze« *gezeichnet* (»Zeichengeber, sonst nichts«), das »All« der ebenso aleatorischen wie wesentlichen Einheit aller Ausrichtungen, Bereiche, Formen und alles Daseienden. Die kosmische Ideal-Vorstellung ist über alle Maßen ekstatisch, allerdings auch, wie jedes authentische kosmische Ideal, in seiner Art unzeichenbar, unvorstellbar, unbegreiflich. Kaum vier Zeilen nach dem Anfang folgt auch, wie zwingend folgen musste, das kardinale Wort von Rilkes später Schöpfung: »Jeder verzichtende Sturz stürzt in den Ursprung und heilt«: je deutlicher die schöne Pentameter-Definition wirkt, desto mehr *verschiebt* sie sich selbst ins Unfestsetzbare – Rilkes »Verzicht«-Wort soll nichts Minderes als der Schöpfung des Kosmos in ihrer ganzen Aporien-Bedeutung *Zeichen geben*.

Die zweite Bestimmung ist ein anscheinend tradiert gestellter, gleichwohl unbegreiflicher Chiasmus im Gedicht *Wenn das Lesen* (3/278). Es sollte in ihm eine überaus spekulative Konstellation, das »Begegnen [...] mit dieses Geistes Geist« vergegenwärtigt werden – und in der Tat stellt Rilke als Abschluss der achtzeiligen Demonstration eine, zur Unabänderlichkeit radikalisierte, absolut-(a)geometrische Formel für das zentrale »Wort« seines damaligen poetischen Denkens: »Unwirklicher Besitz und wirklicher Verzicht.«

Dann *kam* ihm, ein paar Tage vor seinem Tod, die Inspiration zu dem letzten Gedicht: *Komm du, du letzter* (3/511). Der Text besteht aus zwei Teilen. Der erste ist dichterisch durchkomponiert, er wird durch freie Rhythmen und teils auch durch wechselnde Reimmodelle angeordnet; und er wird in einem konsequenten, allerdings auch sonderbaren Anrede-Diskurs geführt. Diese Anrede ist weder eindeutig an das eigene Ich, noch eindeutig an ein fremdes Du gerichtet, sondern an ein angeeignetes »du« oder »es« bzw. an ein »unkennlich« gewordenes »ich« – die aber (das »ich« und das »du« bzw. das »es«) letzten Endes als das Eine *erkennt* werden sollen (»den ich anerkenne« bzw. »Niemand der mich kennt«). Sie erscheinen als ein und dieselbe Flamme bzw. sie sind ein und dieselbe Flamme – mitzuverstehen ist gleich: sie erscheinen, sie sind zu brennen, zu verschwinden; und sie gelangen in den Diskurs durch ein und denselben Akt der *Zustimmung* – mitzuverstehen ist gleich, wie dies auch geschrieben steht: durch ein und denselben Akt des *Schweigens*. Der Verlauf des Textes mag auch noch gebrochener oder willkürlicher wirken als in ähnlichen Meditationen über das verdoppelte, eigene und uneigene Leben, hier: »Leben, Leben«; umso schärfer und auch *schmerzlicher* wirkt die ungemaine Kohärenz in seinem bildlichen wie auch in seinem begrifflichen Feld, etwa zwischen »Holz«, »Scheiterhaufen« und »Lohe« oder zwischen »Geist«, »Grimmen«, »Herz« und »Zukunft«. Das einzige wirkliche Thema der scheinbar »wirren« Meditation ist die *zustimmende-schweigende* Selbstschöpfung wie Selbstvernichtung des Dichters auf dem letzten Höhepunkt, auf der »Lohe« seines Lebenswerks. Jede Vorstellung und jede Aussage ist ungemain zielbestrebt und kohärent, je mehr »wirr«, »ganz planlos« die einzelnen Vorstellungen an sich und deren Anschlüsse erscheinen, umso mehr prägen sie, beinahe zu sagen: umso mehr *brennen* sie ihre einzige Aporien-Bedeutung – immerhin reimt sich das Verb »brennt« mit dem Verb »kennt«.

Der dichterisch durchkomponierte erste Teil des allerletzten Textes ist unbedingt abgeschlossen, Rilke hat in ihm das eigenste Thema seiner letzten Periode, vielleicht auch des ganzen Lebenswerks, am »ganz[esten]« und am »rein[sten]«, was auch so viel heißt wie: am ehesten als unabgeschlossen bedichtet.

Am Ende dieses Teils stehen zwei bis zum Elliptischen hin negative Aussagen: »Draußensein«, »Niemand der mich kennt«. Danach folgt ein Strophenbruch und dann folgen, in Klammern gesetzt, vier Prosa-Zeilen. Rilke hat sie dennoch in einer äußerlichen Vers-Artikulation beschrieben, mehr aber nicht getan, nicht tun können, es stehen einzelne Substantive, Halb-Sätze und ganze Sätze unorganisch da, sei es als Aufzeichnungen zu einer späteren Bedichtung, sei es als Darstellung bzw. Nicht-Darstellung des Endes jeglicher Bedichtung, mit der Formel aus den *Sonetten an Orpheus* (II/11) gesagt, »als wäre[n]« sie »Zeichen« für die einzige noch zu *kommende* äußerste (Nicht-)Schöpfung.

Wie man sie auch immer deuten mag: als erstes in diesem vierzeiligen Teil steht das getrennt gesetzte Substantiv »Verzicht«, gewiss in Bezug auf die vorherige, un-gemein kühne Komposition der dichterischen Selbstschöpfung und dichterischen Selbstvernichtung in Einem und damit auch als Ankündigung des nun *kommenden* außerdichterischen Daseins; mit diesem Wort schließt Rilke seinen letzten poetischen Text ab.

Seine von sehr früh, von 1898 an bis zum Ende wieder und wieder bestätigte Suche nach dem metasemiotischen »Wort«, um eine der stärksten Aussagen wieder anzuführen: der im Jahr 1913 verfasste Brief, in dem er wie besessen von seinem Auftrag schrieb, große Kompositionen in Worten hervorzubringen, und es zugleich erwog, dass vielleicht ein kleine[s], unscheinbare[s]« Wort den »herrlichen« (wohl metaphysischen) »Sinn« (wohl metasemantisch) »hinüberkehren« sollte, regt eine noch viel weiter gefasste Verallgemeinerung an: Im Abschluss des dichterischen Lebenswerks mit der Reihe seiner bis zum Äußersten selbsterschöpfend-selbstvernichtenden Kompositionen, am Abschluss eines besessen komponierten dichterischen Daseins steht das einzig absolute ›Wort‹, welches zugleich auch das außerdichterische Dasein verzeichnet wie ver-zeichnet: »Verzicht«.

LEONARD OLSCHNER

Mittelbarkeit, Vermittlung, vielstimmige Moderne
David Gascoyne und Rainer Maria Rilke

Die Gegenüberstellung David Gascoynes mit Rainer Maria Rilke ist alles Andere als selbstverständlich und hat nichts mit Übersetzung im gewöhnlichen Sinn zu tun, sondern mit übertragener Präsenz, also mit der Übertragung von Impulsen, die ein Werk der Moderne mitgestalten. Bezug, Beziehung und Bezogensein spielen alle eine implizite oder explizite Rolle. Das Gelände abzustecken, auf dem sich die folgenden Überlegungen bewegen, begründet sich mit einem Geflecht von Namen, das stellvertretend für dichterische Welten, für Epochenbewusstsein und -schwelen steht. Ein mögliches Gelände mögen folgende Namen beschreiben: Den Mittelpunkt bildet Rilke: Dessen letzte Lebensgefährtin war Baladine (oder Merline) Klossowska (1886-1969), deren Sohn Pierre Klossowski (1905-2001) dem Dichter Pierre Jean Jouve (1887-1976) half, Hölderlin zu übersetzen, den auch David Gascoyne mit Hilfe von Jouve ins Englische übertrug. Jouve wiederum war Rilke während seines letzten Aufenthalts in Paris begegnet; später kannte Gascoyne Jouve persönlich, von dessen Gedichten jener eine große Auswahl übersetzte;¹ außerdem kannte Gascoyne Jouvés Frau Blanche, eine Schülerin Freuds, die auch Gascoynes Therapeutin in Paris war. Mithin ein Geflecht von Namen, von denen man noch viele weitere nennen könnte, etwa die englischer Dichter der 20er, 30er und 40er Jahre sowie diejenigen französischer Surrealisten.

Rilke machte sich als ferne und doch nahe Kraftquelle andersartig bemerkbar. Gascoyne ist kein zu Unrecht Vergessener, er ist überhaupt kein Vergessener, auch wenn er eine Art Sonderstellung innerhalb der englischen Lyrik einnimmt – wohl symptomatisch: In die Anthologie *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* (erstmalig 1973) nahm der nicht unbedeutende Dichter Philip Larkin ein einziges Gedicht von Gascoyne auf: »Salvador Dalí« (1934).² Dieses Gedicht, das Gascoyne als »homage« an Dalí verstand, nicht als eine »Dalian transcription [of images]«³ – also nicht etwa Ekphrase –, verdankt viel einer surrealistischen Bildführung, ob diese nun von einer alogischen *écriture automatique* oder einer Traumlogik herrührt. Das Gedicht verrät durch seinen Sprachduktus eine Nähe zu den Surrealisten, etwa:

1 Pierre Jean Jouve: *Despair Has Wings. Selected Poems*. Übers. von David Gascoyne, einführendes Vorwort von Roger Scott. London 2007.

2 Von Larkin selbst stehen sechs Gedichte in der Anthologie. Seinerseits hegte Gascoyne eine Abneigung gegen Larkins Lyrik, die er in einem Interview als insgesamt »dreary and depressing« bezeichnet. Siehe David Gascoyne: *Selected Prose 1934-1996*. Hg. von Roger Scott, Einl. Kathleen Raine. London 1998, S. 52. (fortan SP). Vgl. aber *English and American Surrealist Poetry*. Hg. und eingel. von Edward B. Germain. Harmondsworth 1978. Dort Gascoyne S. 106-114 (eigene Gedichte) und S. 115-128 (Übertragungen surrealistischer Dichter).

3 Gascoyne: *New Collected Poems 1929-1995*. Hg. und mit einem Vorwort von Roger Scott. London 2014. (Fortan NCP).

The face of the precipice is black with lovers;
 The sun above them is a bag of nails, the spring's
 First rivers hide among their hair.
 Goliath plunges his hand into the poisoned well
 And bows his head and feels my feet walk through his brain.
 (NCP 65, V. 1-5)

Gegenüber Roger Scott, dem Herausgeber der *New Collected Poems*, meinte Gascoyne, der Gedichttitel sei ironisch zu verstehen und er habe sich selbst als Ungeannten neben Dalí als Goliath in den Text aufgenommen. Ein eigens übersetztes Gedicht Dalís nahm Gascoyne in seine Geschichte des Surrealismus, *A Short Survey of Surrealism*, auf (»Love and Memory (Fragment)«.⁴

Die Gedichtwahl für Larkins Anthologie scheint jedoch Ratlosigkeit und Verlegenheit auf Seiten des Herausgebers und Flucht nach vorn zu verraten. Vor allem aber suggeriert die Wahl, Gascoyne sei zwar kein unbedeutender Dichter, aber so recht passe er nicht zur Dichtungstradition der englischen Moderne. Auch seine Biographie belegt, dass er eigene Wege ging: Frühreifer Dichter, Nähe zur französischen Dichtung, vor allem zu den Surrealisten, längere Aufenthalte in Paris, Hinwendung zum Kommunismus bis zum spanischen Bürgerkrieg, dann desillusionierte Hinwendung zur Existentialphilosophie mit Tendenz zu religiösen Denk- und Dichtungsmustern; dazwischen Amphetamineinnahme und Erkrankung, Schreibblockade und Schweigen, schließlich mit dem Schweigen zum Wieder-Schreiben-Können gelangt.

Wenn ich im Folgenden beide Namen – Rilke und Gascoyne – an- und zueinander bewege, dann geschieht dies nicht als Beispiel für Rezeptionsgeschichte, Rezeptionsästhetik oder Übersetzungskunst, auch nicht für Literaturgeschichte oder Biographie, so interessant oder nützlich solche Zugänge auch sein mögen. Die Nähe kann nur mittelbar festgestellt oder plausibel gemacht werden. Die Plausibilität tritt an die Stelle nachweisbarer Tatsachen, Literaturgeschichte steht nicht im Mittelpunkt, weil die Zeugen – Menschen und Bücher – fehlen. Eine sich verwandelnde Triangulierung wird vermitteln müssen. Für David Gascoyne war Rilkes Werk und geistige Präsenz unzweideutig mehr als nur ein »Begriff«: die Poetik bedeutete ihm Weltbezug mit z.T. religiösen Anwendungen. Mit »Einfluss« hat das nichts zu tun, da Gascoyne bereits als junger Mann, mit Anfang zwanzig und noch früher, die großen Franzosen Baudelaire, Mallarmé und Rimbaud (diesen ganz besonders) im Original gelesen hatte, eigene Gedichte schrieb und veröffentlichte und Rilkes Platz in einer europäischen poetologischen Strömung zu orten wusste. Rilkes Welt war ihm also bereits früh vertraut, vielleicht als »Grund« und mitgestaltende Herkunft der klassischen Moderne, während er die Surrealisten als Generations- und Zeitgenossen genau gelesen hatte und zum Teil während seines längeren Aufenthalts in Paris mit ihnen persönlich befreundet und vor allem vertraut war, sie auch übersetzte: Dichter wie André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault

⁴ Gascoyne: *A Short Survey of Surrealism*. Vorwort von Dawn Ades, Einl. von Michel Remy. London 2003 [1935], S. 104-105.

und viele andere.⁵ *A Short Survey of Surrealism* von Gascoyne erschien 1935, an der bedeutenden *International Surrealist Exhibition* in London im Jahr 1936 nahm er mit Exponaten und Übersetzungen, etwa von Breton, teil. Im detailreichen *Surrealism Catalogue* (1936) kommt sein Name wiederholt vor.⁶ Bald danach wandte sich Gascoyne vom Surrealismus ab und sich anderen Wahrnehmungsmöglichkeiten zu – nicht so sehr aus Desillusionierung, als durch die Notwendigkeit einer Erweiterung dichterischer Prozesse im Licht der Philosophie (Kierkegaard, Šestov, Heidegger). Rückblickend mit Bezug auf den Herbst des Jahres 1937 beschreibt er, wie er über das Un- und Unterbewusste, das Traumhafte und Zufällige hinaus wollte zugunsten einer »spiritual, metaphysical dimension«:⁷ Mit der so empfundenen Bedrohung durch »hollowness of the world without a spiritual dimension« (SP 47, Interview) – damit meint er (noch) nicht eine religiöse Dimension – wäre eine existentielle Nähe zu Rilkes Werk spürbar.

Gascoyne, der zum Zeitpunkt von Rilkes Tod erst zehn Jahre alt war, hat nie über ihn geschrieben, hat ihn wohl auch nicht übersetzt oder zu übersetzen versucht, obwohl er als wichtiger Übersetzer hauptsächlich französischer Lyriker und zudem Hölderlin und Trakl in Versuchen »übersetzte«. Den nur unvollständig erschlossenen Nachlass Gascoynes bestätigen die Bestandslisten der David Gascoyne Collection der Yale University Library und der Northwestern University Library sowie der British Library. Seine Bibliothek ist nach mündlicher Auskunft seines Testamentsvollstreckers Stephen Stuart-Smith (London) aufgelöst und veräußert worden. Warum die Spurensuche so mühsam und unergiebig ausfällt, ist nicht ganz klar. Andererseits: Dass er Rilke scheinbar nicht übersetzt hat, mag mitunter am Gegenteil von Desinteresse gelegen haben: stand ihm Rilke zu »nah«, oder »besaß« er ihn schon?

Dennoch genossen Gascoyne und sein Werk die Wertschätzung anderer seiner Generation, sowohl in England als auch in Frankreich, und in regelmäßigen Abständen erschienen – neben Prosa und Übersetzungen – seine gesammelten Gedichte immerhin bei Oxford University Press (1965, 1978, 1988). Seit 1970 verlegt die Enitharmon Press (London) seine Bücher, zuletzt 2014 *New Collected Poems*. T.S. Eliot, den Gascoyne eine Zeitlang in seinem Verlagsbüro am Russell Square regelmäßig aufsuchte (SP 183), soll bereit haben, Gascoynes Werk abgelehnt und nicht in das Verlagsprogramm von Faber and Faber (London) aufgenommen zu haben (NCP 385).

Gascoyne bestätigte selbst die Vermutung, dass er ein Fremder im eigenen (literarischen) Land war, in dem er die Verse der Zeitgenossen der englischen Moderne im Ohr hatte – T.S. Eliot, aber auch George Barker, Lawrence Durrell, Dylan Thomas. Er schrieb (meist) Englisch, fühlte sich jedoch geistig und künstlerisch eher auf

5 Gascoyne: *Selected Verse Translations*. Hg. von Alain Clodd und Robin Skelton, Einl. Roger Scott. London 1996.

6 *Surrealism Catalogue*. International Surrealist Exhibition. New Burlington Galleries, London. 11. Juni–4. Juli 1936.

7 Gascoyne: »Nachwort«. In: *Collected Journals 1936–42*. Einl. Kathleen Raine. London 1991, S. 392. (Fortan CJ).

dem Kontinent heimisch, vor allem in Paris, schrieb wie Rilke manche – nicht viele – Texte zunächst auf Französisch, bevor er sie in englischen Fassungen neu schrieb. Ich zögere hier von Übersetzungen zu reden. Wohl besser wäre, an zwei verschiedene poetische Entwürfe zu denken, die ihrerseits, wie Rilke sagte, gegen die »Natürlichkeit des Übersetzens« sprächen. Ein Beispiel bei Gascoyne ist die Elegie »Elegiac Stanzas in Memory of Alban Berg« (NCP 93).⁸

Von Rilke stammt, in einem 1924 an Lou Andreas-Salomé gerichteten Brief, ein nachdenklicher Satz. Rilke erzählt seiner Freundin vom Ertrag des vergangenen Winters, unter anderem: »ein ganzer Band französischer Gedichte ist (irgendwie unabweisbar) entstanden [...]«. Dann, am Ende des Briefes, trägt er eine auf das Wort »französischer« bezogene Erklärung in Klammern nach – übrigens als eine der wenigen quasi-theoretischen Äußerungen Rilkes zum Problem des Übersetzens:

»(für mich merkwürdig; einige Mal nahm ich sogar das gleiche Thema französisch und deutsch vor, das sich dann, von jeder Sprache aus, zu meiner Überraschung, anders entwickelte; was sehr gegen die Natürlichkeit des Übersetzens spräche.)«⁹

Was nämlich »gegen die Natürlichkeit des Übersetzens spräche«, hätte Humboldt gesagt, sind die Denkstrukturen, die jeden Sprachgeist bestimmen: das Denken formt die Sprache, die Sprache bildet das Denken. In der Tat schrieb Rilke die Gedichte »Das Füllhorn« (KA II 304) und »Corne d'abondance« (SW II 521) am selben Tag, dem 11. Februar 1924, ebenso die Gedichte »Der Magier« (KA II 306) und »Le Magiciens« (SW II 649) am folgenden Tag, und beide Fassungen von »Eros« (KA II 314) zumindest Mitte desselben Monats.¹⁰ Ein Vergleich der Texte bestätigt Rilkes Selbstdeutung, wirft aber auch die heikle Frage auf: Was geschieht dem poetischen Impuls und Entwurf, wenn man Lyrik in einer zwar subtil beherrschen, aber immerhin erlernten Sprache schreibt, gleichgültig, in welchem Maß man die andere Sprache beherrscht? Gascoynes Übertragungen stehen in einem anderen Kontext, zumal man der surrealistischen Lyrik eine Tendenz zur sprachlichen Austauschbarkeit und also der Bewegungsfreiheit über Sprachgrenzen hinweg zubilligen kann. Eine sprach- und dichtungstheoretische Ästhetik schwingt hier kaum mit, die an eine Sprache allein gebunden wäre. Trotzdem: Sehr viele, zumindest deutschsprachige Lyriker, gerade im 20. Jahrhundert, übersetzten andere Lyriker, da diese Art der »Lektüre« zweifelsohne Bedürfnis und mithin unausweichlich ist. So auch bei Gascoyne, der über dreißig Zeitgenossen übersetzte, unter ihnen Breton, Char, Eluard, Jabès, Jouve, Péret, Queneau, Reverdy, aber auch Supervielle, Rimbaud, Mallarmé und andere. Rimbaud und Mallarmé betrachtet er als gegenwärtig

⁸ Zu Gascoynes Übersetzungen eigener Gedichte ins Französische vgl. Roger Scott: »Gascoyne Translating / Translating Gascoyne«. In: *temporel. revue littéraire & artistique* 2 (2006); URL: <http://temporel.fr/GASCOYNE-TRANSLATING-TRANSLATING> (aufgerufen am 15.2.2016).

⁹ RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1975, S. 491. Brief vom 22. April 1924.

¹⁰ RMR: SW II, S. 149, 521; 150, 649; 158, 525.

und zu Recht als Wegbereiter des Surrealismus.¹¹ Zu den ›Zeitgenossen‹ dürfen wir auch Hölderlin zählen.

In einem Eintrag in sein Merkbuch für die für ihn wichtigen Jahre 1936 bis 1942 umreißt Gascoyne sein Selbstverständnis als Dichter:

»Poetry is not verse, it is not rhetoric, it is not an epigrammatic way of saying something that can be stated in prose, nor is it argument or reportage. In England, the whole question needs to be cleared up and restated. What I call poetry is not understood in England, but I believe it to be something of far greater value than what is at present understood there. The tradition of modern English poetry is really something quite different from the tradition of Hölderlin, Rimbaud, Rilke, Lorca, Jouve – I belong to Europe before I belong to England. The values I believe in are European values and not English ones.« (8.8.1938, CJ 170)

So nachdrücklich haben wesentliche Stränge der europäischen Dichtungstradition Gascoynes Erwartungshorizont geprägt, dass er, der englische Lyriker, sich wie ein Fremder im eigenen Land vorkommen musste. »What I call poetry is not understood in England« –: der Begrifflichkeit mag Schärfe und Ausführlichkeit mangeln, und dennoch stellt er in seinem Selbstverständnis als Lyriker klar, wie sehr sein lyrisches Empfinden in einem Anderswo beheimatet ist. Das Wort »values« im Sinn etwa von »Grundsätzen« oder »Prinzipien« lässt wohl eine ethische Dimension vermuten, die sein Dichten trägt. Wenn er von »the tradition of Hölderlin, Rimbaud, Rilke, Lorca, Jouve« – »die Tradition«, als wäre diese Linie ausreichend eindeutig und erkennbar –, so dürfen wir eine Zerrissenheit und ein Unbehaustsein modernen Empfindens konstatieren. Mit dieser existentiellen Situation hat es eine Bewandnis mit Rilke: »Vergänglichkeit« (KA II 316), ein spätes Gedicht Rilkes, signalisiert und bejaht solches Unbehaustsein:

Flugsand der Stunden. Leise fortwährende Schwindung
auch noch des glücklich gesegneten Baus.
Leben weht immer. Schon ragen ohne Verbindung
die nicht mehr tragenden Säulen heraus.
(V. 1-4)¹²

In Gascoynes Merkbuch, das als gedruckter Text 400 Seiten ausmacht, kommt der Name Rilke lediglich dreimal vor, also äußerst selten, als erwähnte er ihn nebensächlich, gleichsam *en passant*, aber die genaue Lektüre verrät mehr. Ähnlich selten stehen die Namen T.S. Eliot und Paul Valéry, nicht weil der Jüngere sie etwa ignoriert oder in Frage gestellt hätte, sondern weil sie eine gegebene Voraussetzung fürs Dichten sind – man hat sie sich angeeignet, durch welche Vermittlung auch im-

¹¹ Siehe Gascoyne, *A Short Survey of Surrealism*, a.a.O., S. 29-32.

¹² Vgl. vom Verf.: »Heimkunft im Offenen zwischen dem Zeitlosen und dem Zeitlichen. Bevölkerte Landschaft des Innern in der späten Lyrik Rilkes«. In: *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Hg. von Karen Leeder und Robert Vilain. Göttingen 2010, S. 140-152.

mer, man muss nicht erst Namen nennen und Textstellen nachweisen. Mehr noch: Die Jüngerer müssen sich angesichts solcher Größen freischreiben und sie nicht übermächtig werden lassen, sie vor allem aber nicht ihre Zeit in die damals spätere Zeit verhindernd einwirken lassen, als wäre – historisch, ästhetisch – nichts mehr zu sagen. Intertextuelle Hinweise sind aus diesen Gründen entbehrlich. Wer aber genau hinhört, findet die Erwähnung als etwas gleichsam Selbstverständliches, als Ausgangspunkt für Poetiken der Moderne: Die Namen Hölderlin, Rimbaud, Rilke, Lorca, Jouve beschreiben eine eklektische poetologische Linie, die zu diesem Zeitpunkt (1938) für Gascoyne von großer Bedeutung war. In einer viel späteren, im Jahr 1989 angegebenen Reihe der ihm für seine Dichtung unentbehrlichen Dichter fallen diese Namen: Rilke, Pasternak, Majakovskij, Ungaretti, Lorca (SP 64).

Rilkes Aufnahme in England auf der Grundlage der Übersetzungen in ihrer zeitlichen Abfolge nachzuzeichnen, würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, abgesehen davon, dass dies ebenso problematisch wie schwer fassbar wäre. Hier tun sich große Kontexte der Übersetzungstheorie und -praxis, der Missverständnisse und der Bereicherung auf, daher soll nur eine Komponente genannt werden: Erwartung, vielleicht (mit Jauss) Erwartungshorizont, oder auch Bestätigung eigener Ansprüche an die importierte Dichtung, damit diese sich in die zeitgenössische im eigenen Land einfügt, als wäre die ›fremde‹ Dichtung ein Teil der eigenen geworden. Nach Schleiermachers monumentalem Aufsatz »Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens« (1813) sollten Übersetzer entweder die Autoren zu den Lesern hin bewegen oder aber die Leser hin zu den Autoren, also entweder die Leser in Ruhe und kulturell bequem und ungefordert lassen und die Autoren entwurzeln, oder aber die Leser entwurzeln und sie zwingen, sich mit ungewohnten Strukturen und Phänomenen und Mentalitäten zu konfrontieren. Als Beispiel für das erstere Verfahren mag eine Übertragung des italienischen Dichters des Ermetismo Giuseppe Ungaretti dienen: Der amerikanische Gelehrte und Übersetzer Allen Mandelbaum übertrug Ungaretti in ein viktorianisch gefärbtes Englisch, das Ungaretti zwar ›lesbar‹ und also vorgeblich zugänglich und heimisch machte – genau genommen: für wen und in welcher Weise ›heimisch‹? –, aber um den Preis der lebendigen Stimme des Dichters.¹³ Tradition, oder die jeweilige Tradition, ist nach Adorno eine autoritäre Kraft, die als Traditionalismus Erneuerung verhindert, daher wird ein kritischer Umgang mit der Tradition erforderlich, will man ihr Wirken in der Kultur produktiv retten.¹⁴ Im Fall Ungaretti herrschte eine derart stark rückwärtsgewandte Erwartung, die befriedigt sein wollte, dass Ungarettis Bedeutung – zumindest auf der Grundlage dieser Übersetzung – unerkennbar bleiben musste.

Ähnlich, zumindest teilweise, mag es bei der Aufnahme Rilkes in den 1930er Jahren zugegangen sein. Als Beispiel sei J[ames] B[lair] Leishman genannt, der mehrere Bände mit Übersetzungen von Rilkes Lyrik vorlegte, etwa *Requiem and Other Poems*, die Leonard und Virginia Woolf 1935 in der Hogarth Press verlegten, Son-

¹³ Vgl. Lawrence Venuti: »Tradition, Community, Utopia«. In: *The Translation Studies Reader*. Hg. von Lawrence Venuti. London/New York 2000, S. 468-488, bes. 478-481.

¹⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: »Über Tradition«. In: *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen, Ohne Leitbild*. (Gesammelte Schriften, 10/1) Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977, S. 310-317.

nets to Orpheus (1936) und *Later Poems* (1938).¹⁵ In *Requiem and Other Poems* (S. 79) steht Rilkes »L'Ange du Méridien« (KA I 462). Der Engel der Kathedrale in Chartres hält eine Sonnenuhr, die in sich bereits eine gewisse polyvalente Schwingung enthält. Dieses ekphrastische Sonett wendet sich im zweiten Terzett von der Kunstbeschreibung hin zur philosophischen, ja zur existentiellen Frage, einer übrigen rhetorischen Frage:

L'Ange du Méridien
Chartres

Im Sturm, der um die starke Kathedrale
wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt,
fühlt man sich zärtlicher mit einem Male
von deinem Lächeln zu dir hingelenkt:

lächelnder Engel, fühlende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden:
gewahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden
abgleiten von der vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich.

Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?

Die Übersetzung Leishmans von diesen Zeilen lautet:

While the storm round the strong cathedral rages
like a denyer thinking to the end,
your gentle smiling suddenly engages
our empty hearts and they ascend:

O smiling angel, sympathetic stone,
with mouth like honey from a hundred flowers:
are you quite unaware, then, how these hours
steal from your full sundial and are gone –

¹⁵ RMR: *Requiem and other Poems*. Übers. von J.B. Leishman. London 1935; *Sonnets to Orpheus*. Übers., eingel., Anmerkungen von J.B. Leishman. London 1936. (vgl. SO II, 15: S. 119); *Later Poems*. Übers., eingel., komm. von J.B. Leishman. London 1938. (vgl. »To Hölderlin«, S. 63)

inflexible, impartial sundial, where
 the day's whole sum stands in deep equipoise,
 as though all hours were alike rich and rare?

What do you know, O stone, of what we are?
 Perhaps with face filled with still keener joys
 you hold your tables under moon and star?

Dass der Übersetzer die Doppeldeutigkeit von Gesicht sowohl als *Antlitz* als auch *Vision* nicht nachvollziehen kann, gehört zu den Klippen des Übersetzens. Aber die Verschiebung der Anrede »Steiner« zu »O stone« – eine Variante der Ding-Poetik weicht einer gekünstelten und mithin falschen und gleichsam lapidaren Feierlichkeit – signalisiert einen präziösen, ja allzu pathetisch sich gebenden Registerwechsel, bis die letzten zwei Zeilen in eine falsch begriffene Lektüre abgleiten, die sich nicht allein von Reimzwang oder Reimnot erklären lassen können:

und hältst du mit noch seligerm Gesichte
 vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?

Perhaps with face filled with still keener joys
 you hold your tables under moon and star?

Die Phrase »with still keener joys« trivialisiert Rilkes »mit noch seligerm Gesichte«, und zwar so, dass der englische Text zu einer harmlosen Betrachtung verkommt. Man darf dem Übersetzer immerhin zugutehalten, dass er diese Übersetzung (und andere) für eine 1941 veröffentlichte Auswahl einer kritischen Überarbeitung unterzog. Das Schlussterzett heißt nun:

What do you know, stone-nurtured, of our plight?
 With face that's even blissfuller, maybe,
 you hold your tables out into the night.¹⁶

Der letzte Vers entzieht sich noch immer dem Verständnis des Übersetzers – beruhend auf dem Fehler »Tafel« / »tables« – und auf diesen Vers kommt Rilkes Gedicht an, andererseits mag die verfehlte Lösung im Englischen trotzdem gewissen Erwartungen entgegenkommen, die die gesteigerte Präziosität der anderen revidierten Zeilen ergänzen.

Die kritische Rezeption von Leishmans Rilke-Übersetzungen gäbe Aufschluss über das Poesieverständnis der 1930er Jahre in England, mitsamt den Erwartungen, die man an »höhere« Poesie dieser Jahre richtete. Dass Leishmans Übersetzungen nicht mit den Originalen mithalten konnten, veranschaulicht eindringlich Gascoynes differenzierte Einschätzung englisch- und deutschsprachiger Moderne. Bei dieser und anderen Übersetzungen schien Rilke ein irgendwie Vertrauter der

16 RMR: *Selected Poems*. Übers. von J.B. Leishman. London 1941, S. 25.

Moderne, aber er verweilte zwangsläufig immer wieder in seiner Fremdheit, denn die Fremdheit wurde umgemünzt in eine vertrauter wirkende Ausdruckswelt. Das Beispiel von »L'Ange du Méridien« soll lediglich belegen, dass Rilke zwar gelesen werden konnte, aber *ein* Rilke unter möglichen verschiedentlich anderen, oder jedenfalls wie einer, der vielleicht so auf Englisch geschrieben hätte, wäre er ein englischer Poet gewesen – auch dies ein noch immer weit verbreiteter Trugschluss der Übersetzungskritik sowie der Übersetzungspraxis. Ob Gascoyne Leishmans Übersetzungen überhaupt kannte, las und sich von ihnen beeindruckt ließ, ist unbekannt – vermutlich gelesen, aber ohne fruchtbaren Nachhall.¹⁷ Womöglich hat er auch andere Übersetzungsversuche oder solche überhaupt aus dem Französischen gelesen. Es wäre sicherlich nicht verfehlt zu vermuten, dass Gascoyne einige oder viele Übersetzungen aus Rilkes Werk in sein eigenes Dichtungsverständnis übertrug, das heißt: dass er spürte und infolgedessen ›wusste‹, was Rilkes Texte sagen wollten und sich nicht von den Schwächen und Verlusten der die Texte entstellenden Übersetzungen beirren ließ.

In einem viel später abgehaltenen, 1992 veröffentlichten Interview fragte der Gesprächspartner Gascoyne, was dieser in der französischen Poesie gefunden habe, das ihm in der englischen fehlte. Seine Auskunft:

»*Poésie* cannot be translated by the English word poetry. Since the middle of the nineteenth century there is the mantic idea of poetry. There is a poem by Victor Hugo called ›Ce que dit la bouche d'ombre‹, the mouth of shadow; the poet is a mask, through whom words from beyond come. Baudelaire is an example and Rimbaud and Mallarmé.« (SP 48)

Der Dichter tritt als Seher und als Maske zugleich in Erscheinung, durch die Worte aus jenseitigen Räumen hervortreten. Leider verfolgt Gascoyne diesen Gedankengang nicht weiter, und wir können nur spekulieren, ob er das 15. Sonett aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* gekannt haben mag, oder vielleicht gekannt, sich poetologisch angeeignet und dann vergessen.

du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weiter an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu
(KA II 264, V. 3-7)

¹⁷ Der Katalog der Bücher in Gascoynes Bibliothek weist mit einer Ausnahme (*La Vie monastique*, 1938) lediglich Titel Rilkes aus den 1970er und 80er Jahren nach. Vgl. James Fergusson: *Every Printed Page is a Swinging Door*. From the Library of David and Judy Gascoyne. London 2011, S. 158. Eine vierbändige Anthologie *Penguin Twentieth Century Classics* (1991-1994) enthält neben Gedichten von Lorca, MacDiarmid und Mandelstam auch solche von Rilke in der Übersetzung von Leishman (Anm. 16, S. 140).

Eine solche Maske – die Maske als *persona* eines dramatischen Darstellers der Antike, hinter der sich ein Wesen birgt, das ›zur Sprache‹ gelangen will – diese Maske und diese Sprache richtet sich nach existentiellen Gesichtspunkten, nach Grundfragen der Existenz. Solches Fließen wie in diesem Sonett ist ein Ausdruck davon: »Weither an | Gräbern vorbei [...] | tragen sie dir dein Sagen zu«. Das Motiv des Werdens und des Gewordenseins schwingt hier ebenfalls mit und steht ganz im Gegensatz zu einer einseitig angenommenen Geste »kontemplativer Versenkung« (Benjamin):¹⁸ Versenkung als eine Meditation über den Text, als ein Anhalten der Zeit, als angestrebte Zeithobheit – das ist insgesamt für Rilke nichts Fremdes. Dennoch besteht neben der *stasis* die eben konstatierte Poetik der Bewegung. Ernst Bloch spricht von einer damit verwandten Dialektik von Zeitlichkeit und Räumlichkeit und erkennt dem Begriff der Zeitlichkeit fortschrittliches Denken zu, der Räumlichkeit hingegen reaktionäres.¹⁹ Für die 1930er Jahre gedacht hieße dies ideologiekritisch den Gegensatz etwa von Brecht und Eberhard Meckel, der alles Zeitliche aus seiner Lyrik zu bannen suchte. Rilkes später Text »Die Unlust ...« (KA II 394; Okt. 1925, ED 1953), scheinbar um die Geste der Selbstaufhebung bemüht, vereinigt wohl beides: Zeitliches und Räumliches, aber subtil:

Die Unlust, dieser Gegenwart Geschenk
hier hinzunehmen, ohne daß zugleich
sich Zukunft zusagt. Nächstes. Sei's auch nur
als Raum, um das Empfangne zu erinnern. (KA II 394)

Es ist kein Zufall, dass Gascoyne sich mit Lev Šestov,²⁰ später auch mit Heidegger befasste, aber auch – neben Rimbaud (vor allem *Le Bateau ivre*) und den Surrealisten – mit Hölderlin, einem anderen Dichter der ›Moderne‹, der bei Gascoyne präsent war. Gascoyne, angestoßen von Jouvés Sammlung *Poèmes de la folie de Hölderlin* (1930), stellte seine eigenen Übersetzungen für *Hölderlin's Madness* (1938) zusammen. Die Sequenz von Hölderlins Texten folgt weitgehend Jouve, aber vermehrt um vier eigene Gedichte im Sinn der Dichtung und Poetik Hölderlins. Diese Übersetzungen hat sein Biograph Robert Fraser dahingehend beurteilt: Gascoyne »brought an English sensibility to bear on the mix«. ²¹ Das saloppe und oberflächliche Urteil ist normativ und parteilich zugleich, mehr noch: es zeigt die mangelnde Bereitschaft Frasers, sich mit der fremden Stimme, der fremden dichterischen Welt und der anderen historischen Zeit auseinanderzusetzen. Am Schluss seines Vorworts zu *Hölderlin's Madness* schreibt Gascoyne – und das schlägt den Bogen zurück zu Rilkes Sonett – Folgendes:

18 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. I,1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 463.

19 Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1992, S. 322.

20 Vgl. Gascoynes Aufsatz »Leon Chestov« (SP 79-93) mit dem vorangestellten Motto von Benjamin Fondane: »Qui voudra suivre Chestov?«.

21 Robert Fraser: *Night Thoughts. The Surreal Life of the Poet David Gascoyne*. New York 2012, S. 137.

»The poems which follow are not a translation of the selected poems of Hölderlin, but a free adaptation, introduced and linked together by entirely original poems. The whole constitutes what may perhaps be regarded as a *persona*.« (SP 162)

Der Wahnsinn und das Fragmentarische in Hölderlins Dichtung bestimmten bereits die Auswahl von Jouve mit, wo die unausgesprochenen Lücken durch Auslassungspunktchen gekennzeichnet sind. Diese fallen in *Hölderlin's Madness* weg, somit konstituiert das Fragmentarische nunmehr unsichtbar beziehungsweise unerkennbar bei Gascoyne die Texte, die »übersetzten« und die eigenen, die nach Michael Hamburger mit »Gascoynes eigenem Hölderlin-Erlebnis zusammenhängen«. ²² Auch als Motto zu seinem Gedicht »Eros absconditus« setzt Gascoyne ein Zitat Hölderlins auf Deutsch: »Wo aber sind die Freunde? Bellarmin | Mit dem Gefährten ...«. (aus »Andenken«; NCP 201) Die vier eigenen Gedichte, die in *Hölderlin's Madness* ungekennzeichnet stehen, tragen die Titel: »Figure in a Landscape«, »Orpheus in the Underworld«, »Tenebrae« und »Epilogue«. Das Orpheus-Gedicht suggeriert in der Bildersprache oder Metaphernführung eine Nähe zu Rilke, aber auch im eher harmonisch wirkenden Widerhall einer surrealistischen Stimme, die allmählich in Intonationen mit Wesenszügen einer Moderne, die er mit Rilke teilt, übergeht. Das Gedicht ist suggestiv, die Auslegung des Orpheus-Mythos eigenwillig, aber streng gegliedert durchkomponiert (im Zentrum des kreisförmigen Textes: »Like broken song«, V. 11).

Curtains of rock
And tears of stone,
Wet leaves in a high crevice of the sky:
From side to side the draperies
Drawn back by rigid hands:

And he came carrying the shattered lyre.
And wearing the blue robes of a king,
And looking through eyes like holes torn in a screen;
And the distant sea was faintly heard,
From time to time, in the suddenly rising wind,
Like broken song.

Out of his sleep, from time to time,
From between half-open lips,
Escaped the bewildered words which try to tell
The tale of his bright night
And his wing-shadowed day
The soaring flights of thought beneath the sun
Above the islands of the seas

22 Michael Hamburger: »Englische Hölderlin-Gedichte«. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 13 (1963/64), S. 80-103, hier 81.

And all the deserts, all the pastures, all the plains
Of the distracting foreign land.

He sleeps with the broken lyre between his hands,
And round his slumber are drawn back
The rigid draperies, the tears and wet leaves,
Cold curtains of rock concealing the bottomless sky.
(NCP 117)

Im Lauf einer Unterhaltung Gascoynes im Jahr 1938 mit Gwendolyn Murphy, Herausgeberin der Anthologie *The Modern Poet*, sagte Gascoyne, »Orpheus in the Underworld« sei »from a new series of religious – or ›metaphysical‹ – poems on the theme of Death [and] is not meant to be a transcription of the Orpheus legend but an allegory of the spiritual condition of the twentieth-century poet«, und ferner: »[it] refers to the poet Hölderlin exiled to the underworld of insanity« (NCP 385). Allein dadurch konnte Gascoyne Hölderlin als Brüdergestalt und Weggefährten der Gegenwart erleben, aber »solely through the exercise of sheer, or mere, intuition« (NCP 384). Bilder wie »shattered lyre«, »broken song« und »broken lyre« (V. 6, 11, 21) spiegeln das Ende einer »schönen« Poesie wider, drohendes Schweigen zieht herauf, ein Abgrund öffnet sich: »the bottomless sky« (V. 24).

Man möchte daneben Rilkes Gedicht »An Hölderlin« stellen (Sept. 1914; KA II 123), zumal Hölderlin immer wieder nicht nur Gascoyne wahlverwandt als Zeitgenosse gegenwärtig war. Die Intonation bereits eingangs lässt eine Verwandtschaft mit dem eben zitierten Gascoyne-Gedicht vermuten:

Verweilung, auch am Vertrautesten nicht,
ist uns gegeben; aus den erfüllten
Bildern stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden, Seen
sind erst im Ewigen. Hier ist Fallen
Das Tüchtigste. Aus dem gekonnten Gefühl
überfallen hinab ins geahndete, weiter.
(KA II 123, V. 1-6)

Zu Gascoynes Merkbuch, seinen *Journals*, zurückkehrend, wo er Rilke lediglich dreimal namentlich nennt, finden wir einen zweiten, im September 1937 niedergeschriebenen Eintrag:

»Out of the discovery of the poetry of Hölderlin, and of Pierre Jean Jouve, and of the painting of de La Tour, and of certain Flemish and German 16th century artists, particularly Cranach, and of the German romantics, and the *idea* of Rilke's *Duino Elegies* (which I have not yet read), [...] out of all this there arises a sort of ferment, and a | desire to write a long poem called *Cortège and Hymn of Death*, which I have already planned out.« (24.9.1937, CJ 129-130)

Dieses Gedicht ist wohl nicht entstanden. Im selben Eintrag, diesem Abschnitt vorausgegangen, beklagt er, dass er mehr als ein Jahr lang keine Lyrik mehr geschrieben hatte. Das letzte Gedicht vor der Schreibblockade (im Sommer 1936) war »Elegiac Stanzas in Memory of Alban Berg« (NCP 93), von dem mindestens zwei Fassungen existieren neben einer dritten, französisch geschriebenen: diese Fassung ist eine eigene Übersetzung ins Französische, begonnen im Sommer 1939 und veröffentlicht im Januar 1940 in der Zeitschrift *Cahiers du Sud* (Marseilles) (NCP 401).²³ Weitere Elegien brachte Gascoyne zu Papier, vielleicht auch sie im Hinblick auf Rilkes Elegien zu sehen oder allgemeiner im größeren europäischen Zusammenhang elegischer Dichtung: »An Elegy | Roger Roughton 1916-41« (NCP 155) und ein langes Gedicht »Elegiac Improvisation on the Death of Paul Eluard« (NCP 253). Es würde sich lohnen, diese Elegie neben Celans »In memoriam Paul Eluard« zu lesen.²⁴ Gascoynes Gedicht beginnt:

A tender mouth a sceptical shy mouth
 A firm fastidious slender mouth
 A Gallic mouth an asymmetrical mouth

He opened his mouth he spoke without hesitation
 He sat down and wrote as he spoke without changing a word
 And the words that he wrote still continue to speak with his mouth:

Warmly and urgently
 Simply, convincingly
 Gently and movingly
 Softly, sincerely
 (V. 1-10)

Schließlich die dritte Nennung Rilkes im Merkbuch, die eine – poetologisch gesprochen – erkennbare Progression in den drei zitierten Textpassagen erkennen lässt:

»To be able to get Beyond, and to be able to express what I more than half *know* already, it is necessary to *find a centre* (*point de repère* [Bezugspunkt]). Suppose this centre were to appear later as ›God‹ (creation of a new projection of the essential self: Religion of the Future: solitary individual process of creating an objective (superstructure) out of the subjective. *Creatio ex Nihilo*. Rilke's idea of the purpose of mankind on earth being slowly to *create* ›God‹ (His transcendently objective existence).« (22.8.1939, CJ 255)

23 NCP 93-98. Für die französische Fassung s. Jouve: *Despair Has Wings* (Anm. 1), S. 175-178. Dort wird Michael Hamburger zitiert: »Somehow French is a more abstract language than English; therefore perhaps more congenial to David in his search for transcendent spirituality« (S. 17).

24 Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitw. von Rudolf Bücher. Frankfurt a.M. 1983, Bd. I, S. 130.

Wenn er selbst die Namen Šestov, Kierkegaard und Heidegger angibt und sich als von ihnen beeinflusst bezeichnet – obwohl er dies leider nicht selbstdeutend ausführt –, dann sehen wir zumindest ein punktuelles Potential, Gemeinsamkeiten zwischen ihm und zum Beispiel späten Fragmenten Rilkes festzustellen. 1970 veröffentlichte Gascoyne bei Enitharmon eine kleine Sammlung Aphorismen, *the Sun at Midnight*, die er mit einem Zitat aus Heideggers *Was ist das – die Philosophie?* einleitet, und zwar in französischer Übersetzung:

»La question: qu'est-ce que la philosophie? n'est pas une question visant à mettre sur pied une espèce de connaissance axée sur celle-même (philosophie de la philosophie). Cette question n'est pas non plus une question historiante pour laquelle l'intéressant [sic] serait de tirer au clair comment ce qu'on appelle ›philosophie‹ a débuté et évolué. La question est une question historique, c'est à dire [sic] qu'il y va en elle de notre sort. Disons plus: elle n'est pas ›une‹, elle est *la* question historique de notre être occidental-européen.«²⁵

Bisweilen irritiert es, dass englische Kritiker, aber auch Gascoyne selbst, leichthin von »Einfluss« sprechen, ohne weiter auf Substanz und Folgen solcher ›Einflüsse‹ einzugehen oder sie zu hinterfragen. Einfluss kann vieles oder aber eine undeutliche, amorphe Masse sein; bei Gascoyne müsste man die Gedichte und in den Gedichten zwischen den Versen genau lesen und die Verse befragen.

Judith Ryan unterstreicht Rilkes Kenntnis der Avantgarde in Kunst und Literatur und in den Texten der Expressionisten (etwa Trakl) und Surrealisten (Breton und andere).²⁶ Die Poesie schuf nach Rilkes Selbstverständnis, das er mit anderen (zum Beispiel Valéry) teilte, eine Art »counter-reality« innerhalb der Moderne. »Rilke's form of modernism«, so Ryan, »is a very particular kind that is both elegiac and restorative.«²⁷ Dem Experimentellen blieb er abgeneigt und verschlossen, jedoch nicht in epigonal-traditionalistischer Weise, sondern im Bemühen, andere Wahrnehmungsräume zu erschließen. Er traf eine künstlerische Entscheidung, er reagierte nicht bloß: Kenntnis der Jüngeren musste nicht zu Anregung geraten – dies blieb Aufgabe ebendieser Jüngeren. In gewisser Weise haben wir es mit einer Kategorie zu tun, die Adorno ablehnte, wengleich zunächst in Bezug auf die Musik der Moderne: die nämlich der »gemäßigten Moderne«. In der *Ästhetischen Theorie* etwa steht:

»Gemäßigte Moderne ist in sich kontradiktorisch, weil sie die ästhetische Rationalität bremst. Daß jedes Moment in einem Gebilde ganz und gar das leiste, was es leisten soll, koinzidiert unmittelbar mit Moderne als Desiderat: das Gemäßigte

25 *The Sun at Midnight. Notes on the Story of Civilization Seen as the History of the Great Experimental Work of the Supreme Scientist. Aphorisms (Not yet in proper numbered sequence). As from the week-end in Amsterdam, May 2-4, 5 1969.* London 1970. Vgl. Martin Heidegger: *Questions I et II.* Übers. von Kostas Axelos und Jean Beaufret. Paris 1993 [1957], S. 324.

26 Judith Ryan: *Rilke, Modernism and Poetic Tradition.* Cambridge 1999, S. 220-223.

27 Ebenda, S. 223, 221.

entzieht sich diesem, weil es die Mittel von vorhandener oder fingierter Tradition empfängt und ihr die Macht zutraut, die sie nicht mehr besitzt. Plädieren gemäßigt Moderne für ihre Ehrlichkeit, die sie davor bewahre, mit der Mode mitzulaufen, so ist das unehrlich angesichts der Erleichterungen, deren sie sich erfreuen.«²⁸

Das Gemäßigte als ein restauratives Moment bedeutet nicht in jedem Fall mangelnde Konsequenz bei der Realisation künstlerischer Entwürfe. Dass Rilke sich nicht dem Experiment – ob von Mallarmé oder Apollinaire, von den Dadaisten oder Futuristen – hingab, schmälert nicht, was seine Texte leisten. Gascoyne, obwohl eine Zeitlang tätiges Mitglied der Pariser Surrealisten, ging einen analogen Weg, indem er – der Jüngere – sich von dieser Bewegung abwandte.

Gascoynes Gedichte verraten, dass der Lyriker Gascoyne den Lyriker Rilke in sich aufgenommen haben muss, dies belegen subtil die Satzintonationen der längeren Gedichte, der im Ton elegischen zumal, und ein philosophisches Weltbild, das Gascoyne mitunter »existential philosophy« nannte. Gascoyne nahm Rilke auf, erkannte die ›Landschaft‹ an, in der Dichter seiner Generation standen, wusste aber auch, dass er ihm nicht folgen konnte – dankbar wohl, implizit, so lassen die Texte vermuten, aber distanziert: weil Gascoyne – mit Rilke selbst zu sprechen – seinen eigenen »Auftrag« hatte. Gascoyne war seiner Zeit voraus, nicht unähnlich den deutschsprachigen Lyrikern seiner Generation, denen es um Tradition und Avantgarde ging zu einer Zeit, als Traditions- und Entwicklungslinien gekappt wurden. Auch die deutschsprachigen Lyriker taten sich mit dem Surrealismus schwer, der sich nicht durchsetzen konnte. Celan etwa suchte in Anlehnung an die surrealistische Praxis ein Idiom, eine Bildlichkeit, ein Verfahren des Schreibens für seine Lyrik und seine Übersetzungen von Breton, Péret und Césaire, er distanzierte sich aber bald davon. Letztlich geht es wohl weder um Gascoyne noch um Rilke, sondern um ein Drittes, das beide einschließt und für beide einsteht. Es geht um das Herausspüren von unausgesprochenen Verbindungslinien – und um Möglichkeiten, Schnittpunkte zu erkennen, Schichten von Bezügen im immer offeneren Raum.

²⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. (Gesammelte Schriften, 7) Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a.M. 1997, S. 59.

RILKE INTERMEDIAL

THOMAS MARTINEC

Gecoverte Lyrik im Rilke Projekt

Das *Rilke Projekt* polarisiert: Einem beachtlichen Publikumserfolg steht eine Philologie gegenüber, die das *Projekt* weitgehend ignoriert. *Bis an alle Sterne*, die erste der insgesamt vier *Projekt*-CDs, 2001 bei BMG Ariola Classics erschienen, verkaufte sich über 150.000-mal, und nur ein Jahr später wurde *In meinem wilden Herzen* (BMG Classics/Random House Audio, 2002) als zweiter Teil über 100.000-mal verkauft ebenso wie der dritte Teil *Überfließende Himmel* im Jahr 2004 (BMG Classics/Random House Audio).¹ Auch ohne die Verkaufszahlen zu *Weltenweiter Wanderer* (Sony Music, 2010), dem vierten Teil des *Rilke Projekts*, ist die Bilanz bemerkenswert: drei Goldene Schallplatten für Rilkes Lyrik! Doch damit nicht genug. Die 2004 veranstaltete Deutschland-Tournee *Zwischen Tag und Traum* erreichte in 24 Städten 30.000 Zuschauer und führte 2005 schließlich zu einer DVD² sowie dem *offiziellen Reader*, der immerhin bei Insel erschienen ist.³ Symptomatisch für die Popularität des Projektes ist auch *der Reader zum Rilke-Projekt* mit dem Titel *Rilke reloaded*, der auf knapp 1.300 Seiten Rilkes *Gesammelte Gedichte* vereint, bei Goldmann erschienen ist und mittlerweile in der 3., erweiterten Auflage vorliegt.⁴ Neben zahlreichen wohlwollenden bis euphorischen Rezensionen, von denen eine Auswahl auf der Website des *Projekts* zu finden ist,⁵ erhielten Richard Schönherz und Angelica Fleer 2004 in der Kategorie Hörbuch den Internationalen Buchpreis *Corine*, der jährlich vom Nachrichtenmagazin *Focus* vergeben wird.

Die Rilke-Philologie hat sich von dem hier skizzierten Erfolg auffallend unbeeindruckt gezeigt. Die *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* verzeichnet keinen einzigen Eintrag zum *Rilke Projekt*. Auch die Didaktik zeigt kaum Interesse: In dem *Praxis-Deutsch*-Heft 185 (2004) *Literatur hören und hörbar machen*, herausgegeben von Karla Müller, kommt das *Rilke Projekt* ebenso wenig vor wie in *Der Deutschunterricht* 4 (2004) *Literatur hören*, herausgegeben von Peter Seibert und Katja Hachenberg.⁶ Der »Hörtipp«, den Karla Müller 2004 in *Praxis Deutsch* (187) unter dem Titel »Sprache der Gefühle – Rilke-Gedichte auf CD« abgibt, fällt eher verhalten aus,⁷ und in Müllers 2012 erschienener Monographie *Hörtexte im Deutschunterricht* sucht man das *Rilke Projekt* vergeblich.

1 Alle Angaben dieses Absatzes stammen von https://de.wikipedia.org/wiki/Rilke_Projekt.

2 *Schönherz & Fleer Rilke Projekt – Live – Zwischen Tag und Traum*. DVD. BMG Classics, 2005.

3 *Rilke Projekt. Zwischen Tag und Traum. Der offizielle Reader*. Frankfurt a.M./Leipzig 2005.

4 *Rilke reloaded. Gesammelte Gedichte. Der Reader zum Rilke-Projekt*. 3., erweiterte Aufl. München 2004.

5 Vgl. <http://www.schoenherz-fleer.de/presse>.

6 Das Heft *Zeitschrift Deutsch* 5-10 (3/2005) *Gedichte lesen – interpretieren – gestalten*, in der das *Projekt* behandelt wird, ist vergriffen und in bayerischen Bibliotheken nicht verfügbar.

7 »Von der durchaus erwünschten affektiven Ausrichtung des Unterrichts kann der Weg

Die hier skizzierte Polarisierung der Rezeption ist dem ästhetischen Verfahren zuzuschreiben, das dem *Rilke Projekt* zugrunde liegt. Es bedarf keiner allzu großen philologischen Sensibilität um zu bemerken, dass das *Projekt* immer wieder zentrale Merkmale und Vorstellungen der verwendeten Gedichte außer Kraft setzt. Dies ist allerdings nur die eine Seite der Medaille. Auf der anderen steht der mehrfach erhobene Anspruch, Gedichte von Rainer Maria Rilke aktualisiert zu haben; Umformung und Neugestaltung stellen sich hier in den Dienst des ›alten‹ Textes. Der Erfolg des *Rilke Projekts* lässt sich also nicht einfach auf aktuelle Hörgewohnheiten und Erwartungshaltungen der 2000er Jahre zurückführen, sondern er erscheint als Wirkung eines ästhetischen Verfahrens, das diese Gewohnheiten und Haltungen im Rückgriff auf nahezu 100 Jahre alte Texte bedient.

Einer alten Ästhetik neue Reize abzugewinnen, ist auch das Prinzip des Cover-Verfahrens, das in der Popmusik mit großem Erfolg angewendet wird. Dieses Verfahren funktioniert nur dann, wenn die ursprüngliche Version, die im Cover signifikante Brüche erfährt, bekannt und erkennbar ist. Das Cover beruht also auf einer zweidimensionalen Ästhetik, die sich auch das *Rilke Projekt* zunutze macht: Der literarisch-kanonische Charakter der Texte wird betont, damit er popmusikalisch neuinszeniert werden kann. Dabei wird mit dem Cover nicht nur ein Verfahren der Popmusik angewendet, sondern Rilkes Gedichte werden selbst zu einem popmusikalischen Phänomen: »Lyrik trifft auf Pop: stimmungsvoll, romantisch und sehr cool.«⁸ Hier liegt das ästhetische Zentrum des *Projekts*, das die einen begeistert, andere abstößt: Rilkes Texte werden aus dem Bereich der ästhetischen Herausforderung und Komplexität als neuartige Kunstform in die ästhetische Umgebung der Popmusik, des leicht Konsumier- und gut Fühlbaren transformiert; literarischer Kanon wird publikumswirksam inszeniert.

Streng genommen, dient der Terminus ›Cover‹ in der Popmusik als »Bezeichnung für die mit anderen Musikern nachproduzierte Kopie eines bereits auf Schallplatte vorliegenden Titels, die in der Regel noch in der Popularitätsphase des Originals herausgebracht wird und als rein kommerziell orientierte Praxis nichts mit der eigenständigen Neuinterpretation vorhandener Musiktitel zu tun hat [...]«⁹ Als Beispiel hierfür dienen etwa weiße Cover-Versionen von schwarzen Rhythm & Blues Songs, mit denen man rassistische Vorurteile umgehen und so die Absatzzahlen steigern wollte. Im Musikjournalismus der letzten Jahre hat sich der Cover-Begriff indessen mit einer anders akzentuierten Bedeutung etabliert, die auch auf das *Rilke Projekt* zutrifft. Hier beschreibt ›Cover‹ die Neuproduktion eines Songs, der erst Jahre *nach* der »Popularitätsphase des Originals herausgebracht wird« und dabei durchaus den Ansprüchen einer »eigenständigen Neuinterpretation« verpflichtet ist. Das so verstandene Cover verändert einen älteren Hit durch ein neues Arrangement mit neuer Instrumentierung und neuen Interpreten so, dass die Ausgangsversion einerseits erkennbar bleibt, andererseits aber durch neuartige Akzente

auch wieder zu einer mehr kognitiven Auseinandersetzung mit dem Text führen« (*Praxis Deutsch* 187, 2004, S. 62).

8 *Cosmopolitan* zit. nach: <http://www.schoenherz-fleer.de/presse/329-pressestimmen-ueber-das-schoenherz-fleer-rilke-projekt>.

9 Wieland Ziegenrucker, Peter Wicke: *Sachlexikon Populärmusik*. Mainz 1989.

in das aktuelle ästhetische Umfeld überführt wird. Auf diese Weise entsteht ein faszinierendes Wechselspiel zwischen Erinnerung und Empfinden, das Differenzen nicht nur in Kauf nimmt, sondern gezielt anlegt, indem es mit zentralen Merkmalen der alten Version bricht.

Ein Beispiel aus der Popmusik soll dies illustrieren. Wenn der Hamburger DJ Felix Jaehn im Jahr 2015 mit seiner Cover-Version von *Ain't nobody* auf einen Hit der US-amerikanischen Funkband *Rufus* aus dem Jahr 1989 zurückgreift, so sind die Brüche des »offiziellen Sommerhit[s] 2015«¹⁰ mit zentralen Merkmalen des Originals unüberhörbar. Während das Original mit einem stark rhythmisierten Synthesizer-Intro einsetzt, in dem nach wenigen Takten der straffe Beat von Electro Drums in Richtung Dance Floor drängt, führt Jaehns Cover mit dem Xylophon ein Instrument ein, das in der Original-Funkversion undenkbar wäre: ein klangnatürliches (wenngleich freilich synthetisiertes) Orff-Instrument in Verbindung mit Klavier. Dasselbe gilt für den Gesang: Wo sich im Original die reife Soulstimme der damals 30-jährigen Chaka Khan, »Queen of Funk«, erhebt, schwebt im Cover die zarte, beinahe flüsternde Mädchenstimme der 15-jährigen Jasmine Thompson. In seiner Rezension für das Magazin der *Süddeutschen Zeitung* betont Max Fellmann die Differenz des Covers zum Original, polemisch überspitzt in dem Vorwurf, der Cover-Autor hätte sich ein anderes Original suchen sollen »[...] als diesen alten 0815-Gassenhauer [...]«. Wobei man ihm eines zugute halten muss: Er hat es geschafft, das Lied von seiner 80s-Zickigkeit zu befreien.«¹¹ Auch wenn man die Wertung des Rezensenten nicht teilt, gibt die ihr zugrunde liegende Polarisierung deutlich zu erkennen, dass es gerade der Bruch mit dem Original ist, der das Cover so attraktiv macht.

Im *Rilke Projekt* ist das Cover-Verfahren um einiges komplexer. Während es sich in der Popmusik auf die musikalische Gestaltung beschränkt und damit auf dem ästhetischen Terrain der Ausgangsversion bleibt, äußert es sich im *Rilke Projekt* als mehrdimensionaler Prozess, der die Grenzen des literarischen Terrains überschreitet, um in das Gebiet der Popmusik vorzudringen. Dabei wird die Schrift zu gesprochener, bisweilen auch gesungener Sprache, der Text wird zu einem Text-Ton-Arrangement, das Buch wird zur CD und zur Performance, die Gedichtsammlung wird zu einer Best-of-Kompilation, und ein klassischer Schullektüre-Autor wird in das »private« Kulturerleben eines breiten Publikums überführt. Die Verweisstruktur des Covers jedoch bleibt dieselbe: Ästhetisches aus einem als fern empfundenen Gebiet (literarischer Kanon), einer vergangenen Zeit (klassische Moderne), einem andersartigen Medium (Buch), einer andersartigen Semiotik (Text) und einem öffentlichen Erfahrungsbereich (Schule) wird aufgerufen, um auf all diesen Gebieten herausgefordert zu werden.

Damit dieser Bruch funktioniert, muss er als solcher erkennbar sein. Hierzu wird das Cover immer wieder in seiner Vorlage verankert, indem es den Anspruch er-

10 GfK Entertainment: <https://www.offiziellecharts.de/news/item/95-felix-jaehn-landet-den-offiziellen-sommerhit-2015>.

11 Max Fellmann: »Vokuhilas in Barcelona«. In: *Magazin der SZ*, 20. 5. 2015 (<http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/43144/Vokuhilas-in-Barcelona>).

hebt, Rilkes jeweiligen Text zu aktualisieren. Im Begleitheft zur zweiten CD (2001) wird die Bereitschaft der Künstler hervorgehoben, »Rilkes Lyrik durch ihre persönliche, einfühlsame Interpretation zu neuem Leben zu erwecken [...]«, im Rahmen des vierten und bislang letzten Albums wird mit Blick auf Rilke betont, »[a]uch im Jahr 2010 hat seine poetische Beschreibung philosophischer Denk- und Weltbilder nicht an Aktualität verloren«, und auf der Website des *Projekts* ist zu lesen, »dass es den beiden Schöpfern des ›Rilke Projekts‹ gelingt, den Gedichten Rainer Maria Rilkes ein modernes Gewand zu verleihen.«¹² In Verbindung mit dem Aktualisierungspostulat wird mehrfach auch ein didaktischer Anspruch formuliert. Im Booklet zur ersten CD (2001) erklären die Autoren: »Gedichten mit Hilfe verschiedener Künstler unserer Zeit Aktualität und Lebendigkeit zu verleihen, entsprang unserem Wunsch, Rilkes einzigartige Lyrik Menschen nahezubringen, die bisher vielleicht noch keinen Zugang dazu gefunden hatten.« Im *offiziellen Reader* von 2005 wird dann eine erste Erfolgsbilanz dieser Didaktik vorgestellt: »Zahlreiche begeisterte Mails und Briefe sind bei uns eingetroffen – oft von Menschen, denen Rilke nur als ungeliebte schulische Pflichtlektüre in Erinnerung geblieben ist oder die sich in ihrem Leben aus vielerlei Gründen nicht mit Lyrik beschäftigt haben.«¹³

Auf der Basis seiner mehrfach betonten Bezüge zu Rilke vollzieht das Projekt dann die entscheidenden Brüche mit seiner Vorlage. Das ästhetische, semiotische und mediale Epizentrum liegt dabei in der Verbindung von Rilkes Gedichten mit der Musik von Schönherz und Fler. Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang, dass die Texte zwar meistens von Musik dominiert, nur selten aber in Musik überführt werden. Nur zwei der aufgenommenen Gedichte sind Lied- bzw. Song-Vertonungen im herkömmlichen Sinn: Xavier Naidoo singt »Du sanftestes Gesetz« (III, 12) und Clueso singt »Mach mich zum Wächter Deiner Weiten« (IV, 13). In allen übrigen Fällen wird der gesprochene Gedichtvortrag mit Musik hinterlegt. Selbst da, wo der musikalische Part durch einen prominenten Interpreten hervorgehoben wird, bleibt er als Begleitung des Textes im Hintergrund. Bei dem Jazz-Trompeter Till Brönner, der Udo Lindenberg's Vortrag von »Einsamkeit« (II, 6) und Veronica Ferres' Vortrag von »So lass uns Abschied nehmen« (II, 15) begleitet, und der Cellistin Sol Gabetta, die im Hintergrund von Katja Flints Lesung von »Wir lächeln leis« (IV, 15) zu hören ist, erscheint dies zwangsläufig, denn es handelt sich in beiden Fällen um Instrumentalisten. Doch auch die Sänger übernehmen kaum Text: Klaus Meine singt nur den Refrain in dem von Zabine gesprochenen Gedicht »Die Liebende« (II, 12) und Xavier Naidoo singt nur ein paar Verse von »Du nur, du«, gelesen von Ben Becker (I, 10), und »Ist es möglich«, vorgetragen von Wolfgang Niedecken (III, 4). Noch auffallender ist das Verhältnis von Text und Gesang bei den Opernsängerinnen, die ausschließlich textlose Koloraturen zu der Lesung eines Gedichts beisteuern, so Montserrat Caballé in »Ich lebe mein Leben«, gelesen von Mario Adorf (I, 17), Stephanie de Kowa in »Vorgefühl«, gelesen von Karlheinz Böhm (II, 16), und Vesselina Kasarova in »Siehe«, gelesen von Jürgen Prochnow (III, 1), sowie »Überfließende Himmel«, gelesen von Hannelore Elsner

12 <http://www.schoenherz-fler.de/rilke-projekt>.

13 *Rilke Projekt. Der offizielle Reader* (wie Anm. 3), S. 9.

(III, 16).¹⁴ Hier zeigt sich sehr deutlich die semiotische Dimension des Covers: Während bei der Song-Vertonung der Text in das Zeichensystem der Musik überführt und hierdurch eben als Song wahrgenommen wird, bleibt er im *Rilke Projekt* in den allermeisten Fällen als gesprochener Text bestehen, um im Hintergrund von der Musik interpretiert zu werden. Hierdurch bleibt der Text als Text erkennbar, seine Bedeutung wird aber durch die begleitende Musik maßgeblich mitkonstituiert, so dass man letztlich etwas ganz anderes hört als den bekannten Text.

Ebenso deutlich äußert sich das Cover-Verfahren in den zahlreichen Fällen, in denen in die Textgestalt eingegriffen wird. Repräsentativ hierfür ist der Eingangstrack des gesamten *Projekts*, auf dem Nina Hagen »Die Welt die monden ist« (I, 1) vorträgt. Die Lesung der neun Verse dauert ca. eine Minute, auf die insgesamt drei Minuten Musik folgen, in denen zunächst im Flüsterton die Anfangsworte »vergiß, vergiß« mehrfach wiederholt werden, bis das ganze Gedicht nochmals gelesen und schließlich der Endvers »die monden ist« mehrfach im Flüsterton wiederholt wird. Diesem Verfahren folgen zahlreiche Textfassungen des *Projekts*.¹⁵ In allen Fällen bleibt der Text von Rilke erkennbar; er wird aber nicht mehr als konsistentes, in sich stimmiges Gedicht präsentiert, sondern als Sammlung von Textbausteinen, die auf der Grundlage von Musik neu angeordnet werden. Dasselbe gilt im Übrigen auch für Auswahl und Anordnung der Gedichte insgesamt: Sie folgen den persönlichen Vorlieben von Schönherz und Fleer, ohne dass Rilkes Gruppierung auch nur ansatzweise beachtet würde. Auf dem zweiten Projekt-Album *In meinem wilden Herzen* etwa findet man Gedichte aus *Traumgekrönt*, *Neue Gedichte*, *Mir zur Feier*, *Das Buch der Bilder*, sowie Auszüge aus dem *Cornet* und der Achten *Duineser Elegie*. Es liegt auf der Hand, dass ästhetische Vorstellungen, die eine Sammlung konzeptuell konstituieren, hier keine Rolle spielen.

Auch wenn die Textgestalt des einzelnen Gedichts unverändert bleibt, ist das Verfahren der musikalischen Bedeutungskonstitution unverkennbar. Am offenkundigsten zeigt es sich dort, wo es am wenigsten gelingt und die Musik zentralen Aspekten des Textes zuwiderläuft. »Der Tod der Geliebten« (I, 7), gelesen von Christiane Paul, gehört zwar zu den wenigen Tracks, auf denen die Dauer der Musik ungefähr der des Gedichts entspricht, die wichtigste formale Auffälligkeit des Textes aber wird von Musik und Vortrag verdeckt. Es handelt sich hier um ein Sonett, dessen Quartette und Terzette jeweils durch Strophen-Enjambements verbunden sind. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen Leben und Tod durch die lyrische Form aufgehoben. Im musikalisierten Vortrag des *Rilke Projekts* geht diese Spannung von Inhalt und Form indes verloren. Geradezu konterkarierend wirkt die Musik zu »Der Panther« (I, 8), gelesen von Otto Sander, denn auf den berühmten Abschlussvers »und hört im Herzen auf zu sein« folgt ein langes musikalisches Nachspiel, durch das in Vergessenheit gerät, dass zusammen mit dem seltenen Bild im Panter das gesamte Gedicht längst aufgehört hat zu sein. Auch die durchweg

¹⁴ Textloser Gesang auch von Salif Keita in »Weltenweiter Wanderer« (IV, 10), gelesen von Peter Maffay.

¹⁵ Vgl. z.B. »Liebes-Lied« (I, 5), »Die Liebende« (I, 12), »Alles ist eins« (II, 13), XV. Gedicht aus »Traumgekrönt« (IV, 2), »Abend« (IV, 9), »Weißt Du noch« (IV, 17).

zuversichtlichen Klänge, von denen das Gedicht »Herbsttag« (III, 6), gelesen von Gottfried John, begleitet wird, entsprechen kaum dem Ton des Textes: Nachdem die letzte Strophe die bevorstehende Kälte des Alleinseins ausgemalt hat, steigen Akkordeon und Panflöte munter in die Höhe.

Kurze Textpassagen, lange Musikeinspielungen ohne Text, Eingriffe in die Textgestalt durch Wiederholung und Refrain, eine Hintergrundmusik, die kaum melodische Entwicklung, dafür aber viele sphärische Harmonien, minimalistische Strukturen, opernartige Koloraturen und melancholische Jazz-Improvisationen zeigt: Im Ergebnis begegnet dem Zuhörer ein Text, der sich zwar noch als Rilke-Gedicht ausgibt, tatsächlich aber von der Hintergrunddominanz der Musik neu interpretiert wird. Das Gedicht gibt Form und Bedeutung auf, um nunmehr als farbenprächtiges Ornament in einem Soundteppich zu wirken. »Rilkes magisch-spirituelle Sprache schien sich mit unseren Kompositionen zu einer perfekten Symbiose zu verbinden«, liest man im Booklet zur ersten CD. Diese »Symbiose« aber stellt sich einer kritischen Reflexion in erster Linie als Bruch mit dem Text dar. So vermittelt das Cover dem Publikum den Eindruck, Rilke zu hören, wo es doch tatsächlich eine völlig andersartige Ästhetik wahrnimmt.

Neben der Verbindung von Gedichten mit Popmusik bedient sich das *Projekt* einer weiteren Cover-Strategie, um seinen kanonischen Autor in das Gebiet der Popkultur zu überführen: Sämtliche Texte werden von Stars der gehobenen Unterhaltung vorgetragen. Im Rahmen der Cover-Ästhetik bleibt auch dieser Bruch darauf angewiesen, die kanonische Herkunft des Autors im Bewusstsein des Publikums zu halten. Am Anfang aller CD-Booklets steht ebenso wie im Eingang der *Projekt*-Website ein unkommentiertes, aber signiertes Rilke-Zitat, dem eine Porträtfoto des Autors zur Seite gestellt wird.¹⁶ Sowohl im Booklet als auch auf der Website werden dann alle verwendeten Texte zumeist in der Fassung der *Kommentierten Ausgabe* wiedergegeben. Der »seriös-literarische« Ausgangspunkt bleibt also präsent. Die Liste der Interpreten liest sich dann aber wie das Personenregister von *Bunte*, *Hörzu* und *Gala*. Es dominieren die Altmeister der Film- und Fernseh-Unterhaltung, wie z.B. Mario Adorf, Iris Berben, Karl Heinz Böhm und Hannelore Elsner, denen ein paar Vertreter der mittleren und jüngeren Generation zur Seite gestellt werden, z.B. Ben Becker und Veronica Ferres, Hanna Herzsprung und David Kross. Auch das popmusikalische Feld wird von den Altfordern dominiert, die einmal wild waren, längst aber im Familienprogramm von ARD und ZDF angekommen sind, z.B. Nina Hagen und Udo Lindenberg, Klaus Meine, Peter Maffay und Wolfgang Niedecken; verjüngt wird der popmusikalische Mainstream durch Laith Al-Deen, Till Brönner, Clueso und Xavier Naidoo. Aus dem Bereich der klassischen Musik wurden ausschließlich Interpretinnen gewählt, die den Status des Popstars teilen und mit Internationalität anreichern: die spanische Sopranistin Montserrat Cabalè, die argentinische Cellistin Sol Gabetta und die bulgarische Mezzo-Sopranistin Vassilina Kasarova. Im Rahmen des Cover-Verfahrens erfüllt das hier skizzierte Casting eine wichtige Funktion: Es trägt maßgeblich dazu bei, Rilkes Gedichte aus der Ferne des literarischen Kanons, aus der einem breiten

¹⁶ Vgl. <http://www.schoenherz-fleer.de/rilke-projekt>.

Publikum der eisige Wind des Unzugänglichen, Unverständlichen und Elitären entgegen weht, in die anheimelnde Nähe der Unterhaltungskultur zu überführen, wo sie zwar bewundernswert, aber eingängig, faszinierend, aber konsumierbar, ernsthaft, aber unterhaltsam wirken. Die Prominenz der Vortragenden und Musizierenden ist dabei zentral, denn sie vermittelt jene Vertrautheit, die dem Publikum mit Blick auf Rilkes Texte fehlt; das Gedicht bekommt einen Paten, der den Zuhörer vergessen lässt, dass der Text anspruchsvoll und fremd ist.

Zu der Überführung des kanonischen Autors in die Sphären der Popkultur trägt schließlich auch die Betonung des Performativen bei. Hier wird »schulische Pflichtlektüre«¹⁷ lebendig erfahrbar gemacht, indem Rilkes Gedichte aus Klassenzimmer und Bibliothek in das Tonstudio versetzt werden, einen Ort, den das *Projekt* als Topographie des Coolen inszeniert. Die CD-Booklets präsentieren auf den meisten Seiten das vorgetragene Gedicht mit einem Porträtfoto des Interpreten, der nicht selten mit Kopfhörer und vor einem Mikrofon abgebildet wird. Bisweilen wird die Inszenierung von Studioatmosphäre auch in den Track integriert, etwa wenn Udo Lindenberg seinen Vortrag von »Einsamkeit« (II, 6) beendet, indem er seinem musikalischen Begleiter Till Brönner attestiert: »okay, das hast Du gut gemacht ... is ja cool, cooles Ding«. Um den performativen Charakter hervorzuheben, informiert das Tour-Tagebuch des *offiziellen Readers* über Aufführungen, misslungene Proben, Kostüme und Technik, Ausfälle von Tour-Mitgliedern usw. All das hat mit Rilkes Gedichten genauso wenig zu tun wie Udo Lindenburgs »cooles Ding«. Wenn ihm der Reader dennoch so viel Platz einräumt, dann äußert sich darin der Versuch, die tradierte Wahrnehmung kanonischer Texte zu brechen. Gedichte, die in großer Abgeschiedenheit und Ruhe verfasst und bisweilen im kleinen Kreis enger Freunde und Bewunderer vorgetragen wurden, betreten nun eine hochtechnisierte Bühne, um dort zum Musical-Event zu werden. Auf der Seite der Rezeption von kanonischer Literatur erfahren sich Leser und Leserinnen von erzwungener Schullektüre nunmehr als begeistertes Publikum, das Rilke nicht mehr liest, sondern fühlt und erlebt.

Literarische Rezeptionsprozesse zeigen nicht selten ein Moment der Provokation; Rilke selbst war ein Meister auf diesem Gebiet. Im Unterschied zu den Produzenten des *Rilke Projekts* aber ist er nicht mit dem Anspruch aufgetreten, die Interessen des rezipierten Autors zu vertreten oder seinen Text in dessen Sinne auszulegen; die *Sonette an Orpheus* sind kein *Ovid Projekt*. Stattdessen hat sich Rilke mehrfach auf Dialoge mit Texten aus verschiedenen historischen und kulturellen Zusammenhängen eingelassen, in denen er sehr wohl zwischen Vorlage und eigener Gestaltung zu unterscheiden wusste. Dieses Bewusstsein fehlt dem *Rilke Projekt*: In einer sorgfältig inszenierten Begeisterung für die eigenen Ideen ignoriert es essentielle Vorstellungen von Rilke, die sich dem ästhetischen sowie medialen Ansatz des gesamten *Projekts* widersetzen. Hierzu zählen allen voran Rilkes Verhältnis zur Musik sowie seine Haltung gegenüber der Stimmaufzeichnung.

Rilke war unmusikalisch. Bereits im *Florenzer Tagebuch* vermerkt er mit Blick auf die Musik »[i]ch habe ihr noch nie auf irgendeinem Wege mich nahen

¹⁷ *Rilke Projekt. Der offizielle Reader* (wie Anm. 3), S. 9.

dürfen«,¹⁸ und noch am 4. Februar 1914 schreibt er in einem Brief an Magda von Hattingberg: »Wirklich, ich behalte keine Melodie, ja ein Lied, das mir nahe ging, das ich dreißigmal hörte, ich erkenn es wohl wieder, aber ich wüsste auch nicht den mindesten Ton daraus anzusagen, das ist wohl die dichteste Unfähigkeit selber.«¹⁹ Mit Blick auf die Lyrik fordert Rilke eine strikte Trennung zwischen Gedicht und Musik. So verurteilt er schon in seinen frühen ästhetischen Reflexionen die Verbindung der Künste: »Ein Gemälde darf keines Textes, eine Statue keiner Farbe [...] und ein Gedicht keiner Musik brauchen, vielmehr muß in jedem alles enthalten sein.«²⁰ Musikalität findet Rilke im Gedicht selbst, wo sie sich in Rhythmus und Klang der Sprache, nicht aber in einer Begleitmusik äußert. In diesem Sinne notiert er in seinem für Lou Andreas-Salomé geführten *Florenzer Tagebuch*: »Ich lese das wie eine Hymne, Lou. Und ich ersehne den Augenblick, da ich es vor *Dir* lesen werde; da wird es Melodie empfangen.«²¹ Da Rilke die Musik *in* der vorgetragenen Sprache des Gedichts findet, ist es nicht verwunderlich, dass er sich immer wieder gegen die Vertonung seiner Texte zur Wehr setzte.²² Im Kontext der *Neuen Gedichte* sowie *Der neuen Gedichte anderer Teil*, auf die alle vier Teile des *Rilke Projekts* zugreifen,²³ erscheint die Musik geradezu als Anti-Kunst. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. August 1903 bezeichnet Rilke Rodins Kunst als »das Gegentheile von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt und noch weiter entwirklicht zu leichten, gleitenden Scheinen. Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-ver-dichten, diese Versuchung zum Ausfließen, so viel Freunde und Hörer und Hörige hat, so viel Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte [...].«²⁴

Rilkes Interesse an der Musik gilt der pythagoreischen Vorstellung einer kosmischen Ordnung, die sich in der Musik zwar widerspiegelt, dabei aber selbst stumm ist.²⁵ Die Vorstellung, dass die Musik eine sinnliche und eine metaphysische Seite habe, entwickelt Rilke erstmals in seinen Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*, wo man liest:

18 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 55.

19 RMR: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«*. Hg. von Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 2000, S. 34f.

20 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit* (wie Anm. 18), S. 56f.

21 Ebenda, S. 74 (Hervorhebung durch Rilke).

22 Nur in Ausnahmefällen zeigte sich Rilke offen gegenüber Vertonungen seines Werks; vgl. hierzu seinen Brief an Magda von Hattingberg (wie Anm. 19), 29.12.1914, S. 191.

23 »Liebes-Lied« (I, 5), »Der Tod der Geliebten« (I, 7), »Der Panther« (I, 8), »Die Welt steht auf mit euch« (I, 15), »Kindheit« (II, 2), »Bis wohin reicht mein Leben« (II, 11), »Das Karussell« (III, 3), »Ist es möglich« (III, 4), »Schlaflied« (III, 10), »Der Fremde« (IV, 4), »Das Kind« (IV, 16).

24 RMR / Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1975, S. 94.

25 Die herausragende Bedeutung der Musik für Rilkes Gesamtwerk wird eindringlich dargestellt von Antonia Egel: »*Musik ist Schöpfung*«. *Rilkes musikalische Poetik*. Würzburg 2014 (= Klassische Moderne, Bd. 23).

»Es ist zu auffallend, daß man für ›Musik‹ in allen erwähnten Wirkungen immer jenes Andere setzen kann, das *nicht* Musik *ist*, sondern, welches nur durch Musik am reinsten ausgedrückt wird. Der Lyriker bedarf ja *nicht* der *Musik*, um zu schaffen, sondern nur jenes rhythmischen Gefühles, das schon nicht mehr des Gedichtes bedürfte, wenn es sich erst in Musik ausspräche. Und sollte mit Musik nicht überhaupt jene erste dunkle *Ursache der Musik* gemeint sein und somit die Ursache aller Kunst? Freie bewegte Kraft, Überfluß Gottes?«²⁶

Die Musik selbst erscheint in diesem Zusammenhang indes als »der Verrat jener Rhythmen, die *erste* Form sie *anzuwenden* [...]«. ²⁷ Die Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie* geben bereits jene Vorstellung zu erkennen, mit deren Hilfe es Rilke später gelingt, seine Absage an die hörbare Musik poetologisch fruchtbar zu machen. Grundlage hierfür ist die Vorstellung, dass die Musik nicht nur über eine (verstörende) performative Seite verfügt, sondern zudem über eine stumme Rückseite, die sich dem sinnlichen Eindruck entzieht.²⁸ Wenn Malte Laurids Brigge, ebenfalls im *Rilke Projekt* vertreten,²⁹ der Musik Beethovens begegnet, dann feiert er in ihr die Kunst eines Tauben: »Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen.«³⁰ Für die sinnlich-performative Seite der Musik hingegen findet Malte drastische Worte, die den Eindruck erwecken, Beethoven habe sich geradezu in die Taubheit gerettet: »Denn wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt?«³¹

1912 findet Rilke seine Auffassung von den zwei Seiten der Musik durch die Lektüre von Antoine Fabre d'Olivets (1768-1825) *La musique* (Paris 1828) bestätigt.³² In einem Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 17. November 1912 skizziert Rilke diejenigen Ideen d'Olivets, die seinen eigenen Vorstellungen von Musik entsprechen: Dabei hebt er die Vorstellungen hervor, »daß das Stumme in der Musik [...] ihre mathematische Rückseite, das durchaus lebensordnende Element [...] war

26 KA IV, S. 171 (Hervorhebung durch Rilke).

27 Ebenda.

28 Silke Pasewalck: »Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk.« In: Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer (Hg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«*. Würzburg 2000, S. 210-229, hier S. 211, attestiert Rilke ein Verständnis von Musik, »das diese nun nicht auf die Klangkunst beschränkt.«

29 »Ich lerne sehen« (IV, 6).

30 KA III, S. 508. Zu Rilkes Interesse an der unhörbaren Seite der Musik vgl. Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen 1961, S. 164f.; Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 28), S. 216.

31 KA III, S. 509.

32 Auf die Bedeutung Fabre d'Olivets für Rilke wurde zuerst hingewiesen von Herbert Deinert: *Rilke und die Musik*. Diss. Yale 1959, Yale 1973, S. 70-76. Vgl. ferner Winfried Eckel: »Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry«. In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf 1999, S. 236-259, hier S. 248-255, und Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 28), S. 212-215; und Egel: *Rilkes musikalische Poetik* (wie Anm. 25), S. 121-127.

[...]« und »daß diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts verführt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmäßigkeit verführe, *zum Gesetz selbst*.«³³ Durch die Verbindung der Musik über die Mathematik mit einer kosmischen Ordnung, die sich in ihr äußert, entwickelt Rilke einen Zugang zur Musik, der ihn zugleich von deren verstörender Wirkung befreit.

Neben Rilkes kritischer Distanz zur Musik steht auch seine Haltung gegenüber der Stimmzeichnung in einem unaufhebbaren Gegensatz zum *Rilke Projekt*. In seinen Überlegungen zum Phonographen, die Rilke Dieter Bassermann, dem Herausgeber der *Schallkiste. Illustrierte Zeitschrift für Hausmusik*, in einem Brief vom 19. April 1926 mitteilt, betont er zwar zunächst den ästhetischen Stellenwert des *Gedichtvortrags* und verweist dabei zugleich auf den potentiellen Nutzen der Stimmzeichnung: »Die Sprechmaschine könnte [...], im Dienste des dichterischen Wortes, dazu mitwirken, daß man zum Lautlesen des Gedichts (über dem allein sein ganzes Dasein sich herausstellt) eine neue geordnete Verpflichtung gewinne.«³⁴ Wenn Rilke dann jedoch fortfährt zu erklären, wie er sich die Rolle der Stimmzeichnung für die performative Realisierung des Gedichts vorstellt, versteht man, weshalb sein Brief an Bassermann in keinem der CD-Booklets zum *Rilke Projekt* zu finden ist:

»Ich stelle mir (nach einigem Widerstreben) einen Lesenden vor, der, mit einem Gedichtbuch in der Hand, mitlesend, eine Sprechmaschine abhört, um von der Existenz des betreffenden Gedichts besser unterrichtet zu sein; das wäre dann gewiß kein ›Kunst-Genuß‹, aber ein sehr eindringlicher Unterricht, etwa wie gewisse Tabellen im Schulzimmer dem Auge ein sonst Unsichtbares in seinen Proportionen vorstellen und auftragen. Voraussetzung für eine solche Übung wäre allerdings, daß die Maschine das Tonbild der Versreihe durch den eigenen Mund des Dichters empfangen hätte und nicht etwa auf dem Umweg über den Schauspieler. Im Gegenteil, dieses Lehrmittel wäre nicht ungeeignet, den Schauspieler als Interpreten von Gedichten (in welcher Anwendung er sich fast immer irrt und vergeht) unschädlich zu machen. Aufbewahrt in den Platten, bestände dann, jeweils aufrufbar, das Gedicht in der vom Dichter gewollten Figur: ein beinahe unvorstellbarer Wert! Aber freilich für unsereinen, der bestimmte Offenbarungen aus ihrer unerhörten Einmaligkeit ihr Unbeschreiblichstes an Größe, Wehmut und Menschlichkeit zu gewinnen scheinen, wäre ein solches mechanisches Überleben der heimlichsten und reichsten Sprachgestalt fast unerträglich. Noch ist es (neben einer Not) auch eine Stärke und ein Stolz unserer Seele, mit dem Einzigen und unwiederbringlich Vergehenden umzugehen.«³⁵

Diese Passage liest sich wie ein Frontalangriff auf die drei zentralen ästhetischen Prinzipien des *Rilke Projekts*: die Überführung des Gedichts in lebenstherapeuti-

33 RMR / Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Zinn, Zürich 1951, Bd. 1, S. 235f. (Hervorhebung durch Rilke).

34 RMR: *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1936, S. 386f.

35 Ebenda, S. 387.

schen Genuss, die Lesung durch Schauspieler und die Speicherung der Lesung auf einem Tonträger. Rilkes Überlegung, dass die Aufzeichnung eines durch den Dichter vorgetragenen Gedichts dem »Unterricht« dienen könne, indem sie »das Gedicht in der vom Dichter gewollten Figur« »aufrufbar« mache, liegt die ästhetische Vorstellung zugrunde, dass die klangliche Gestaltung des Gedichts eine Gesetzmäßigkeit darstelle, die allein vom Autor aufgestellt und realisiert werden könne. Diese Gesetzmäßigkeit hat nichts mit der kreativen, individuellen stimmlichen Gestaltung des Textes durch den Vortragenden zu tun, sondern sie bezeichnet klangliche und rhythmische Proportionen des Textes, die hier deutlich abgesetzt werden gegen den »Kunst-Genuss« als Lust des Zuhörers an dem Gefälligen, Überwältigenden, Emotionalen des poetischen Klangs.

So zentral die performative Qualität des Gedichts für Rilkes Poetik also einerseits ist, so klar muss sie gegen die Vorstellung abgegrenzt werden, dass das Gedicht von der stimmlichen Kreativität des Interpreten abhängt. In der Opposition von »Figur« bzw. Gesetz einerseits und performativ generiertem Genuss andererseits kommt dem Schauspieler die Rolle zu, die klanglich-rhythmische Gesetzmäßigkeit des Textes zu stören, indem er diesen nach eigener Maßgabe, individuellem Geschmack und publikumsbezogener Wirksamkeit vorträgt. Dass Rilke den Schauspieler durch die Sprechmaschine »unschädlich« machen will, zeigt deutlich, wofür er ihn im poetischen Prozess hält: für einen »Schädling«. Rilkes Vorstellung von der performativen Qualität des Gedichts äußert sich schließlich auch darin, dass er dessen transitorischen Charakter betont und damit zugleich dessen »mechanisches Überleben« auf einem Tonträger zumindest als Problem begreift. Bereits in der oben zitierten Passage, in der Rilke den Nutzen der Sprechmaschine für den Zuhörer darin findet, »von der Existenz des betreffenden Gedichts besser unterrichtet zu sein«, entwickelt er seine Vorstellung »nach einigem Widerstreben«.

Rilkes Überlegungen zur Musik und zur Stimmaufzeichnung werden hier kurz angebunden, um jene kritische Distanz zum *Rilke Projekt* zu ermöglichen, die unerlässlich ist, um hinreichend deutlich zwischen Textgrundlage und Adaption unterscheiden zu können. Im *offiziellen Reader* zum *Rilke Projekt* ist über Schönerherz und Fleer zu lesen: »Für ihre kongenialen Kompositionen werden hochkarätige Musiker engagiert, prominente Zeitgenossen begeistern sich für die Idee.«³⁶ Der Blick in Rilkes poetologische Überlegungen zur Musik hat gezeigt, dass dem Autor nichts hätte größeres Unbehagen bereiten können als kongeniale Kompositionen, hochkarätige Musiker und prominente Zeitgenossen. Autorintention und Selbstinszenierung des *Rilke Projekts* stehen hier in einem unauflösbaren Widerspruch zueinander. So sehr Rilke allerdings gegen die philologisch nicht haltbaren Ansprüche des *Projekts* in Schutz zu nehmen ist, so sehr ist das *Rilke Projekt* andererseits gegen die Ansprüche einer historischen Philologie abzugrenzen. Das *Rilke Projekt* ist ein popmusikalisches Phänomen, dessen ästhetische Grundidee darin besteht, seinen Autor als Cover aus dem literarischen Kanon auf das ihm fremde Gebiet der Unterhaltungskultur zu überführen. Genau hierin liegt sein »Reiz«.

36 *Rilke Projekt. Der offizielle Reader* (wie Anm. 3), S. 11.

BJÖRN HAYER

Filmpoetische Verwandlungen

Performanz, Evokation und Transformation in den
Rilke-Adaptionen von Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*)
und Ralf Schmerberg (*Poem*)

Sich Rilkes Lyrik filmisch anzunähern, stellt eine Herausforderung dar: Das audiovisuelle Medium ist stets auf Vereindeutigung und Verbildlichung angelegt, die Gedichte des Poeten aber entziehen sich zumeist dem Anspruch auf Fixierung. Ihre Tendenz zur Abstraktion bedeutet Polyvalenz und Offenheit statt Festschreibung und Finalität. Dennoch haben sich Regisseure immer wieder der Texte angenommen, wobei recht unterschiedliche Adaptionierungsweisen zu konstatieren sind, die im vorliegenden Beitrag exemplarisch an Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987) und Ralf Schmerbergs Realisierung des Gedichts »Ich wusste es sind solche«, erschienen im Episodenfilm *Poem* (2003), aufgezeigt werden sollen.

Dass der Film von Wenders auf Rilkes *Duineser Elegien* verweist, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich, sondern macht sich primär in Allusionen bemerkbar. Die Annahme einer filmischen Referenz wird jedenfalls vom Autorenfilmer selbst in einem Interview nahegelegt:

»Wie die Idee entstanden ist, meine Geschichte in Berlin mit Engeln zu bevölkern, ist mir im Nachhinein kaum noch zu entschlüsseln. Das kam aus vielen Quellen zur gleichen Zeit. Da waren vor allem Rilkes Duineser Elegien.«¹

Während es sich bei Wenders eher um intermediale Bezüge handelt,² erfüllt Ralf Schmerbergs Werk die Kriterien eines klassischen Medienwechsels.³ In beiden Fällen finden Transformationen vom schriftsprachlichen in das filmische Zeichensystem statt. Entstanden sind daraus Annäherungen, die auf unterschiedliche Weise Motive sowie ästhetische Grundelemente aus Rilkes Lyrik integrieren und performativ umzusetzen wissen.

Der Analyse von Wenders virtuoser Berlin-Hommage, der mit dem ersten Teil auch das Hauptaugenmerk des vorliegenden Aufsatzes zukommt, sollen im Folgenden einige kursorische Bemerkungen zu Struktur und Anlage der *Duineser Elegien* vorangestellt werden.

1 Wim Wenders: »Erste Beschreibung eines recht unbeschreiblichen Films. Aus dem Treatment zu ›Der Himmel über Berlin‹«. In: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 2015, S. 93-103, hier: S. 97.

2 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 17.

3 Ebenda, S. 16.

1. *Evokation, Polyphonie und Verwandlung:
Grundlegendes zur Poetik der Duineser Elegien*

Statt auf einer linearen Narrationslogik fußt die Kohärenz des zehnteiligen Zyklus' auf einem motivischen Verweisgeflecht. Im Zentrum stehen Grundfragen der menschlichen Existenz wie Liebe, Alter, Gott, Tod. Deren weltumspannende Dimension konzentriert der Dichter im Motiv der Engel, die als Beobachter des irdischen Geschehens in Erscheinung treten und »die grundlegende Figuration der Transzendenz«⁴ darstellen. Von besonderer Bedeutung ist auch das Kindheitsmotiv. Während die Sicht der erwachsenen Menschen längst ihrer Unschuld beraubt ist, repräsentiert das Kind ein essentielles Blickdispositiv. Für die Menschen im Allgemeinen gilt: »Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag, den reinen Raum vor uns, in den die Blumen unendlich aufgehen. Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, / Unüberwachte [...] Als Kind / verliert sich eins im Stilln an dies und wird / gerüttelt.«⁵ Jenes Verlieren bildet die Kontrafaktur zur intellektuellen Anschauung und Überwölbung des Daseins. Offensichtlich scheint das Kind mit seiner Fantasie dazu prädestiniert, über die »gedeutete Welt«⁶ hinauszugehen. »Komplexe Wirklichkeit ist dem kausal-logisch erklärenden und strukturierenden Blick nicht zugänglich.«⁷ Der epistemischen Begrenzung suchen die Liebenden gleichsam zu entfliehen. Sie »sind nah daran und staunen ... / Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan / hinter dem andern ... Aber über ihn / kommt keiner fort, und wieder wird ihm die Welt.«⁸ Um Leben und Tod zu vereinen, ist der Bezug zum anderen nötig. »Solche ›Suche‹ ist Aufgabe von ›Subjekten‹. In ihr konstituieren sie sich am ›ganz Anderen‹, und zwar in der suchenden Hinsprache, also performativ, im kommunikativen Prozess«,⁹ der am Ende jedoch nicht ausreicht, die Transzendierung zu vollziehen. Gerade die finstere Atmosphäre der 8. Elegie konturiert die Begrenzungen und Unzulänglichkeiten der irdischen Existenz, welche in der 10. mit der Dekadenz des Geldes, des sinnlosen Amüsemments, ja, mit der »Leid-Stadt«¹⁰ assoziiert wird.

Auswege aus der Aporie sind vor allem poetischer Natur und an die Grundelemente von Verwandlung und Evokation geknüpft. Um die Statik der Realwelt aufzubrechen, bedient sich Rilke zahlreicher Metamorphosen, die zugleich für die metaphorische Verdichtung seiner Texte sorgen. Hierzu seien zwei Beispiele

4 Wolfgang Braungart: »Das Schweigen der Engel und der Hinweg des Subjekts. Spurensuche, Selbstsuche, Gottessuche in Rilkes ›Duineser Elegien‹.« In: »Gott« in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Hg. von Norbert Fischer. Hamburg 2014, S. 257-296, hier S. 267.

5 RMR: Die achte Elegie. In: RMR: Werke. Kommentierte Ausgabe. 3 Bd. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a.M./Leipzig 2003, S. 191. Zitiert als KA III.

6 Ebenda, S. 173.

7 Dorothea Lauterbach: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.« In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Manfred Engel. Stuttgart/Weimar 2004, S. 318-336 hier S. 327.

8 KA III, S. 199f.

9 Lauterbach (Anm. 7), S. 259.

10 KA III, S. 206.

erwähnt: In der dritten Elegie aus »dem Themenkreis des triebhaft Erotischen«¹¹ wird zunächst die sexuelle Gewalt des »Fluß-Gott des Bluts«¹² beschworen, bevor das Gedicht eine positive Umwertung expliziert: »Ja, das Entsetzliche lächelte«,¹³ erscheint versöhnlich, weil »die antinomischen Grundstrukturen [...] durch einen erfolgreichen Prozeß der Verwandlung und zugleich auch der Humanisierung abgelöst werden.«¹⁴ Auch in der neunten Elegie findet sich eine ähnliche Kehrfigur. Die »von Hingang lebenden Dinge« werden sprachlich-emotional verewigt. »Wir sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen / verwandeln / in – o unendlich – in uns.«¹⁵ Somit dokumentiert der Zyklus die sich in geradezu schwingenden Äquivalenzbeziehungen¹⁶ manifestierende Gestaltungsmacht der Evokation. »Nichts existiert wirklich außer dem Bezug. Und dieser Bezug wird, soweit es sich um des Menschen eigenen Bereich handelt, durch das Wort erstellt.«¹⁷ Mit der sprachlichen Postulierung geht der Akt eines verinnerlichenden Sehens einher. Die wahre Welt resultiert aus einer Transformation, welche in einer signifikanten »Sprachbewegung«¹⁸ begründet wird, wie eine zentrale Sentenz des Werkes zusammenfasst: »Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser Leben geht hin mit Verwandlung.«¹⁹ Indem Rilke solcherlei Übergänge schafft, kristallisiert er das Gleichnis als Kern seiner Dichtung heraus und offenbart die Zirkularität als poetische Lösung einer auf Fragmentierung und Transzendenzverlust fußenden Moderne.²⁰ So kann selbst fallendes Glück, womit die zehnte Elegie ausklingt, als ein steigendes empfunden werden. Die komparative Setzung integriert gegensätzliche Pole und verschiedene Stimmen zu einer Einheit, welche allein im Denkraum der Sprache möglich ist.

2. *Filmische Metamorphosen: Wim Wenders' Der Himmel über Berlin*

Wenders' Zugriff auf den lyrischen Prätext folgt der Methode der Transfiguration nach Schanze, die als ein Fortschreiben²¹ der Vorlage bestimmbar ist. Statt einer detaillierten und werktreuen Transformation wird man der *Duineser Elegien* (neben Texten von Walter Benjamin und Peter Handke) vielmehr als Subtext zu gewahr, der mehr oder weniger lose, das heißt allerdings keineswegs beliebig, an

11 Anthony Stephens: »Duineser Elegien«. In: *Rilke-Handbuch* (Anm. 7), S. 365-384, hier S. 374.

12 KA III, S. 181.

13 Ebenda, S. 183.

14 Stephens (Anm. 11), S. 375.

15 KA III, S. 204.

16 Vgl. Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. *RMRs Poetik der Bewegung*. Freiburg i.Br. 2011, S. 63.

17 Jacob Steiner: »Die Thematik des Worts«. In: *Rilke. Vorträge und Aufsätze*. Hg. von der Literarischen Gesellschaft (Scheffelbund) Karlsruhe. Karlsruhe 1986, S. 61-85, hier S. 77.

18 Braungart (Anm. 4), S. 258.

19 KA III, S. 197.

20 Vgl. Braungart (Anm. 4), S. 273.

21 Vgl. Helmut Schanze: *Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München 1996, S. 88.

seine Referenzquelle anknüpft. Dies geschieht sowohl auf einer motivischen wie strukturellen Ebene. Die auffälligste Allusion dürften die Engel sein. Bereits in der ersten Einstellung treffen wir auf Wenders' Engel Daniel (Bruno Ganz). Indem der Regisseur dessen Blick vom Turm der Gedächtniskirche auf das umtriebige, in schwarz-weiß-Bilder gehaltene Berlin mit jenem des Zuschauers eingeführt, richtet sich die Aufmerksamkeit sogleich auf die Bewegung der deutschen Nachkriegsgesellschaft.²² Die Schnelllebigkeit auf den Straßen steht Daniels verinnerlichendem Schauen entgegen. »The ever-increasing speed in postmodernity stands in opposition to memory and the past.«²³ Die Engel verkörpern innerhalb dieses Schwellenraums ein transitorisches Moment, wobei sie auf eine ohnmächtige Außenseiterrolle verwiesen sind. Die lediglich durch Überblendungen aufscheinenden Flügel des Protagonisten in der ersten Einstellung des Films unterstreichen, dass die Wirkkraft des himmlischen Boten begrenzt ist. Dieser Befund deckt sich durchaus auch mit Rilkes himmlischen Mittlerfiguren. Statt als übermächtige Gottesgesandte aufzutreten, werden sie im Gedichtzyklus gar mit Menschen in Verbindung gebracht: »Fangen die Engel / Wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes, / Oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig / unseres Wesens dabei?«²⁴ Der Poet lässt die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits durch die poetische Evokation verschwimmen und betreibt auf diese Weise eine »Poetisierung der Wirklichkeit«.²⁵

Um diesen fließenden Übergang zu vollziehen, gibt Daniel im Laufe des Films seine Engelsexistenz auf, um »his own (life) story by exploring the conditions of human existence«²⁶ zu schreiben. Nur so vermag er in das Weltgeschehen einzugreifen und eine Liebesbeziehung mit der Seiltänzerin Marion (Solweig Dommartin) einzugehen. Indem Wenders seinem Engel ein irdisches Dasein ermöglicht, setzt er Rilkes metamorphotisches Programm adäquat in Szene. Die konstitutive Offenheit der Elegien, die Evolution im Zeichen des Postulats »Bleiben ist nirgends«²⁷ freisetzt, mündet in eine erfüllende Monade der Liebenden. »Ich bin zusammen. Kein sterbliches Kind wurde gezeugt, aber ein unsterbliches, gemeinsames Bild«, so Daniel, den Wenders in einer Verschmelzungsmetapher mit Marion an einem gemeinsamen Seil zeigt. Während der Held unten zieht und lenkt, präsentiert sich

22 Vgl. Christian Rogowski: »To Be Continued.« History in Wim Wenders's *Wings of Desire* and Thomas Brasch's *Domino*. In: *German Studies Review* 15 (1992), S. 547-563, hier S. 548.

23 Silia Kaplan: »Technology and Perception in Wim Wenders' *Wings of Desire*: A Reflection on Time, Space and Memory in the Postmodern Metropolis«. In: *Forum. University of Edinburgh. Postgraduate Journal of Culture and the Arts* 8 (2009). URL: <http://www.forumjournal.org/article/view/617/902> (Stand: 7.11.2015).

24 KA III, S. 178.

25 Schuster (Anm. 16), S. 99.

26 Daniela Berghahn: »... womit sonst kann man heute erzählen als mit Bildern?« Images and Stories in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* und *In weiter Ferne, so nah!*. In: *Text Into Image: Image Into Text. Proceeding of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995*. Hg. von Jeff Morrison und Florian Krobb. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 329-347, hier S. 330.

27 KA III, S. 175.

Letztere am oberen Ende in einem geschmeidigen Lufttanz. Ohn in eine Statik überzugehen, sind sie eine bewegliche Einheit geworden. Die unmögliche Kongruenz zwischen Himmel und Erde ist hergestellt und verhilft Rilkes Konzeption eines Weltinnenraums zu performativer Gestalt, die Identität als einen »process in creation«²⁸ markiert.

Wenders schreibt die *Duineser Elegien* somit kinematografisch fort und überträgt sie zugleich auf die Krisenerfahrung und Tristesse der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Die Engel »carry knowledge and memory«²⁹ und fungieren als Filter- und Sehinstanzen des Films. Ihr Blick weist auf die »gedeutete Welt« – eine trostlose Moderne, worin nur Liebende einen denkbaren Ausweg aufzeigen. »The epic of peace is the utopia of love fulfilled.«³⁰ Marion und Daniel verkörpern die gelingende Union³¹ inmitten einer »landscape of human despair and isolation«.³² Sie manifestieren ein Gegenbild, das sich der Aporie entzieht. Dies beruht auf einer geradezu ins Enigmatische weisenden Perzeptionsgabe, die, nachdem Daniels Wahrnehmung vor seiner Humanisierung ganz einer panoramatischen Objektivität verpflichtet war, nun einer subjektiven Betrachtung der Welt folgt.³³ Diese ist ansonsten nur noch den Kindern vorbehalten, welche als einzige dazu imstande sind, die Engel zu sehen.

Gleichwohl attribuiert Wenders auch der Masse individuelle Ausdrucksformen. Sowohl in der Eingangsszene als auch in der Bibliothek werden Kamerafahrten mit verschiedenen Stimmen aus dem Off parallelisiert. »The camera moves swiftly from perception to perception to create the effect of what Wenders calls an all-seeing gaze, an »idealen Blick«.«³⁴ Mittels dessen vermittelt sich dem Zuschauer somit eine Introspektion in die vielfältigen Innenleben von Menschen, die zusammen ein Konzert lyrischer Miniaturen bilden und zugleich die Multiperspektivität und Polyphonie der Textvorlage aufgreifen. Die Ellipse »Stimmen, Stimmen«³⁵ sowie das Defizit eines fixen lyrischen Ich lassen den Leser der *Duineser Elegien* an einen weiten Echoraum denken. Um durch die »Schwingung [...], die uns jetzt hinreißt und tröstet / und hilft«,³⁶ eine poetische Alternative zur Wirklichkeit herzustellen, arrangiert der Zyklus wiederum mannigfaltige Pole, zwischen denen sich allein auf Ebene der sprachlichen Bedeutung³⁷ Bezüge ergeben.

Wenders stärkt durchweg die Macht der Dichtung, indem er ihren performativen Charakter auf die Leinwand bannt. Ein besonders bewegendes Momentum dieser Übertragung stellt ein alter Mann dar, welcher sich als eine mythologische Figur zu erkennen gibt. »As Homer, the meta-narrative commentator states, story-

28 Berghahn (Anm. 26), S. 332.

29 David Caldwell, Paul W. Rea: »Handke's and Wenders's *Wings of Desire*: Transcending Postmodernism«. In: *The German Quarterly* 64 (1991), S. 46-54, hier S. 48.

30 Berghahn (Anm. 26), S. 333.

31 Vgl. Caldwell, Rea (Anm. 29), S. 52.

32 Rogowski (Anm. 22), S. 554.

33 Vgl. Kaplan (Anm. 23).

34 Rogowski (Anm. 22), S. 554-555.

35 KA III, S. 175.

36 Ebenda, S. 176.

37 Vgl. Caldwell, Rae (Anm. 29), S. 51.

telling creates an edenic realm, which is meaningful, whole and peaceful.«³⁸ Nachdem das Berlin der jungen BRD in grauer Trostlosigkeit an seiner fantasielosen Gegenwart zu ersticken droht, hofft dieser auf die therapeutische Kraft des Erzählens. »Wenn ich jetzt aufgebe, wird die Menschheit ihren Erzähler aufgeben. Und hat die Menschheit einmal ihren Erzähler verloren, so hat sie auch ihre Kindschaft verloren«,³⁹ so die weise Figur, welche die weltstiftende Funktion der Rilke'schen Worte personifiziert.⁴⁰ Deren Weg von der Bibliothek zu einer urbanen Brachfläche, die der Regisseur mit Dokumentarbildern vom ruinösen Berlin unmittelbar nach dem Krieg parallelisiert, kann als Reminiszenz an die 10. Elegie gelesen werden. Insofern das Gedicht den Weg von der »Leid-Stadt«,⁴¹ welche im Film trotz allen Charmes an Prostitution und fehlender Zukunftsperspektive krankt, zu einem »dahinter«⁴² nachvollzieht, wo »Kinder spielen, und Liebende halten einander«,⁴³ deutet auch Wenders mit dem alten Erzähler einen Ausweg an. Wie Rilkes Zyklus öffnet auch der »Himmel über Berlin« einen innerlichen Zugang, wobei Wenders die Transzendenz durch die spezifische Narrativierung des Kinos realisiert.⁴⁴ In der 10. Elegie mündet die Tour d'horizon vorbei an Imaginationsorten⁴⁵ in einer Hypostase Ägyptens, das aus der Synthese von Jenseits und Diesseits die Idee einer Ganzheitlichkeit evoziert. Indem Wenders von der Totalen des im Stoppelfeld auf einem Sofa sitzenden und sichtlich erschöpften Alten mit einem harten Schnitt in eine Halbtotale wechselt, worin wir ihn erfreut mit Miniaturdreihorgel sehen, nutzt er die filmische Montage zur Introspektion. Wir tauchen in die Erinnerung des Alten ein und erleben einen Augenblick der Kreativität. Das Musizieren verbindet sich mit der Dichtung, die sich im pathetischen Anruf des Mannes an die Muse manifestiert. Individuelles verschränkt sich auf diese Weise mit dem generalisierenden Moment einer Erzählung. Die Homer-Figur »reflects on the possibility of a narrative which could give form to the collective experience.«⁴⁶ Erst deren Integration in einen Geschichtenzusammenhang, gefiltert durch den antiken »poet of memory«,⁴⁷ lässt eine Sinnperspektive zu, die aus der sprachlichen Evokation generiert wird.

Der Autorenfilmer schreibt Rilkes Text somit facettenreich fort, greift motivische Aspekte auf und integriert zentrale ästhetische Merkmale der *Duineser Elegien* wie Polyphonie, Evokation und Verwandlung in das kinematografische Zeichensystem. Gerade weil diese künstlerische Transformation nicht den Anspruch erhebt, das Werk des Dichters detailgetreu umsetzen zu wollen, sondern mit Allusionen und Bezugslinien operiert, bleibt die Polyvalenz und Rätselhaftigkeit der Vorlage schillernd erhalten.

38 Berghahn (Anm. 26), S. 333.

39 Peter Handke, Wim Wenders: *Der Himmel über Berlin*. Frankfurt a.M. 1987, S. 57.

40 Vgl. Steiner (Anm. 17), S. 81.

41 KA III, S. 206.

42 Ebenda, S. 207.

43 Ebenda.

44 Berghahn (Anm. 26), S. 337.

45 Vgl. Stephens (Anm. 11), S. 381.

46 Rogowski (Anm. 22), S. 556.

47 Caldwell, Rea (Anm. 29), S. 48.

3. *Filmische Vereindeutigung: Ralf Schmerbergs* *Siehe, ich wusste, es sind solche*

Rilkes Auseinandersetzung mit fernöstlichen Religionen basiert auf enigmatischer Anschauung. In einem Brief an Clara vom 20. September 1905 hält er seine Begegnung mit einer Buddha-Statue Rodins wie folgt fest:

»Nach dem Abendessen zieh ich mich bald zurück, bis um ½ 9 längstens in meinem Häuschen. Dann ist vor mir die weite blühende Sternennacht, und unten vor dem Fenster steigt der Kieswerk zu einem kleinen Hügel an, auf dem in fanatischer Schweigsamkeit ein Buddha-Bildnis ruht, die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde unter allen Himmeln des Tages und der Nacht in stiller Zurückhaltung ausgehend. C' est le Centre du monde, sagte ich zu Rodin.«⁴⁸

Zwar bleibt eine intellektuelle Beschäftigung Rilkes mit der buddhistischen Weltansicht aus, dennoch hinterlässt diese Spuren in seiner Dichtung, die sich u. a. im Text *Siehe, ich wusste es sind solche* auffinden lassen. Die poetische Miniatur gibt von jenen kund, die nach einem langen Reifungs- und Entwicklungsweg Aussicht auf Erlösung haben. Ähnlich der unmittelbaren Faszination im Angesicht der Skulptur des französischen Bildhauers setzt auch die Reflexion über jene, »die nie den gemeinsamen / Gang / lernten zwischen den Menschen«⁴⁹ mit einem konkreten Moment des Erblickens ein. Der Imperativ »Siehe« verdeutlicht, dass es hierbei nicht um objektivierbares Wissen geht, sondern um einen subjektiven Eindruck. Dieser richtet sich vor allem auf die Charakterisierung der wenigen, die sich statt dem alltäglichen Treiben der geistigen Vertiefung widmen und von den »entatmete[n] Himmel[n]« in »Ihr Nächstes, Unendliches«⁵⁰ aufsteigen. Das Gedicht zählt zu jenen poetischen Entwürfen Rilkes, welche die »transzendente[] Ordnung im Zeichen des Hoffnungsvollen, der möglichen Verwirklichung eines im Menschen angelegten Potenzials«⁵¹ zum Thema haben. Die von der Möglichkeit zur spirituellen Grenzüberschreitung Gebrauch machenden, besonderen Subjekte steigen in den Kosmos auf, wo das nicht mehr fassbare Bewusstsein als eigenstes beschrieben wird. Wiederum operiert Rilke im letzten Vers der ersten Gruppe mit Opposition und Spannung, was sich zugleich in taoistische Kategorien fügt. Treffen Nähe und Ferne, Konkretion und Abstraktion aufeinander, scheint das Gleichgewicht der Gegensätze aus »Ying« und »Yang« (irdisches und himmlisches Prinzip) realisiert. Jener umfassende »Weltinnenraum«⁵² Rilkes schließt die Aufhebung von Dichotomien zwischen innen und außen wie gleichsam Freude und Trauer (2. Versgruppe) ein. Mehr noch: »Rilkes fruchtbare Aufnahme der Dialektik von Anwesenheit und Ab-

48 *RMR – Rodin. Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin.* Hg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M. 2001, S. 111.

49 KA II, S. 130.

50 Beide Zitate: Ebenda.

51 Anthony Stephens: »Einzelgedichte 1910-1922«. In: *Rilke-Handbuch* (Anm. 11) S. 385-404, hier S. 389.

52 KA II, S. 113.

wesenheit [...] in der Nachfolge Hölderlins«⁵³ überwindet die Grenzen des faktisch Möglichen und hebt die Gesetze von Raum und Zeit auf.

Während das Schicksal die Menschen »verfalln«⁵⁴ lässt, vermögen sich die »Liebenden« darüber hinwegzusetzen. Sie werden unsichtbar, weil sie nicht mehr an das Gegenständliche gebunden sind und gehen »über der eignen Zerstörung / ewig hervor.«⁵⁵ Die reinkarnative Reise durch mehrere Leben hindurch führt sowohl mit ihren schmerzvollen als auch erfüllenden Erfahrungsmomenten zu einer Entwicklungsstufe, auf der keinerlei Vereinzelung und Leid mehr über die innere Beständigkeit hinwegtäuschen können. Das innere Schauen sowie die transzendierende Funktion des Weges offenbaren zwei Wesensmerkmale der taoistischen Lehre, die sich in Rilkes Erlösungsfantasie manifestieren.

Obgleich der vorliegende Beitrag diesen fernöstlichen Bezug zu exemplifizieren versucht, bleibt der Gegenstand des Gedichts vage. Es uferf buchstäblich ins Unendliche aus und ist schließlich zu anspielungsreich, um die Rätselhaftigkeit gänzlich aufzulösen. »In Rilkes Werk begegnen wir genau diesem Ringen, immer wieder das ›Unsägliche‹ (bei Rilke zu verstehen als das ›Unsagbare‹, ›das Nicht-Sagbare‹) ins Wort zu bringen.«⁵⁶ Während dieses aber zumeist ins Offene zielt, entscheidet sich Ralf Schmerberg mit seiner Adaption für eine Vereindeutigung, was nicht zuletzt durch die Zwänge des Mediums Film begründet ist. Im Fokus des Regisseurs steht dabei von Beginn an die im Text angelegte Prozesshaftigkeit. Zwischen 19 geschlossenen Lyrikverfilmungen taucht ein Wanderer auf, der seinen Vater in einem Holzkäfig auf seinem Rücken trägt. Erst mit dem der letzten Episode zu *Siehe, ich wusste es sind solche* wird für den Zuschauer klar, dass sich die Schilderung der Liebenden auf den Getragenen bezieht. Mit dessen Ankunft in einer nepalesischen Tempelanlage wo er einen jungen Lama-Priester trifft, wird die finale Emanzipation des Geistes von der irdischen Existenz vollzogen. Die Strecke von der Tiefenebene zum Berg vollzieht dabei buchstäblich den Aufstieg zur Erleuchtung nach und mündet – repräsentiert in der den ewigen Kreislauf symbolisierenden Gebetsmühle des gebrechlichen Alten – in eine »Allverbundenheit, ein[en] universale[n] Kommunikationszusammenhang[] alles Seienden.«⁵⁷

Dass sich »Poem« kraft seines Mediums bildlicher Konzentration bedienen muss, heißt dabei keineswegs, die konstitutive Offenheit und gedankliche Weite der lyrischen Vorlage aufzugeben. Insbesondere die letzte Aufnahme des Films transformiert präzise die textliche Essenz der antithetischen Bauweise in das Zeichensystem des bewegten Bildes. Nachdem wir noch einmal den Protagonisten mit dem jungen Lama gesehen haben, blicken wir zuletzt auf eine Brücke, von welcher der Holzkäfig, worin zuvor noch der Mann saß, herabgeworfen wird. Dieses Moment

53 August Stahl: »Rilkes andauernde Arbeit am Mythos«. In: »Gott« in der Dichtung RMRs (Anm. 4), S. 37-68, hier S. 44.

54 KA II, S. 130.

55 Ebenda.

56 Ludwig Wenzler: »Rilkes Wege mit ›Gott‹ – religionsphilosophisch betrachtet. In: »Gott« in der Dichtung RMRs (Anm. 4), S. 439-474, hier S. 447.

57 Thomas Pittrof: »Rilkes ›Gott‹ und der Polytheismus der modernen Kultur«. In: »Gott« in der Dichtung RMRs (Anm. 4), S. 401-412, hier S. 406.

führt Schmerberg eng mit dem abschließenden Vers aus dem Off »Wer widerruft Jubel?«⁵⁸ So offen der Schluss des lyrischen Werkes ist, so offen ist das finale Bild des Films. Sowohl der Text als auch Schmerbergs Adaption münden in ein Emanzipationspathos. Jene, die in die Ewigkeit vorgedrungen sind, haben allen Ballast der körperlichen Existenz hinter sich gelassen. Wenn also die filmische Episode mit dem Abwurf der gefängnisartigen Konstruktion ausklingt, wird jene Lossagung als Deutungsvorschlag offensichtlich. Dabei hält Schmerberg die charakteristische Gegenbewegung der Vorlage bei. Während die »entatmet[e]n] Himmel« mit dem »Aufgang«⁵⁹ assoziiert sind, weist der fallende Käfig nach unten. Der sich davon lösende bleibt auf der Brücke, der Augenblick bleibt in der Schweben. Die »tastende Annäherung an die Grenzen zwischen Immanenz und Transzendenz«⁶⁰ fügt sich in die Konfiguration des filmisch repräsentierten Schwellenraums. Somit rückt Schmerberg Rilkes Gedicht zwar eindeutig in einen buddhistischen Kontext, aktiviert aber zugleich die prägnante Polyvalenz der Vorlage. Die filmische Interpretation gibt der Beweglichkeit Raum und bleibt Rilkes Artefakt treu.

4. Fazit

Im Hinblick auf den Zugriff auf Rilkes Poesie kommt den filmischen Zeugnissen von Wenders und Schmerberg keine sekundäre Rolle zu. Ohne die Gedichte zu entstellen oder zu verfremden, entwickeln sie auf unterschiedliche Weise eigenständige Positionen: Während Wenders einen eher freien *Dialog* mit der Vorlage eingeht, auf der Ebene von Anspielungen, Modernisierung und Fortschreibung operiert, setzt der Regisseur von »Poem« auf eine künstlerisch anspruchsvolle *Übersetzung* des Textes in das audiovisuelle Medium. Obgleich sich Rilkes poetische Konstruktionen aufgrund ihrer Vieldeutigkeit und Offenheit spezifischen Bedeutungsfixierungen entziehen, scheint doch gerade ihr Reichtum an Bildern sowie deren bewegliche Verknüpfung für filmische Zugriffe prädestiniert. Das Zusammenspiel aus visuellen und auditiven Eindrücken verhilft der performativen Anlage der Lyrik noch zu weiterer Entfaltung.

⁵⁸ KA II, S. 130.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Stephens (Anm. 51), S. 387.

HANNAH KLIMA

»*Einer, der sich selbst zum Bild macht*«

Intermediale Verflechtungen in Klaus Modicks
Worpswede-Roman *Konzert ohne Dichter*

Klaus Modicks im Februar 2015 erschienener Worpswede-Roman *Konzert ohne Dichter* wurde vom Feuilleton begeistert aufgenommen, in der Rilke-Philologie sorgte er hingegen für hitzige Diskussionen. Doch neben einer recht oberflächlich ausagierten Häme gegen den im Titel ausgeschlossenen Dichter entwickelt der Roman eine komplexe Verflechtung von Bildern der bildenden Kunst und Bildern im Sinne von Images. Der folgende Beitrag führt Modicks biografischen Zugang in diesem höchst unterschiedlich rezipierten Text mit einem ekphrastischen Sonett Rilkes eng, das ebenso ein bestimmtes Image transportieren will.

I.

Auf den ersten Blick stellt *Konzert ohne Dichter* im engeren Sinne eine intertextuelle Rilke-Rezeption dar, da es sich um einen Roman handelt, der verschiedene Rilke-Texte adaptiert und Fakten und Fiktion überblendet. Dem ist jedoch entgegenzusetzen, dass der gesamte Roman ohne große interpretatorische Anstrengung (das legt schon der Abdruck eines Gemäldes im Mantel des Buches in doppelter Ausführung nahe) als Ekphrasis, also als ein Schreiben von Bildern oder ein geschriebenes Bild, zu lesen ist.

Bei der Ekphrasis handelt es sich um die Urform von Intermedialität, in der die beiden Medien korrespondieren oder konkurrieren. Sie wird seit der Antike betrieben und besitzt bis heute Innovationspotenzial, weil mit der Kraft von Texten quasivisuelle Bilder geschaffen und so Abwesendes vor dem Auge des Zuschauers gezeigt werden kann. Es handelt sich bei Ekphrasen um Repräsentationen zweiten Grades, die neben der deskriptiven Ebene auch eine reflexive besitzen und so beispielsweise die Grenzen des eigenen Mediums ausloten und problematisieren können. Die Bandbreite reicht dabei von der relativ objektiven Deskription bis hin zu einer kritischen Autopsie des beschriebenen Kunstwerks.

Konzert ohne Dichter beschäftigt sich mit Heinrich Vogelers Gemälde »Das Konzert«, das dieser 1905 vollendete und das als Krönung seiner ersten Schaffensperiode gilt. Das formatgrößte von Vogelers Werken, das auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung 1905, wo sein Urheber mit der Großen Medaille für Kunst und Wissenschaft prämiert wurde, präsentiert wurde, zeigt ein Konzert auf der Terrasse des Barkenhoffs in Worpswede und fokussiert als zentrale Person Vogelers Frau Martha auf der Treppe, die in die Ferne blickt. Fast alle Personen der Barkenhoff-Familie sind dort versammelt. Auf der rechten Bildseite Vogeler selbst, sein Bruder Franz sowie der Schwager Martin Schröder. Auf der linken Bildseite ist Paula

Modersohn-Becker zu sehen, neben ihr Agnes Wulff, Clara Rilke-Westhoff und im Hintergrund Otto Modersohn.

Zwischen den Frauen hätte laut vorangehenden Skizzen Rilke sitzen sollen, bezeichnenderweise fehlt er auf dem fertiggestellten Gemälde. Der Roman erklärt seine Abwesenheit, indem er in einer Reihe von Retrospektiven die komplexe Figurenkonstellation der Worpsweder Künstlergemeinschaft in den Blick nimmt und die Entstehung des Werkes nachvollzieht.

Die oben angesprochene Dreiteiligkeit des Gemäldes rekonstruiert der Roman formal in der Gliederung in drei Teile. Eine metaphernreiche, suggestive Sprache und geradezu malerische Arrangements der Szenen bilden auch auf stilistischer Ebene die Annäherung der unterschiedlichen Medien Literatur und Kunst ab.

Die Rahmenhandlung umfasst drei Tage im Juni 1905, in denen der Protagonist von Worpswede über Bremen nach Oldenburg zur Verleihung der Goldenen Medaille für »Das Konzert« reist. Zu Beginn des Romans trifft Vogeler kurz vor seiner Abreise auf Rilke. Die Begegnung macht ihre Entfremdung evident und ist Anlass für eine Reihe von Rückblenden. Der Wechsel zwischen gegenwärtigen Ereignissen und der retrospektiven, anachronischen Aufarbeitung der Freundschaft zwischen Vogeler und Rilke ist strukturbestimmend für den Text.

Der Leser erfährt sehr schnell, dass sich Vogeler mit dem Bild nicht mehr identifizieren kann, das als sein Meisterwerk gefeiert werden soll. Die Figur Rilke dagegen tritt als selbstsicherer und unbequemer Künstlerprophet auf, der sich zur künstlerischen Arbeit selbstversklavt hat und seine Kunst als »erbarmungslosen Ernst«¹ betrachtet, dem alles untergeordnet werden muss. Er verachtet Vogeler, der dem kommerziellen Erfolg nachgegeben hat und konfrontiert ihn mit der Unzulänglichkeit seiner letzten Werke, die eine »heile Welt« inszenieren und als »Zufall spielerischer Erfindung«² anzusehen sind, was Vogelers Zweifel an seinem künstlerischen Selbstverständnis in Gang setzt. Im Zuge dessen sagt dieser im Roman über sich selbst, »als Kunstfigur ha[be] er sich gleich mit in den Kauf gegeben«.³

Der gleichmäßige Wechsel von Gegenwart und Vergangenheit wird zugunsten einer längeren Erinnerungspassage im zweiten Teil aufgegeben, die die Erklärung für den Titel des Romans liefert: Darin wird die Extinktion Rilkes aus dem Gemälde erklärt, indem die Dreiecksbeziehung zwischen Rilke, Clara und Paula aufgedeckt wird. Fiktionsintern möglich gemacht wird dies durch eine schlaflose Nacht, die Vogeler vor dem Tag der Preisverleihung verbringt. So wird die kulturkritische Lebens- und Arbeitsgemeinschaft Worpswede, die in anderen Texten eher als utopisches Idyll dargestellt wird, quasi defragmentiert und aufgrund der komplexen zwischenmenschlichen Verhältnisse sowie der Selbstzweifel der Künstler von innen aufgesprengt.

Der Roman endet damit, dass der ratlose Vogeler, der außerdem beginnt an einer Augenkrankheit zu leiden, nach der Preisverleihung nach Ceylon abreist: »Das Ziel spielt keine Rolle. Nur weg von hier [...], heraus aus dem goldenen Käfig«.⁴

1 Klaus Modick: *Konzert ohne Dichter*. Köln 2015, S. 19.

2 Ebenda, S. 16; 22.

3 Ebenda, S. 13.

4 Ebenda, S. 229.

Modicks Roman verblendet Elemente der Kunstgeschichte, aus den Künstlerbiografien sowie der Landschaftsmalerei. Als Quellen dienen ihm Briefe, fiktive und nicht-fiktive Texte Rilkes sowie die Erinnerungen Vogelers, die zu Collagen montiert werden. Dabei handelt es sich um eine legitime Methode, die vor allem in der klassischen Moderne zur Anwendung kam, wenn man beispielsweise an Musils Prinzip denkt, eine Figur beziehungsweise einen »Menschen ganz aus Zitaten zusammensetzen«. ⁵ In der Bearbeitung Modicks erhalten sie eine Anordnung oder Perspektivierung, die die Lesersympathien gezielt von der Figur Rilke hin zu Heinrich Vogeler lenken.

Verfahrenstechnisch wird dies mittels der personalen Erzählhaltung und der Perspektive des intradiegetischen Erzählers, was immer das Moment des Unzuverlässigen beinhaltet, realisiert. Darüber hinaus werden die Dialoge zwischen dem Protagonisten und Rilke durchgehend von der Bewusstseinswiedergabe Vogelers, die in erlebter Rede erfolgt, als eine Art subversiver Kommentar grundiert. So werden Diskrepanzen zwischen der Selbstdarstellung beziehungsweise Inszenierung Rilkes und der Wirklichkeit aufgedeckt, aber eben perspektivisch gebrochen durch die permanente Innensicht der Hauptfigur.

Im Roman werden beide Figuren instrumentalisiert, um verschiedene Künstlerbilder zur Diskussion zu stellen. Der »erbarmungslose Ernst« Rilkes wird gegen das »Spiel, [die] beiläufige Improvisation« ⁶ des Kunsthandwerkers oder Kunstdesigners Vogeler ausgespielt. Biografische Bruchstücke werden so zusammengesetzt, dass Rilke als ein Egozentriker demaskiert wird, der verantwortlich für die Zerrüttung der Worpsweder Gemeinschaft ist, weil er einen rücksichtslosen Umgang mit den Mitmenschen und ebenso der eigenen Familie pflegt. Aus seinen »Zaubersprüchen«, die die Worpsweder Künstler zunächst mit der Wirkungsmacht des anderen Mediums beeindrucken, das der Dichter repräsentiert, werden »Bannflüche«. ⁷ Mit Ende des Romans und seiner Abreise bricht Vogeler als Gegenfigur jedoch zusammen, er verlässt seine Familie und gleicht sich somit unfreiwillig dem von ihm dafür so scharf kritisierten Dichter an. Die Lenkung der Lesersympathien geschieht also alletorisch, vor allem, wenn man bedenkt, welche Wege der »faktuale« Vogeler nach der im Roman thematisierten Worpsweder Zeit einschlägt.

Neben den unterschiedlichen Künstlerbildern werden im Roman auch die Mechanismen des Kunstbetriebs inklusive der Vermarktungsstrategien und der Mäzenatenakquise thematisiert. So werden vor allem Rilkes Self-fashioning-Strategien ridikülisiert, wenn Modick ihn beispielsweise im russischen Folklore Kostüm vor Roselius auftreten lässt.

Der »faktuale« Rilke hat – ebenso wie andere Autoren – massiv auktoriale Selbstbilder fiktionintern und -extern gestaltet. So ist hinter die Zeile »wo ich schaffe bin ich wahr« ⁸ aus einem Brief an Lou Andreas-Salomé im Sommer 1903 ein Fragezeichen zu setzen. Durch sein spezifisches Self-fashioning wurden Darstellungen

⁵ Robert Musil: *Tagebücher*. Hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1976, Bd. I, S. 356.

⁶ Modick (wie Anm. 1), S. 19.

⁷ Ebenda, S. 164.

⁸ Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. August 1903. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, Band I, S. 153.

wie die Modicks möglich, denn die selbstsakralisierenden Tendenzen, die Rilke gerade gegen Ende der frühen Werkphase stark macht und die vom zeitgenössischem Publikum als ästhetischer Gegenentwurf zur Wirklichkeit und deren Sinn-Vakuum sehr positiv aufgenommen wurden, eignen sich hervorragend zu einer Ironisierung, wie sie Modick hier betreibt, weil sich in ihnen von einer breiten Rezeptionsgemeinschaft schwer Aktualität herstellen lässt.

2.

Das Sonett *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* aus der Sammlung *Neue Gedichte* veranschaulicht, wie der Dichter in einem fiktiven Text mit Bildern und Bildnissen spielt, die in die von Modick anzitierte Werkphase Rilkes fallen:

Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.

Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.⁹

Vorlage für das ekphrastische Gedicht ist Paula Modersohn-Beckers »Bildnis Rainer Maria Rilke«, das den Autor zu einer »lyrischen Erwiderung«¹⁰ angeregt hat. Mit seinem eigentümlichen Format, das »dem Gesicht des Dichters kaum Platz lässt«¹¹ und keinesfalls einem im klassischen Sinne repräsentativen Portrait entspricht, hat das Bildnis »Generationen von Betrachtern«¹² irritiert. Rilke selbst hat sich brieflich nicht zu ihm geäußert, was bei seiner umfangreichen Korrespondenz einer Ablehnung gleichkommt. So wirkt das Sonett als Antwort auf das Bild beinahe wie eine Exegese und macht dem Leser Deutungsangebote. Dem trägt auch Rechnung, dass

9 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig, S. 483-484.

10 Rainer Stamm: »*Ein kurzes intensives Fest*«. *Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie*. Stuttgart 2007, S. 178.

11 Ebenda, S. 198.

12 Ebenda, S. 199.

mit dem ersten Vers, »Des alten adligen Geschlechtes«, eine fiktive Genealogie adliger Herkunft gestiftet wird, in die sich der Dichter einreicht. Der Adel ist Garant für eine ihm »innewohnenden Kontinuität«,¹³ die sich in der Physiognomie des Dichters veräußert. Über das Aufrufen des »Geschlechtes« wird außerdem eine zeitliche Dimension in das Gedicht gebracht. Das Selbstbildnis stellt also nicht nur das zum Zeitpunkt der Portraitierung Gegenwärtige dar, sondern es speist sich auch aus der Vergangenheit. In diesem Aspekt ist die Literatur der Malerei überlegen, die keinen historischen Zugriff leisten kann. Rilke macht sich hier die Implikationen der Ekphrasis zunutze, indem er ebenso die Grenzen des Mediums, in welchem sein Modell vorliegt, in den Blick nimmt und es gewissermaßen gegen das eigene ausspielt.

Als »Strukturprinzip des ganzen Gedichts«¹⁴ fungiert ein negatives Sprechen, das »bestimmte mögliche Charakteristika«¹⁵ des Dichters (zum Beispiel »Nicht eines Knechtes«; Herv. HK) ausscheidet und die »dem Dichter eigenen«¹⁶ hervorhebt.

Einzig der sechste Vers »Der Mund als Mund gemacht« unterstreicht Paula Modersohn-Beckers wenig ästhetisierende Darstellung des Mundes, der die Einfachheit und Geradlinigkeit ihrer Art zu malen ausdrückt. Mit ihrem Ausdruck scheint Rilke jedoch nicht ganz einverstanden zu sein, zumindest wenn dieser ihn selbst betrifft. In seinem Selbstbildnis macht das lyrische Ich im siebten Vers genaue Angaben, wie es diesen großen Mund verstanden wissen will, nämlich keinesfalls »überredend«, wie man intuitiv aus dessen überdimensionalen Größe schließen könnte, sondern »ein Gerechtes Aussagendes«.¹⁷ Damit kommt das gesteigerte Selbstbewusstsein des Dichters zum Ausdruck, das Modicks Tür und Tor zu seiner ironisierenden Darstellung öffnet.¹⁸ Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man den darauf folgenden Satz miteinbezieht: »Die Sterne ohne Schlechtes / und gern im Schatten stiller Niederschau«.

Nachdem in der ersten Strophe des Sonetts nun »alle grundlegenden Wesenszüge des Dichters«¹⁹ beschworen wurden, die die »Voraussetzungen künstlerischen Schaffens«²⁰ darstellen, geht die zweite Strophe auf den Zusammenhang dieser Einzelheiten ein, was der zehnte Vers »Das, als Zusammenhang erst nur geahnt« in Aussicht stellt. Das »nicht [...] doch« der ersten Strophe wird jetzt zu einem »noch nie« abgewandelt, das auf eine mögliche Zukunft und gleichsam auf das poetologische Programm der *Neuen Gedichte* weist, die mit »zerstreuten Dingen / [...] ein Ernstes, Wirkliches« planen.

13 Brigitte Bradley: *RMRs »Neue Gedichte«. Ihr zyklisches Gefüge*. Bern u.a. 1967, S. 113.

14 Wolfgang Müller: *RMRs »Neue Gedichte«. Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim 1971, S. 34.

15 Ebenda, S. 35.

16 Ebenda.

17 Hans Berendt: *RMRs »Neue Gedichte«. Versuch einer Deutung*. Bonn 1957, S. 144.

18 In eine ähnliche Richtung geht auch Cees Nooteboom in seinem Sonett *Rilke, gemalt von Paula Modersohn-Becker, 1906*, siehe Ders.: *So könnte es sein. Gedichte*. Niederländisch und deutsch. Übertragen von Ard Posthuma. Frankfurt a.M. 2001, S. 53.

19 Berendt (wie Anm. 17), S. 144.

20 Bradley (wie Anm. 13), S. 114.

Das *Selbstbildnis* wird insgesamt zum Rahmen für Reflektionen sowohl über den Dichter als auch über dessen Schaffen, dabei geht das Sonett über die bloße Beschreibung der Vorlage hinaus, indem die Gegenstandserfahrungen des Betrachters bei der Wahrnehmung des Bildes miteinbezogen und entschieden gelenkt werden, was das irritierende Portrait in seiner Deutungsvielfalt erheblich einschränkt.

3.

Modick generiert aus einer durch Texten vermittelten Wirklichkeit in *Konzert ohne Dichter* eine künstliche Romanwelt – dieser fiktionale und zudem mehrfach vermittelte Zugang kann zum Forschungsstand der Rilke-Philologie nichts hinzufügen, was dem Anspruch eines Romans auch gar nicht entspricht. Die Häme gegen Rilke funktioniert als literarisches Verfahren, das dazu dient, ein bestimmtes Bild des Dichters abzustrafen, das einem Autor aus der Generation Modicks möglicherweise wenig zu sagen hat oder sich in dessen politisierten Jugendzeit nicht utilisieren ließ.

Konzert ohne Dichter kann jedoch plausibel als ekphrastischer Text gelesen werden, der umso spannender wird, wenn man ihn mit Rilkes Selbstinszenierungen, einem Rilke Bildnis sowie dessen Exegese in Verbindung bringt. Es ergeben sich unterschiedliche Formen der Portraitierung, die bemerkenswerte intermediale Verflechtungen und ein intensives Spannungsverhältnis zwischen den Künsten eröffnen.

DOKUMENTATION

PATRICK MODIANO

Vorwort zu Rainer Maria Rilke:
Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (1980)

Wir lesen die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge wieder und finden Rilke hinter jeder Zeile, so wie ihn Rudolf Kassner beschreibt: den zartesten, reinsten Bogen der Brauen, zwei Augen blauesten Blaus, Augen zugleich des Knaben und des Sehers, die slawische und spürende Nase, den blonden Schnurrbart ... Kassner fügt hinzu: Rilke war Dichter, auch wenn er sich nur die Hände wusch. Stefan Zweig hat das Leise seiner Schritte, seiner Stimme beschrieben, die Fähigkeit, einen »Kreis der Ruhe« um sich zu schaffen. Wir mögen es, wenn das Werk eines Dichters mit ihm selbst, seinen Gesichtszügen, seinem Gang in vollkommener Harmonie übereinstimmt. Dann entsteht ein Magnetismus, der Zeit und Tod widersteht. Vielleicht sind wir ja ungerecht, doch können wir uns gewisse Doppelungen nur schwer erklären: Wie kann man »Tête d'or« schreiben und nebenher eine diplomatische Karriere verfolgen? Der Dichter von »Anabase« sein und dazu noch Sekretär am Quai d'Orsay? Manchmal sollte man dem Kaiser nichts geben, Gott dafür alles. Rilke war nichts weiter als Rilke.

Er nimmt uns mit in den Traum einer Kindheit, die er in einem Schloss am Ufer des Baltischen Meeres verbrachte. Er führt uns darin mit der Höflichkeit einer vergangenen Zeit herum, zeigt uns böhmische Gläser, seltene Bücher, Rosen, das Bild seiner Freundin, der Fürstin von Thurn und Taxis, und wir fürchten schon, die schillernde Blase, die uns umgibt, platzen zu sehen, wenn wir uns zu heftig regen.

Doch dann geht uns auf, dass diese stillbehagliche Welt von einer Drangsal bewohnt ist und dass die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge ein Buch des Leidens sind. Paris spielt darin eine große Rolle; die Entdeckung dieser Stadt – ein gewaltiger Riss – hat bei Rilke eine Sturzflut von Ängsten und Erinnerungen ausgelöst. Im rätselhaften Teppich der Aufzeichnungen, wo sich Motive verketteten und Landschaften folgen wie auf den Spitzenstücken, die Malte mit seiner Maman aufrollte, bildet Paris den Hintergrund.

Rilke hat dort gewohnt. Er hat Rodin gekannt und bewundert. Und er hat eine Sammlung französischer Gedichte veröffentlicht: Vergers. Dieser in Prag geborene Österreicher, Dichter von deutscher wie auch französischer Sprache, mit einem Wanderleben in Russland, Deutschland und Italien, gehört eindeutig zu einer ausgestorbenen Gattung; jener der großen Kosmopoliten oder – im edelsten Sinn – Europäer. Es gab eine Zeit, wo man ohne Pass durch Europa reisen konnte. In diesem Kontinent ohne Grenzen, dem geistigen Europa, ist Rilke die erlesenste Blüte. Es gibt eine Familie von Geistern, die jenseits von Herkunft und Nationalität zusammenfinden, um gemeinsam eine Konstellation zu formen, und wir sind versucht, sie »Sternbild Rilke« zu nennen, weil Rilkes Stern darin von besonderer Leuchtkraft ist.

Eine Zeitlang hielt sich Rilke in der Nähe von Triest auf. Orte haben ihre Bedeutung, gerade auch Triest. Dieser kosmopolitische Hafen verbindet Rilke mit zwei italienisch schreibenden Juden, Italo Svevo und Umberto Saba, Söhnen einer toten

Stadt, so wie das ägyptische Alexandrien tot ist, wo drei andere Dichter zur Welt kamen: Griechen der eine, Kavafis, Italiener der andere, Ungaretti, der Dritte ein Kopte französischer Zunge: Georges Henein.

Rilke fand Zuflucht und starb in der Schweiz, wohin es auch andere verschlug, den Franzosen Romain Rolland, den Iren James Joyce, die Deutschen Nietzsche, Hermann Hesse und Erich Maria Remarque, den Österreicher Robert Musil, später den Russen Nabokov, sodass dieses Land, durch die Gnade ihrer Gegenwart, das letzte Nachtsyl Europas war.

Rilke ruht auf einem Walliser Friedhof, was mich unweigerlich an die Seiten erinnert, die Thomas Mann dem alten Friedhof von Davos gewidmet hat, mit seinen Gräbern, auf denen russische, polnische, ungarische, französische, deutsche und englische Namen stehen, die Namen derer, die in den Sanatorien starben. Dieser Schweizer Friedhof ist für mich Sinnbild des verwüsteten Europa.

Überlassen wir das Wort Stefan Zweig, der wie Rilke Österreicher und Europäer war. Er nahm sich 1942 das Leben, weil er es nicht länger ertrug, aus der Ferne dem Untergang einer Welt zuzusehen. Über Rilke schrieb er: »Wunderbar scheint es mir immer wieder, daß wir in unserer Jugend solche makellose Poeten unter uns gehabt. Aber ich frage mich deshalb auch immer wieder in einer Art heimlicher Sorge: werden auch in unseren Zeiten, in unseren neuen Lebensformen, die den Menschen aus jeder inneren Sammlung mörderisch hinausjagen wie ein Waldbrand die Tiere aus ihren verborgensten Verstecken, solche völlig der lyrischen Kunst verschworenen Seelen möglich sein?«

Das Sternbild Rilke ist eine Konstellation toter Sterne, deren Licht aber noch zu uns dringt, sofern wir nur Stille um uns breiten und die Augen schließen. Dieses Licht empfangen wir wie eine Tröstung – und zugleich wie ein Schuldgefühl.

Übersetzung aus dem Französischen: Curdin Ebnetter

Patrick Modiano: »Préface«. In: Rainer Maria Rilke: *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Récit. Traduit de l'allemand par Maurice Betz. Paris: Éditions du Seuil 1980, S. 7-9.

Aus einem Interview der Pariser Zeitung LE MONDE DES LIVRES vom 2. Mai 2013 mit Patrick Modiano über seine bemerkenswertesten Lektüren:

Welchen Autor möchten Sie in seiner Sprache lesen können?

Rainer Maria Rilke.

RAINER MARIA RILKE

Eine frühe Fassung des Anfangs seines Malte-Romans

Aus dem Nachlaß Ernst Zinns, herausgegeben von Walter Simon

Im Herbst 1938 und im Frühjahr 1939 weilte Ernst Zinn (geboren 1910 in Berlin, gestorben 1990 in Tübingen), damals Hilfsassistent am Institut für Altertumskunde der Universität Berlin und gleichzeitig von Anton Kippenberg mit der Herausgabe der Werke Rainer Maria Rilkes im Insel-Verlag betraut, auf Duino. Er kollationierte dort eine Handschrift, die den Anfang der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in einem früheren Zustand enthält und teilweise wohl auch für das Diktat der Satzvorlage im Januar 1910 in Leipzig verwendet wurde. Rilkes Manuskript (ein Taschenbuch) vom Rest des Ersten Teils der *Aufzeichnungen* gilt als verschollen; vom Zweiten Teil ist seine Handschrift nahezu vollständig erhalten (Taschenbuch des Schweizerischen Literaturarchivs in Bern; eine Faksimile-Ausgabe erschien 2012 im Wallstein Verlag, Göttingen). – Ob sich das Fragment des Ersten Teils in Rilkes »Ehrenkoffer« befand, den er 1912 (?) in Duino zurückgelassen hatte (Briefe an Marie von Thurn und Taxis, 25. März und 20. Juni 1913) oder auf anderem Weg dorthin gelangte, ist nicht zu entscheiden. Zu Ernst Zinns Beschreibung und zu seiner damaligen Bewertung der hier veröffentlichten Handschrift ist zu vergleichen, was er zur Textüberlieferung äußerst knapp mitteilt, unter anderem: »zwei weitere Handschriften mit Stücken aus den Anfangspartien des Buches befinden sich in Privatbesitz.«¹ Über den Verbleib der zweiten Handschrift ist nichts bekannt. – Außer der sorgfältigen Kollation von Zinns Hand in einem Fahnenabzug der *Ausgewählten Werke* von 1938 und einer Abschrift der von Rilke nicht verwendeten Passagen konnte eine Photographie der 35 Seiten aus seinem Nachlaß zur Textherstellung herangezogen werden. Unklarheit bestand dabei in der Abfolge der Blätter 1-16, die von Rilke nicht gezählt sind am oberen Rand, jedoch auf der Rückseite eine Zählung tragen. Die Seiten 9-11 beziffert Zinn mit »Fol. 4-6«, aus heute nicht mehr erkennbarem Grund. Unsere Einordnung der drei gestrichenen Blätter befolgt die ursprüngliche (?) Paginierung.

W.S.

* * *

»Fascicolo 17«

Hs. Duino, coll. 27./28.III.1939.

M.L.B. init.

35 + 1 Blatt, glattes, bläuliches Papier, octav, einseitig beschrieben. Foliiert: 1, -2- bis -35-. Der Text in deutscher Schrift (bis auf Namen etc.), Mundum, fast ohne Correcturen. Frühere Fassung. Schwarze Tinte. Eingestreute Notizen mit Bleistift, ebenso die Follierung und einzelne Correcturen etc.

1 Vgl. SW VI (1965), S. 1452-1454.

Fol. 1: In der *Mitte* steht die Überschrift: 11. September, rue Toullier. Darüber mit Bleistift foliiert: 1, und die Notiz: anzuschließen an das Diktat.

Fol. 4-6 (anschließend an Fol. 3), enthaltend den Abschnitt AW II (1938), Seite 41, 3-19 (SW VI, Seite 748, 13-30) in früherer Fassung. Das sechste Blatt ist unten nach dem Ende dieses Passus leer gelassen. Jedes dieser drei Blätter ist mit Bleistift von links oben nach rechts unten und von rechts oben nach links unten durchstrichen. Text wie in beiliegender buchstabengenaue Abschrift. Mundum, deutsche Schrift, absolut ohne Correcturen.

Fol. 11: Am unteren Ende steht mit Bleistift noch die Notiz: In der parallelen Entwicklung schließt hier die Einsicht von der Zufälligkeit der »Zeit« an.

Fol. 15: Die Anmerkung zu »Hôtel Gott*« fehlt.

Umschlagblatt um Fol. 17-35: Um diese Blätter ist ein gleiches Blatt gekniff mit der Aufschrift »Diktirt« (Rotstift); hinten eine Bleistiftnotiz (Paralipomenon): Zum ersten Mal fühl ich nach meinen Erinnerungen: ob sie da sind.

Fol. 33 (Paralipomenon): Oben rechts ein Stern mit Rotstift (wie im Text angegeben), wohl die Tilgung des Passus bedeutend, hier aber noch nicht gestrichen. Am unteren Ende des Blattes steht folgende mit Bleistift geschriebene und nachträglich ebenfalls mit Bleistift getilgte Notiz: (Wie sie nach ihrem Tode von ihr sprachen: sie aussaprend; die Erscheinung des Hundes.)²

Demnach waren Fol. 17-35 Vorlage für das Diktat im Januar 1910, vielleicht begann das Diktat überhaupt mit diesem Passus. Die Änderungen können erst im Schreibmaschinen-Ms. vorgenommen worden sein. Fol. 33 wurde vielleicht schon beim Diktieren ausgelassen, worauf der rote Stern deuten könnte. (Es entsteht eine deutliche Lücke durch das Wegfallen dieses Abschnitts; denn nun bleibt im folgenden unklar, was es mit »dem weißen Zimmer oben im Giebel« für eine Bewandnis hat).³ Vielleicht *war* aber das Folgende schon diktirt, und auf dieses *vorhandene* Diktat würde die Bleistiftnotiz am Schluß von Fol. 35 (Fortsetzung Diktat) wohl am besten zu beziehen sein. *Möglich* ist auch, daß Fol. 15 und 16 noch in dieses Umschlagsblatt hineingehören; ich fand schon Herbst 1938 *diese* Anordnung vor!

Blatt 1-16 zeigen den Anfang des Buches noch im Fluß; wahrscheinlich erfolgte die Redaktion erst im SchreibmaschinenMs. und den Druckfahnen. Die Bleistiftnotizen und die Einschaltungen etc. zeigen einen noch früheren Zustand der ganzen Arbeit.

2 die Erscheinung des Hundes] Diese Notiz auch auf Fol. 1 der *Notes diverses*: »Die Erscheinung des Hundes, in Zusammenhang mit jener lieben Gestalt«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 25, 2004, S. 134.

3 In der 32. Aufzeichnung des Romans erinnert sich Malte Laurids noch einmal an »diese Gastzimmer [...] im Giebel von Ulsgaard«, wo er allerlei Plunder fand (SW VI, S. 802, 16). Dazu Frauke Lühning: »Es ist dies ein knapp formuliertes Bild vom Dachgeschoßflur Haseldorfs mit seinen beiderseits gereihten Türen«. F. Lühning: Einflüsse auf Rilkes »Malte Laurids Brigge« von Haseldorf und dänischen Buchveröffentlichungen. In: *Kunst in Schleswig-Holstein* 1959. Jahrgang 9, 1959, S. 58.

anzuschließen an das Diktat.

11. September, rue Toullier.

So, also hierher kommen die Leute um zu leben. Ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Viele Leute versammelten sich um ihn; das ersparte mir den Rest. Ich habe gesehen: eine schwangere Frau. Sie schob sich schwer an einer hohen warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Sie war noch da. Und dahinter? Ich suchte auf meinem Plan: Maison d'Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden; man kann das. Weiter. Ich habe Rue Saint-Jacques [2] ein großes Gebäude gesehen mit einer Kuppel. Der Plan gab an: Hôpital militaire. Gut, gut. Ich brauchte das eigentlich nicht zu wissen, aber es schadet nicht. Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel ließ sich unterscheiden, nach Jodoform, nach dem Fett von Pommes frites, nach Angst. Es roch. Aber alle Städte riechen im Sommer. Ich habe ferner ein zugeschlossenes eigenthümlich[es] blindes Haus gesehen, das im Plan nicht zu finden war. Ich entdeckte eine alte Aufschrift über der Thür: Asyle de nuit. Neben dem Eingang waren die Preise. Ich habe sie gelesen. Es war nicht theuer.

Und sonst? Ich habe ein Kind gesehen in einem stehenden Kinderwagen; es war dick, grünlich und hatte auf der Stirn einen deutlichen Ausschlag mit braunvioletten Krusten. Offenbar heilte er ab und that nicht weh. Das Kind schlief. Der Mund war offen, athmete.

[3] Athmete Jodoform, Pommes frites, Angst. Aber das war nun mal so; die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache. Einen Hund hab ich noch gesehen, zum Schluß. Das war alles. Dann bin ich nachhause gegangen.

[4] Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin und schleifen mich eine Weile mit. Eine Thür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter; ich höre ihre großen Scherben lachen und die kleinen Splitter, die kichern. Dann plötzlich dumpfer eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht schließlich vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kreischt: Ah, tais-toi, je ne veux plus. Dann rennt, ganz erregt, eine Elektrische heran, über alles fort. Jemand ruft. Leute laufen überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Als ob man auf dem Lande wäre. Gegen Morgen kräht [5] sogar ein Hahn, und das ist Wohlthun ohne Grenzen. Und dann schlafe ich plötzlich ein.

[6] Das sind die Geräusche. Aber es giebt etwas, was furchtbarer ist: das ist die Stille. Bei großen Bränden tritt manchmal ein Augenblick äußerster Spannung ein. Die Wasserstrahlen fallen ab, die Feuerwehrmänner klettern nicht mehr, die Leute rühren sich nicht. Lautlos schiebt sich ein schwarzes Gesimse vor und eine hohe Mauer, hinter welcher das Feuer auffährt, neigt sich, lautlos. Und alles steht und

wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf einen schrecklichen Schlag. So ist hier die Stille.

[7] Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, aber es geht alles tiefer in mich ein, geht und bleibt an der Stelle nicht stehen, wo es bisher immer zuende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich noch nicht wußte. Dorthin geht jetzt alles; aber ich weiß nicht, was dort geschieht.

[8] Heute habe ich einen Brief geschrieben, und dabei ist es mir aufgefallen, daß ich erst drei Wochen hier bin. Wenn ich denke: drei Wochen anderswo, drei Wochen auf dem Lande, – das war wie ein Tag. Hier sind es drei Jahre. Ich will auch keinen Brief mehr schreiben; denn wozu soll ich irgendjemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleib ich ja nicht der, der ich war. Und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich doch unmöglich schreiben.

[9] [Ich muß aufschreiben, was ich gesehen habe; sie glauben es mir sonst später nicht. Aber es fällt mir schwer. Trotzdem. Es war wieder rue Saint-Jacques, am Morgen. Ein neuer Tag, aber mit alter Luft. Ich habe gesehen: einen Mann und eine Frau. Er schob einen Handwagen, darauf war Blumenkohl, viel Blumenkohl, Spinat, Rüben; es können auch ein paar Zwiebel dabei gewesen sein. Die Frau ging neben dem Manne. Sie war mager, schmutzig und herrisch. Von Zeit zu Zeit, wenn sie nämlich meinte, daß es nothwendig sei, stieß sie ihn an und er schrie. Doch nein, um genau zu sein, manchmal schrie er auch von selbst. Aber dann war es oft umsonst, und er mußte gleich darauf wiederschreien, denn man war vor einem Hause, das zu kaufen pflegte. Er mußte schreien: Chou-fleur, Chou-fleur, deux sous la botte. Und er betonte das fleur und [10] dehnte es mit trübem eu, soweit sein Athem reichte; der reichte nicht weit, denn er schob dabei. Er schob und schrie. Das war sein Leben; weiter war nichts, denn er war blind. Die Augen in seinem runden gelben Gesicht waren geschlossen, wie mit Lidern vernagelt. Und diese seit Jahren geschlossenen Augen hob er auf wenn er schrie. Sein ganzes Gesicht hob er auf und schrie. Sein rundes Gesicht, um welches herum langsam ein grauer Bart wuchs, ein harter dürrtiger Bart, der Bart eines Blinden. Er rief ja nur seine Waren aus; ich weiß. Er hatte es gewiß nicht so schlecht. Auch daß die Frau hart und strenge war, war gut, gut für den Handel. Sie sah und zählte. Sie war nicht zu betrügen. Ihn hätte man betrügen können. Auch würde ich mich nicht dabei aufhalten, wenn er einfach ausgerufen hätte: aber daß er schrie. Er war blind und schrie nach etwas. Er war alt [11] und hatte es nicht bekommen. Er ist Händler, und vor ihm ist ein Wagen mit Blumenkohl, Spinat und Rüben. Aber ändert das etwas, wirklich? Die Thatsache, wenn man nun in die Lage kommt, sie auszusprechen, lautet sie nicht doch: ein alter Mann, der blind ist, geht und schreit? Oder wie?]

[12] Habe ich es schon gesagt: ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich werde meine Zeit ausnutzen: es wird schon werden.

Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wie viele Ge-

sichter es giebt. Es giebt sehr viele Menschen; aber es giebt noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Es sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang; natürlich nutzt es sich ab; es wird schmutzig, es bricht in den Falten, es dehnt sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Das sind sparsame einfache Leute. Sie wechseln es nicht; sie lassen es nicht einmal reinigen. Es sei gut genug, sagen sie, und wer kann ihnen das Gegentheil beweisen? Nun fragt es sich freilich, da sie doch mehrere Gesichter haben, was in aller Welt thun sie mit den anderen? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen. Ich habe aber auch bemerkt, daß ihre Hunde sie aufsetzen [13] und ernsthaft damit ausgehen. Weshalb auch nicht? Gesicht ist Gesicht.

Es kommen aber auch Leute vor, die unheimlich schnell alle ihre Gesichter aufsetzen und eines nach dem anderen abtragen. Es scheint ihnen zuerst sie hätten für immer; aber sie sind kaum vierzig; da ist schon das letzte. Das hat natürlich seine Tragik. Sie sind nicht gewohnt, Gesichter zu schonen, das letzte ist in acht Tagen durch, hat Löcher und ist an vielen Stellen dünn wie Papier, – und da kommt dann nach und nach die Unterlage heraus, das Nicht-Gesicht, und sie gehen damit herum. Was sollten sie auch sonst thun?

Aber die Frau, die Frau: sie war ganz in sich hineingefallen, vornüber, in ihre Hände. Es war an der Ecke rue Notre-Dame-Des-Champs. Ich fing an leise zu gehen, sobald ich sie gesehen hatte. Wenn arme Leute nachdenken, soll man sie nicht stören. Vielleicht [14] fällt es ihnen doch ein.

Aber die Straße war zu leer, und die Leere, die sich langweilte, zog mir meinen Schritt unter den Füßen weg und klappte mit ihm herum, [wie] da und dort, wie mit einem Holzschuh. Die Folge war, daß die Frau erschrak und sich aus sich abhob, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht, offenbar angeklebt vom Weinen, in den zwei Händen blieb. Ich konnte es deutlich darin liegen sehen, wie eine vertiefte Form. Es [konn]kostete mich unbeschreibliche Anstrengung bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Denn obwohl mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen [sehn m¹], – ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.

[15] Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas thun, wenn man sie einmal hat. Es wäre sehr häßlich, hier krank zu werden, und fiel es jemandem ein, mich ins Hôtel Dieu zu schaffen, so würde ich dort gewiß sterben. Dieses Hôtel ist ein angenehmes Hôtel, ungeheuer besucht. Man kann kaum die Façade der Kathedrale von Paris betrachten, ohne Gefahr, von einem der vielen Wagen, die so schnell wie möglich über den Parvis dort hinein müssen, überfahren zu werden. Das sind kleine Omnibusse, die fortwährend läuten, und ich glaube [selbst] der Herzog von Sagan müßte sein Gespann halten lassen, wenn so ein kleiner Sterbender es sich in den Kopf gesetzt hat, geradenwegs ins Hôtel Gott^{*)} zu wollen. Sterbende sind so starrköpfig. Sie wollen und wollen; und ganz Paris stockt, wenn Madame [16] Legrand, brocanteuse aus der rue des Martyrs, nach einem gewissen Platz der Cité gefahren kommt. Es ist zu bemerken, daß diese verteufelten kleinen Wagen ungemein anregende Milchglasfenster haben, hinter denen man sich die herrlichsten Agonie^εn vorstellen kann; dafür genügt die Phantasie einer Concièrge. Hat man

aber noch mehr Einbildungskraft und schlägt sie nach einer anderen Richtung hin, so sind die Vermuthungen geradezu unbegrenzt. Aber ich habe auch offene Droschken ankommen sehen, Zeit-Droschken mit völlig aufgeklapptem Verdeck, die nach der üblichen Taxe ihres Apparates fahren: zwei Francs für die Sterbestunde.

[17] Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt; schon zu König Chlodwig's Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer giebt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand. Die Reichen sogar, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an nachlässig und gleichgültig zu werden, und der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch und er wird ebenso selten sein, wie ein eigenes Leben. Gott, das ist alles da. Man kommt und man findet ein Leben, fertig, man hat es nur anzuziehen. Man will gehen oder man ist [18] dazu gezwungen: nun, keine Anstrengung: *Voilà votre mort, monsieur*. Man stirbt, wie es gerade kommt; man stirbt den Tod, der zu der Krankheit gehört, die man hat. (Denn seit man alle Krankheiten kennt, weiß man auch, daß die verschiedenen letalen Abschlüsse zu den Krankheiten gehören und nicht zu den Menschen, und der Kranke hat, sozusagen, nichts zu thun.)

In den Sanatorien, wo ja so gern[e] und mit so viel Dankbarkeit gegen Ärzte und Schwestern gestorben wird, stirbt man einen von den an der Anstalt angestellten Toden; das wird gerne gesehn. Und wenn 'man' zuhause stirbt, so ist es natürlich, jenen höflichen Tod der guten Kreise zu wählen, [der genau] mit dem gleichsam das Begräbnis erster Klasse schon anfängt und die vollzählige Reihe seiner wunderschönen Gebräuche. Da stehen dann die Armen vor so einem Haus und sehen sich [19] satt. Ihr Tod ist natürlich banal und ohne Umstände. Sie sind schon froh, wenn sie einen finden, der ungefähr paßt. Zu weit darf er sein: man wächst immer noch ein bischen. Nur wenn er nicht zugeht über der Brust oder würgt, dann hats seine Noth.

[20] Wenn ich nachhause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein. Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in* sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schooß und die Männer in der Brust. Den *hatte* man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz.

Meinem Großvater noch, dem alten Kammerherrn, sah man es an, daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: Zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus.

Das lange alte Herrenhaus war zu klein für diesen Tod; es schien, als müßte man Flügel anbauen, denn der Körper des [21] Kammerherrn wurde immer größer, und er wollte fortwährend aus einem Raum in den andern getragen sein und gerieth in fürchterlichen Zorn wenn der Tag noch nicht zuende war und es gab kein Zimmer mehr, in dem er nicht schon gelegen hatte.

Dann ging es mit dem ganzen Zuge von Dienern, Jungfern und Hunden, die [Tr] er immer um sich hatte, die Treppe hinauf und, unter Vorantritt des Haushofmei-

sters, in seiner hochseligen Mutter Sterbezimmer, das ganz in dem Zustande, in dem sie es vor dreiundzwanzig Jahren verlassen hatte, erhalten worden war und das sonst nie jemand betreten durfte. Jetzt brach die ganze Meute dort ein, die Vorhänge wurden zurückgezogen, und das robuste Licht eines Sommernachmittags untersuchte alle die scheuen erschrockenen Gegenstände und drehte sich ungeschickt um [22] in den aufgerissenen Spiegeln. Und die Leute machten es ebenso. Es gab da Zofen, die vor Neugierde nicht wußten, wo ihre Hände sich gerade aufhielten, junge Bediente, die alles anglotzten, und ältere Dienstleute, die herumgingen und sich zu erinnern suchten, was man ihnen von diesem verschlossenen Zimmer, darin sie sich nun glücklich befanden, alles erzählt hatte.

Vor allem aber schien den Hunden der Aufenthalt in einem Raum, wo alle Dinge rochen, ungemein anregend; die großen, schmalen russischen Windhunde liefen beschäftigt hinter den Lehnstühlen hin und her, durchquerten in langem Tanzschritt mit wiegender Bewegung das Gemach, hoben sich wie Wappenhunde auf und schauten, die schmalen Pfoten auf das weißgoldene Fensterbrett gestützt, mit spitzem, gespanntem Gesicht und [hoch] 'zurück'gezogener Stirne nach rechts und nach links [23] in den Hof. Kleine handschuhgelbe Dachshunde saßen mit Gesichtern, als wäre alles ganz in der Ordnung, in dem breiten seidenen Polstersessel am Fenster, und ein stichelhaariger, mürrisch aussehender Hühnerhund rieb [sich den] 'seinen', Rücken an der Kante eines goldbeinigen Tisches, auf dem die SèvresTassen zitterten.

Ja, es war für diese geistesabwesenden verschlafenen Dinge eine schreckliche Zeit. Es passierte, daß aus Büchern, die irgend eine hastige Hand ungeschickt geöffnet hatte, Rosenblätter heraustaumelten, die zertreten wurden; kleine schwächliche Gegenstände wurden ergriffen und, nachdem sie unversehens zerbrochen waren, schnell wieder hingelegt, manches Verbogene auch unter Vorhänge gesteckt oder gar hinter das goldene Netz des Kamingitters geworfen. Und von Zeit zu Zeit fiel etwas, fiel verhüllt auf Teppich, [24] fiel hell auf das harte Parket, – aber es zerbrach da und dort, [zerbrach] zersprang scharf oder brach fast lautlos auf, denn diese Dinge, verwöhnt wie sie waren, vertrugen keinerlei Fall.

Und wäre es jemandem eingefallen zu fragen, was die Ursache von alledem sei, was über dieses ängstlich gehütete Zimmer alles Untergangs Fülle herabgerufen habe, – so hätte es nur eine Antwort gegeben: der Tod.

Der Tod des Kammerherrn Christoph Detlev Brigge auf Ulsgaard.

[Di] Denn dieser lag, groß über seine dunkelblaue Uniform hinausquellend, mitten auf dem Fußboden und rührte sich nicht. In seinem großen, fremden, niemandem mehr bekannten Gesicht waren die Augen zugefallen: er sah nicht, was geschah. Man hatte zuerst versucht, ihn auf das Bett zu legen; aber er hatte sich dagegen gewehrt, denn er [25] haßte Betten seit jenen ersten Nächten, in denen seine Krankheit gewachsen war; auch hatte sich das Bett da oben als zu klein erwiesen, und da war nichts andres übrig geblieben, als ihn so auf den Teppich zu legen; denn hinunter hatte er nicht gewollt.

Da lag er nun, und man konnte denken, daß er gestorben sei. Die Hunde hatten sich, da es langsam zu dämmern begann, einer nach dem anderen durch die Thürspalte gezogen, nur der Harthaarige mit dem mürrischen Gesicht saß bei sei-

nem Herrn, und eine von seinen breiten zottigen Vorderpfoten lag auf Christoph Detlev's großer grauer Hand. Auch von der Dienerschaft standen jetzt die meisten draußen in dem weißen Gang, der heller war als das Zimmer; die aber, welche noch drinnen geblieben waren, sahen manchmal heimlich nach dem großen dunkelnden Haufen in der Mitte, und sie wünschten, daß das nichts mehr wäre als ein großer Anzug [26] über einem verdorbenen Ding.

Aber es war noch etwas. Es war eine Stimme, die Stimme, die noch vor sieben Wochen niemand gekannt hatte; denn es war nicht die Stimme des Kammerherrn. Nicht Christoph Detlev war es, welchem diese Stimme gehörte, es war Christoph Detlevs Tod.

Christoph Detlevs Tod lebte nun schon seit vielen vielen Tagen auf Ulsgaard und redete mit allen und verlangte. Verlangte getragen zu werden, verlangte das blaue Zimmer, verlangte den kleinen Salon, verlangte den Saal. Verlangte die Hunde, verlangte, daß man lache, spreche, spiele und still sei und alles zugleich. Verlangte Freunde zu sehen, Frauen und Verstorbene, und verlangte selber zu sterben: verlangte. Verlangte und schrie.

Denn wenn die Nacht gekommen war, und die von den übermüden Dienstleuten, welche [27] nicht Wache hatten, einzuschlafen versuchten, dann schrie Christoph Detlevs Tod, schrie und stöhnte, brüllte so lange und anhaltend, daß die Hunde, die zuerst mitheulten, verstummten und nicht wagten, sich hinzulegen und auf ihren langen schlanken zitternden Beinen stehend sich fürchteten. Und wenn sie es durch die weite silberne dänische Sommernacht im Dorfe hörten, daß er brüllte, so standen sie auf wie beim Gewitter, kleideten sich an und blieben ohne ein Wort um die Lampe sitzen, bis es vorüber war. Und die Frauen, welche nahe vor dem Niederkommen waren, wurden in die entlegensten Stuben gelegt und in die dichtesten Bettverschläge; aber sie hörten es, sie hörten es, als ob es in ihrem eignen Leibe wäre und sie flehten, auch aufstehen zu dürfen und kamen, weiß und weit, und setzten sich zu den anderen mit ihren verwischten [28] Gesichtern. Und die Kühe, welche kalbten in dieser Zeit waren hülflos und verschlossen, und einer riß man die tote Frucht mit allen Eingeweiden aus dem Leibe, als sie gar nicht kommen wollte. Und alle thaten ihr Tagwerk schlecht und vergaßen, das Heu hereinzubringen, weil sie sich bei Tage ängstigten vor der Nacht und weil sie vom vielen Wachsein und vom erschreckten Aufstehn so ermattet waren, daß sie sich auf nichts besinnen konnten. Und wenn sie am Sonntag in die weiße friedliche Kirche gingen, so beteten sie, es möge keinen Herrn mehr auf Ulsgaard geben; denn dieser war ein schrecklicher Herr. Und was sie alle dachten und beteten, das sagte der Pfarrer laut von der Kanzel herab, denn auch er hatte keine Nächte mehr und konnte Gott nicht begreifen. Und die Glocke sagte es, die einen furchtbaren Rivalen bekommen hatte, der die [29] ganze Nacht dröhnte und gegen den sie, selbst wenn sie aus allem Metall zu läuten begann, nichts vermochte. Ja, alle sagten es, und es gab einen unter den jungen Leuten, der geträumt hatte, er wäre ins Schloß gegangen und hätte den gnädigen Herrn erschlagen mit seiner Mistforke; und so aufgebracht war man, so zuende, so überreizt, daß alle zuhörten als er seinen Traum erzählte und ihn, ganz ohne es zu wissen, darauf hin ansah, ob er solcher That wohl gewachsen sei.

So fühlte und sprach man in der ganzen Gegend, in der man den Kammerherrn noch vor einigen Wochen geliebt und [ausführlich] bedauert hatte. Aber obwohl man so sprach, veränderte sich nichts. Christoph Detlev's Tod, der auf Ulsgaard wohnte, ließ sich nicht drängen. Er war für zehn Wochen gekommen, und die blieb er. Und während dieser Zeit war er mehr Herr, als Christoph Detlev Brigge [30] es je gewesen war; er war wie ein König, den man den Schrecklichen nennt, später und immer.

Das war nicht der Tod irgendeines Wassersüchtigen. Das war der böse fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben lang in sich getragen und aus sich genährt hatte; alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft, da[ß]s er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinen Tod eingegangen, in den Tod, der nun auf Ulsgaard saß und vergeudete.

Wie hätte der Kammerherr Brigge den angesehen, der von ihm verlangt hätte, er solle einen anderen Tod sterben als diesen.

Er starb seinen schweren Tod.

[31] Und wenn ich an die anderen denke, die ich gesehen oder von denen ich gehört habe: es ist immer dasselbe. Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt. Diese Männer, die ihn in der Rüstung trugen, innen, wie einen Gefangenen; diese Frauen, die sehr alt und klein wurden und dann auf einem ungeheueren Bett, wie auf einer Schaubühne, vor der ganzen Familie, dem Gesinde und den Hunden, herrschaftlich und diskret hinübergingen. Ja, die Kinder, sogar die ganz kleinen, hatten nicht irgend einen Kindertod; sie nahmen sich zusammen und starben das, was sie schon waren und das, was sie werden wollten.

Und was gab das den Frauen für eine wehmüthige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem großen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen blieben, waren zwei Früchte: ein Kind und ein Tod. Kam das [32] dichte, beinah nahrhafte Lächeln in ihrem ganz ausgeräumten Gesicht nicht davon her, daß sie manchmal meinten[,]: es wüchsen *beide*?

[33] Die Mädchen aber, in den Tagen, da sie zuerst* ein eigenes Zimmer hatten, (das weiße Zimmer oben im Giebel von Ulsgaard) ein eigenes Zimmer und eigene Nächte, wie fühlten sie, furchtsam und freudig zugleich, daß in ihnen der Tod war, ihr Tod, der sich ein wenig bewegte.

Wußtest du, Ulrike Maria (die ich nicht mehr gekannt habe), daß man ihn rufen kann? Wußtest du, daß ihn die Nachtigall lockt und das schwarze Dastehn der Tannen? Oder was glaubtest du war es, daß in jenen ersten eigenen Nächten in dir aufstand und kam, so nah als möglich innen herankam und deine jungen erschrockenen Brüste betrat, als suchte es dort einen Ausgang? ...

[34] Ich habe etwas gethan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben, und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg über die Felder von Ulsgaard.

Es ist doch schwer zu denken, daß alles das nichtmehr ist, daß fremde Leute wohnen in dem alten langen Herrenhaus; und es kann sein, daß in dem weißen Zim-

mer oben im Giebel die Mägde schlafen, ihren schweren feuchten Schlaf schlafen von Abend bis Morgen.

Und man hat [nichts] niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und ein bischen Neugierde, die nach und nach aufhört. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde? Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen; aber wo sind die? Wäre die Kindheit da; aber die [35] ist wie vergraben. Vielleicht muß man alt sein, um das alles erreichen zu können; vielleicht hat man dann alles wieder um sich, was man jetzt unter sich hat. Ich denke es mir gut, alt zu sein.

Fortsetzung Diktat

Bemerkungen zur Handschrift:

Auf den Blättern 3, 5, 6, 7, 8, 11, 16, 19, 30, 32 und 35 ist der Rest leer gelassen.

Fol. 8: Dieser Absatz bildet hier einen besonderen Abschnitt.

Fol. 20 (W) und 31 (U) beginnen mit großer Initiale.

Fol. 22: zurückgezogener] hochgezogener m¹ Tinte, »zurück« m² Bleistift.

Fol. 23: seinen] m² Bleistift.

Fol. 24: eine Antwort] »eine« Lateinschrift.

Fol. 29: zuhörten] zühorten Hs.

Fol. 31: zwei Früchte] »zwei« Lateinschrift.

Fol. 33: daß in jenen] sic Hs.

Hinweise:

Fol. 11: Ich will auch keinen Brief mehr schreiben] Wolfgang Herwig sieht in seiner Hamburger Dissertation *Studien zu Rilkes Briefen* (1951), S. 117-118, einen biographischen Bezug zu dieser Stelle, gestützt auf briefliche Äußerungen Rilkes, und zwar an Hugo Salus (21. November 1898), Lou Andreas-Salomé (9. Februar 1914) und Ilse Jahr (2. Dezember 1922).

Fol. 31: In der Rüstung] Vgl. das Gedicht ›Ritter‹ Vers 8-10 (SW I, 372 vor dem 14. Juli 1899): »Doch in dem Panzer ... / hockt der Tod«.

Fol 33: Ulrike Maria] Die Quelle ist nicht ermittelt.

SIMONE BIGEARD

*Konkordanz zu den Motivkomplexen in Rainer Maria Rilkes
Gedichtzyklus Vergers:¹ Eine Einführung*

1923, im Alter von siebenundvierzig Jahren, nahm Rainer Maria Rilke die Arbeit an einem französischsprachigen Teil seines Schaffens auf, der innerhalb weniger Jahre auf mehrere hundert Gedichte anwachsen sollte. Die Erweiterung eines Œuvre, das bis zu diesem Zeitpunkt mit Ausnahme einiger früher Versuche auf Russisch, Italienisch und Französisch nahezu ausschließlich der deutschen Sprache zugewandt war, ist insofern bemerkenswert, als es sich hier um den ungewöhnlichen Fall eines in seiner Muttersprache bereits verdienten Autors handelt, der sich erst recht spät einer im Rahmen seines Werkes bis dato fremden Sprache zuwendet. Rilkes französische Lyrik formte sich zunächst in »Nebenstunden, in denen gleichwohl ein Hauptgefühl sich geltend machte«,² wuchs qualitativ und quantitativ dann jedoch schnell aus dieser Kategorisierung heraus und entwickelte sich zu einer eigenständigen Werkstufe:

«La poésie rilkenne d'expression française n'est nullement un amusement de lettre. [...] Si elle ne réalise pas le chef-d'œuvre de Rilke, elle n'en constitue pas moins, de 1923 à 1926, un des chaînons de son grand œuvre.»³

Der französische Kulturraum bildete seit jeher einen festen Bezugspunkt für Rilke. Vor dem Ersten Weltkrieg eröffnete Frankreich dem Dichter im Erleben der Kunst Auguste Rodins und Paul Cézannes ganz neue Möglichkeiten zur Entwicklung seiner Anschauungspoetik, nach dem Krieg half ihm die vom damaligen Weltgeschehen wenig berührte Schweiz, und hier vor allem die französische Schweiz, den mit Kriegsausbruch verlorenen Werkfaden wieder aufzunehmen:

»Es ist schließlich niemand (nicht wahr?) verpflichtet zu wissen, welche Bedeutung die große schweizerische Gastfreundschaft, nach jenen Jahren tiefster Verstörung und Unterbrechung, für die Fortsetzung meines Lebens und meiner Arbeit mehr und mehr annehmen sollte [...] Ich hielt es für hinreichend, ihre Ergebnisse, nach und nach, vorzulegen. Zu diesen gehört, nach den Sonetten an Orpheus und dem Band der Elegien, auch diese Sammlung französischer Verse [...] in denen

1 Seit dem 19.4.2015 hinterlegt in der Rubrik »Ressourcen« auf der Homepage der Rilke-Gesellschaft: http://www.rilke.ch/?page_id=195 [bzw.] <http://goo.gl/Im4iNj>.

2 RMR an Eduard Korrodi am 20.3.1926. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Zweiter Band: 1919 bis 1926. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M. [u.a.] 1991, S. 430.

3 »Die französische Dichtung Rilkes ist in kleinster Weise nur belesene Vergnügung. [...] Wenn sie auch nicht das Meisterwerk Rilkes ist, so ist sie nichtsdestotrotz, von 1923 bis 1926, konstitutiver Bestandteil seines großen Werks« (Pierre Guéguen: »Rilke et les anges français«. In: *Rilke et la France. Textes et poèmes inédits de Rainer Maria Rilke. Essais et souvenirs de Edmond Jaloux, Paul Valéry, André Gide* [u.a.]. Paris 1942, S. 95).

gleichwohl ein Hauptgefühl sich geltend machte. Das Gefühl für die reine und großgeartete Landschaft, aus der mir, in Jahren der Einsamkeit und Zusammenfassung, ein unaufhörlicher und unerschöpflicher Beistand zugewachsen war.«⁴

Rilkes französische Gedichte bilden zwar einen *sprachlich* abgetrennten Bereich, tragen aber dennoch entscheidend zum Verständnis des Gesamtwerks bei, aus dessen Voraussetzungen heraus sie entstanden sind. Im komplexen Zusammenspiel von Produktions- und Rezeptionsebene⁵ ergeben sich allerdings verschiedene Problembereiche, die den in einer Fremdsprache Schaffenden besonders betreffen:

«Le danger pour un poète étranger: son originalité passe pour ignorance, ses hardiesses soient prises pour des incorrections, et la nouveauté de son langage soit attribuée, non à la nouveauté de sa pensée, mais à son inexpérience.»⁶

Im Bewusstsein der Transferleistung, die Rezipienten und Interpreten erbringen müssen, wenn sie sich der französischen Lyrik Rainer Maria Rilkes zuwenden, entstand im Rahmen meiner 2012 abgeschlossenen Masterarbeit⁷ die Überlegung, eine umfassende Konkordanz zu dem Zyklus *Vergers*⁸ zu erstellen. *Vergers* ist der längste und inhaltlich disparateste französische Zyklus Rilkes, der sich einer größeren Motivpalette bedient als die auf Landschafts- und einige wenige Einzelmotive abgestimmten Zyklen *Les Quatrains Valaisans*,⁹ *Les Roses*¹⁰ und *Les Fenêtres*.¹¹ Die Konkordanz, die auf den Seiten der Webpräsenz der Rilke-Gesellschaft eingesehen werden kann, listet auf dreizehn Seiten alle relevanten Vokabeln des Zyklus mit ihrer Übersetzung und unter Angabe der jeweiligen Gedichtnummern beziehungsweise – bei Gedichten, die in den Themenkreis der *Vergers* fallen, jedoch nicht in den Zyklus selbst aufgenommen wurden – der Seitenzahlen auf. Durch die Unterteilung in ›konkrete‹ und ›abstrakte‹ Motive, die thematisch geordnet präsentiert werden, soll die Orientierung erleichtert und der interpretative Umgang mit den

4 RMR an Eduard Korrodi am 20. 3. 1926. In: *Briefe in zwei Bänden* (vgl. Anm. 2), S. 430.

5 Angesprochen wird die Frage nach den Voraussetzungen und Implikationen des Schaffens in einer fremden Sprache unter anderem in einer Problemskizze Manfred Engels: »L'Œuvre inconnue«. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen hg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragungen von Rätus Luck. Frankfurt a.M. [u.a.] 2003, S. 395-401. Dieser Band wird im Folgenden abgekürzt mit »Werke, Supplementband«.

6 »Die Gefahr für einen ausländischen Dichter: seine Originalität wird als Ignoranz abgetan, seine Kühnheiten als Ungenauigkeiten, und das Neue an seiner Sprache wird nicht der Neuheit seines Denkens, sondern seiner Unerfahrenheit zugeschrieben« (Philippe Gariel: »Rilke, poète d'expression française.« In: *Rilke et la France* [vgl. Anm. 3], S. 80).

7 Simone Nitsche: *Rainer Maria Rilkes französischer Gedichtzyklus ›Vergers‹ im Kontext der Motivgeschichte des Gesamtwerks*. Unveröffentlichte Masterarbeit, eingereicht im Juni 2012 an der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften des Karlsruher Instituts für Technologie.

8 Werke, Supplementband, S. 8-77.

9 Ebenda, S. 78-109.

10 Ebenda, S. 110-129.

11 Ebenda, S. 130-141.

Bezugstexten gefördert werden. Die Konkordanz versteht sich als Beitrag zu einer Anregung der Herausgeber der *Kommentierten Ausgabe*: »An diesem Textkorpus ließe sich, im verkleinerten Modell, studieren, was Rilkes französische Lyrik von seiner deutschen unterscheidet«¹² – und, so sei hinzugefügt, sie mit dieser verbindet.

¹² Ebenda, S. 395.

WEITERE BEITRÄGE

JAN URBICH

Rilkes Poesie des Grundes in den Duineser Elegien

Prolegomena zu einer metaphysischen Lektüre

Die Erlösung, sagt Gershom Scholem, sei für das jüdische Denken »kein Ergebnis innerweltlicher Entwicklungen«. Vielmehr muss sie als »Einbruch der Transzendenz in die Geschichte« verstanden werden, »ein Einbruch, in dem Geschichte selber zugrundegeht«.¹ *Zugrundegehen*: Bereits Hegel hat darauf hingewiesen, dass dieser Ausdruck gemäß einer glücklichen Polysemie im Deutschen sowohl »untergehen« als auch »in seinen Grund zurückgehen«² heißt. Auch Scholem nutzt an besagter Stelle diese Doppelbedeutung, indem er mittels ihrer die Vernichtung der Geschichte und das Eintreten der Erlösung übereinander blendet. Dergestalt amalgamiert der Begriffsinhalt von »zugrunde gehen« latent Gegensätzliches, dessen Gegensätzlichkeit existentiell konnotiert ist und ins Extreme auseinanderflieht. Dem dramatisch formulierten Ableben eines Seienden im Ausdruck »Untergang«, also der Hypostase seiner Vernichtung wie sie im Wort anklingt, steht im zweiten Sinnrahmen nämlich die Rückkehr in einen Ursprung gegenüber, welche – in entgegengesetzter ontologischer Zielrichtung zum Untergang – das Seiende vollendet, bewahrt und mit sich zusammenschließt. Es scheint fast, als konserviere der Ausdruck in nuce, befreit von allem diskursgeschichtlichen Ballast verschiedener Theoriekontexte und linguistischer Rahmenwerke, das maximale und zugleich auf seine einfachste Grundform heruntergebrochene utopische Programm von hoffnungsbegabten und damit auch vernunftgelenkten Lebewesen: »Denken heißt Überschreiten. [...] Primär lebt jeder Mensch, indem er strebt, zukünftig, Vergangenes kommt erst später, und echte Gegenwart ist fast überhaupt noch nicht da. Das Zukünftige enthält das Gefürchtete oder das Erhoffte; der menschlichen Intention nach, also ohne Vereitlung, enthält es nur das Erhoffte. [...] Die Hoffnungslosigkeit ist selber, im zeitlichen wie sachlichen Sinn, das Unaushaltbarste, das ganz und gar den menschlichen Bedürfnissen Unerträgliches. [...] [D]ie Hoffnungsbilder gegen den Tod sind versammelt, gegen diesen härtesten Gegenschlag zur Utopie; er ist deshalb ihr unvergeßbarer Erwecker.«³ »Zugrundegehen« beinhaltet so – als spekulatives Implikat seiner polysemischen Zwiennatur – die verdichtete Abstraktion

1 Gershom Scholem: »Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum«. In: ders.: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*. Frankfurt a.M. 1970, S. 121-167, hier S. 133.

2 Vgl. G.W.F. Hegel: *Wissenschaft der Logik*. Bd. II. Frankfurt a.M. 1986 (= *Werke*, Bd. 6), S. 68, 72, 128, 159-161: »Die Sprache vereinigt [...] die Bedeutung des *Untergangs* und des *Grundes*« (Ebenda, S. 128). Genauer gesagt, *ermöglicht* der Gebrauch des Ausdrucks eine Polysemie, wenn er auch im Alltagsgebrauch keinen *anbietet*: nämlich wenn man die eigentlich gebräuchliche und auch im common sense eben nicht doppeldeutige Erstbedeutung von »untergehen« wörtlich nimmt, wozu bekanntermaßen philosophisches Denken vor allem im deutschsprachigen Raum sich bezüglich besonderer Begriffe stets aufgefordert gesehen hat.

3 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1959, S. 2f., S. 15.

regressiver Utopie: Die Überschreitung der Vernichtung an ihr selbst als die innere »Widerrufung«⁴ des Verlöschens, das Ungleichwerden dieses Verschwindens mit sich selbst, umgebogen in die rückwärtsgewandte Utopie der Ursprungshoffnung, so als sei das Verschwinden nur das Flackern eines Eigentlichen, das als Gründendes und Unverlierbares gedacht wird, und zu dessen Sicherheit das Seiende im Schein des Vergehens zurückfindet.⁵

Rilkes *Duineser Elegien* sind nach einer zentralen Selbstaussage des Autors – natürlich unter anderem – der Versuch, die »Identität von Furchtbarkeit und Seligkeit zu erweisen, dieser zwei Gesichter an demselben göttlichen Haupte«.⁶ Als poetischer »Entschluß, das Leben gegen den Tod hin offen zu halten«,⁷ und »Lebens- und Todesbejahung [...] als Eines«⁸ zu erweisen, zielen die Elegien im Selbstverständnis des Autors auf die »große Einheit« des Seins, in deren Integrität »es [...] weder ein Diesseits noch Jenseits«⁹ gibt und die Rilke emphatisch als »das Ganze«¹⁰ ausweist. In der poetischen Vermessung dieses Ganzen des Seins, mit dem das Gedicht einen maximalen ontologischen wie epistemischen Anspruch erhebt, sollen die »Vorläufigkeiten und Hinfälligkeiten« unseres Umgangs und Gebrauchs¹¹ der Dinge, also vor allem die abstrakten kategorialen Gegensätze unserer herrschenden Seinsverständnisse (Diesseits – Jenseits, Zeitlichkeit – Zeitlosigkeit, Vergänglichkeit – Ewigkeit, Endlichkeit – Unendlichkeit, Sichtbarkeit – Unsichtbarkeit etc.), sowie die historisch wie sozial durch diese deformierten Denk- und Handlungsweisen der »gedeuteten Welt«, auf ihren *integralen ontologischen Zusammenhang* hin überschritten werden. Dessen Restitution mittels poetisch-explorativer Verdichtung und Gestaltung soll die innere holistische Unendlichkeit ihres aufgehobenen Gegeneinanders regenerieren. Rilkes metaphysische Programmatik der *Elegien* einer wiederzufindenden, »um ihre größere Hälfte erweiterten, [...] nun erst ganzen, nun erst heilen Welt«,¹² das wird in den Selbstaussagen wie auch im Gedicht selbst immer wieder deutlich, operiert dabei mittels einer Logik, welche *Unendlichkeit* als

4 Zur Idee der »Widerrufung« als messianisches wie als poetisches Ereignis vgl. Giorgio Agamben: *Die Zeit die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt a.M. 2006, S. 35.

5 Rilkes Gedicht *Herbst* beispielsweise kann dahingehend ebenfalls als allegorisches Gedicht eines solchen »zugrunde gehens« verstanden werden: Inszeniert es doch in dynamischen Naturbildern räumlicher Vertikalität des Zugrundegehens als emphatisch wiederholtes »Fallen«, die jedoch ins Kosmische geöffnet werden und in der punktuellen Verkehrung der Gravitationsrichtungen ihren ins Abstrakte, Nicht-Sinnliche zielenden Bedeutungsvektor verraten, eben jene Dialektik von Fallen und Halten, zugrunde gehen und im Grund, der sich als göttliche Hand offenbart, bewahrt sein.

6 Rilke an Gräfin Sizzo, 12.4.1923. Alle Selbstaussagen im Folgenden zitiert mit der Sigle KA II nach den Materialien des Kommentarteils von folgender Ausgabe: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band II. *Gedichte 1910 bis 1926*. Hg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig 1996. Hier KA II, S. 598.

7 Rilke an Nanny von Escher, 22.12.1923; KA II, S. 599.

8 Rilke an Witold Hulewicz, 13.11.1925; KA II, S. 600.

9 Ebenda, S. 601.

10 Ebenda.

11 Ebenda.

12 Ebenda, S. 601.

Ganzheit bzw. *Unversehrtheit* (»heile Welt«) versteht, und die lyrische Poesie als einzig adäquate (weil einzig »freie«)¹³ Erkundung und von innen hervorbrechende Erhellung dieser Ganzheit.

Zur begrifflich anspruchsvollen analogischen Erläuterung dieser Vorstellung, wie sie in Rilkes Selbstaussagen anklingt,¹⁴ bietet sich fürs erste Hegels Konzept der erfüllten bzw. wahren Unendlichkeit an, weil es an seinen Kernpunkten von der Rilkeschen Idee getroffen wird, gegenüber deren Hermetik aber den Vorzug der argumentativen Deutlichkeit besitzt.¹⁵ Die Unendlichkeit im Hegelschen Sinn als Absolutes zu verstehen, heißt zu allererst ihren dem Alltagsverständnis der »gedeuteten Welt« eingebrannten *Gegensatz zur Endlichkeit* als Markierung eines unwahren Denkens zu begreifen: »[D]as wahrhaft Unendliche ist nicht ein bloßes Jenseits des Endlichen, sondern es enthält dasselbe als aufgehoben in sich selbst.«¹⁶ Unendlichkeit im Sinne der Ganzheit eines nicht mehr verkürzten, nicht mehr deformierten, in sich vollständig entfalteten und mit sich erfüllten Zusammenhangs der Wirklichkeit zu beschreiben bedeutet demnach, vor allem (aber nicht nur) die abstrakten kategorialen Gegensätze,¹⁷ welche die ontologischen Koordinaten des objektiven Geistes ausmachen, als sich gerade nicht ausschließende und sich nicht gegenseitig in ein Jenseits der eigenen Bedeutung verschiebende Bestimmungen zu verstehen.¹⁸ Mit anderen Worten: Das unendliche Ganze hat die vollständige Geschlossenheit des Seins dergestalt verwirklicht, dass nichts mehr aus dieser herausfällt, ausgeschlossen wird oder sich in einem Jenseits dieses bestimmbareren Zusammenhangs verliert. Auf grundlegendster Ebene betrifft dies vor allem den ausschließenden Gegensatz des Endlichen und des Unendlichen, durch welchen die Lebenswelt des Menschen die primäre und wirkungsreichste Fragmentierung und epistemische Verunstaltung erfährt, weil in ihrem Licht *beide* Begriffe sich nur

13 Rilke an Gräfin Mirbach, 9.8.1924; KA II, S. 600.

14 Diese Erläuterung ist einzig auf die Geltung der und die Strukturähnlichkeiten zwischen den Gedanken Rilkes und Hegels gerichtet; Fragen der Genese, des Einflusses und der Rezeption bleiben hier völlig außen vor.

15 Damit ist selbstverständlich keine Überlegenheit der philosophischen Argumentation gegenüber der poetischen Explikation behauptet, sondern einzig für den Kontext der wissenschaftlichen Erörterung die analogische Erschließung der dichterischen Fügung durch die philosophische Deutlichkeit als Hilfsmittel herangezogen. »Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.« (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 71996 [= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7], S. 113)

16 G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Bd. I. Frankfurt a.M. 1986 (= *Werke*, Bd. 8), S. 122, §45 [Zusatz].

17 »Abstrakt« ist für Hegel ein Denken, das »bei der festen Bestimmtheit und der Unterschiedenheit derselben [Bestimmungen] gegen andere stehen [bleibt]; ein solches beschränktes Abstraktes gilt ihm [dem Verstand, J.U.] als für sich bestehend und seiend.« (Ebenda, S. 169, §80)

18 »Hartnäckig[] sind wir rücksichtlich der Verstandesbestimmungen. Diese, als Denkbestimmungen, gelten für ein Festes, ja für ein absolut Festes. Wir betrachten dieselben als durch einen unendlichen Abgrund voneinander getrennt, so daß die einander gegenüberstehenden Bestimmungen sich nie zu erreichen vermögen. Der Kampf der Vernunft besteht darin, dasjenige, was der Verstand fixiert hat, zu überwinden.« (Ebenda, S. 99, §32 [Zusatz])

noch selbst widersprechen und damit die gesamte Infrastruktur des Seins verkehren: »Endlich heißt, formell ausgedrückt, dasjenige, was ein Ende hat, was *ist*, aber aufhört, wo es mit seinem Anderen zusammenhängt und somit durch dieses beschränkt wird. Das Endliche besteht also in Beziehung auf sein Anderes, welches seine Negation ist und sich als dessen Grenze darstellt. [...] Endlich ist das Denken nur, insofern es bei beschränkten Bestimmungen stehenbleibt, die demselben als ein Letztes gelten. Das unendliche oder spekulative Denken dagegen bestimmt gleichfalls, aber bestimmend, begrenzend, hebt es diesen Mangel wieder auf. [...] Man fragte ferner nach der Endlichkeit oder Unendlichkeit der Welt. Hier wird die Unendlichkeit der Endlichkeit fest gegenübergestellt, und es ist doch leicht einzusehen, daß, wenn beide einander gegenübergestellt werden, die Unendlichkeit, die doch das Ganze sein soll, nur als *eine* Seite erscheint und durch das Endliche begrenzt ist. – Eine begrenzte Unendlichkeit ist aber selbst nur ein Endliches.«¹⁹ Hegels entscheidender Gedanke in diesem Zusammenhang, der die supponierte Unvollständigkeit der endlichen Realität angreift, ist *begriffslogisch* begründet: Ein Begriff des Unendlichen, der dieses als ausschließendes Andere zum Endlichen versteht, begrenzt und verendlicht dieses Unendliche, indem es am Endlichen seine Grenze erhält. Folglich muss jedes wahrhaft gedachte Unendliche ebenso sehr am Endlichen teilhaben, wie das Endliche nur als innerer Aspekt des Unendlichen verstanden werden darf: »Es ist daher nur Bewußtlosigkeit, nicht einzusehen, daß eben die Bezeichnung von etwas als einem Endlichen oder Beschränkten den Beweis von der *wirklichen Gegenwart* des Unendlichen, Unbeschränkten enthält, daß das Wissen von Grenze nur sein kann, insofern das Unbegrenzte *diesseits* im Bewußtsein ist.«²⁰ Rilke begründet dieselbe Gedankenbewegung der Überwindung abstrakter kategorialer Gegensätze der Wirklichkeit, gerade auch den des Endlichen und des Unendlichen, zu deren poetischer *Apokatastasis panton* nicht begriffslogisch, sondern *existentialpoetisch*. Und doch zielen seine programmatischen Überlegungen zum Großgedicht der *Elegien* ebenso wie Hegels systemphilosophische Intention darauf, gegen das »zu stark unterscheiden« (I, 81) in der »gedeuteten Welt« (I, 13)²¹ die gegeneinander blinden

19 Ebenda, S. 95, §28 [Zusatz]. In welcher intensionalen und extensionalen Form dieser innere Zusammenhang des Ganzen (Absoluten) bei Hegel zu denken ist, bleibt hier unbeachtet; hinzuweisen wäre z.B. auf »die unendliche Bewegung [des Wesens] in sich, welche seine Unmittelbarkeit als die Negativität und seine Negativität als die Unmittelbarkeit bestimmt und so das Scheinen seiner in sich selbst ist.« (Hegel: *Wissenschaft der Logik* II [wie Anm. 2], S. 24) Dementsprechend wird die Reflexion des Wesens als erster Schritt zur Wahrheit der absoluten Idee bzw. realphilosophisch des absoluten Geistes mithin gefasst als »die Bewegung des Werdens und Übergehens, das in sich selbst bleibt, worin das Unterschiedene schlechthin nur als das an sich Negative, als Schein bestimmt ist. [...] Die reflektierende Bewegung [...] ist das Andere als die *Negation an sich*, die nur als sich auf sich beziehende Negation ein Sein hat.« (Ebenda, S. 24)

20 Hegel: *Enzyklopädie I* (wie Anm. 16), S. 144, §60.

21 Die *Duineser Elegien* werden im Text nur mit Elegie (römische Ziffer) und Vers zitiert nach: KA II, S. 199-234. Demgemäß ist die hier aus der Perspektive des lyrischen Subjekts geäußerte Kritik (»Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden. / Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter / Leben gehen oder Toten.« I, 80-83) keine Kritik an einem zentralen Prinzip von Rationalität und Bewusstsein, dem Unter-

Sphären der Wirklichkeit, innerhalb derer sich die Menschen fragmentieren und verlieren (Leben – Tod, Diesseits – Jenseits, Bejahung – Verneinung, Zeitlichkeit – Zeitlosigkeit, Endlich – Unendlich, Großartig – Schrecklich), in ihrer die Unterschiede einfassenden (nicht aber sie auslöschenden) wechselseitigen Integration in das Ganze einer Seinstotalität zurückzuführen. Rilkes Logik der *Verwandlung*,²² welche eine »intime und dauernde Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, vom sichtbar- und greifbarsein nicht länger Abhängiges [...] [als] Norm des Daseins« durchdenkt und durch die poetisch gestaltete Erfahrung in Aussicht stellt – die »Engel« als Wesen des immer schon vollzogenen Übergangs der abstrakten Seinsgegensätze gehören in diesen Bereich²³ – denkt diese dynamisch-dialektische Integration vor allem mittels der Kategorien der ästhetischen Sphäre. Denn in den *Elegien* werden die abstrakten metaphysischen Grundbegriffe des Seinszusammenhangs stets in Bezug auf die konkrete metaphysische, geschichtliche und soziale *Gestalt* (nicht aber auf die konkrete *Person*) des Menschen, sowie stets in Bezug auf das Koordinatensystem der sinnlichen Realität, die *Ordnungen des Raumes und der Zeit*, poetisch reflektiert. Die Geworfenheit des Ich in die Modi der Erlebniszeit des Bewusstseins bspw., die bereits in den programmatischen Äußerungen zentraler Bezug des menschlichen Leidens sind²⁴ und in den *Elegien* stets aufs Neue pathogenetisch durchgespielt werden, übersetzt die ontologische Abstraktion des Daseins in die als Aporien des Bewusstseinslebens erfahrbaren Unwuchten und Zerrissenheiten der Asynchronizität des menschlichen Daseins mit sich und mit dem eigenen Tod, der als großes Anderes des Lebens diese temporale Entleerung des Selbst durchwirkt und beherrscht.

Entscheidend ist nun, in welcher Weise Rilke bereits auf der programmatischen Ebene die verschüttete Seinstotalität poetisch freizulegen gedenkt: nämlich indem er die lyrische Arbeit am Ganzen des Seins als *Ergründung*, als *Arbeit an den Gründen und dem Grundhaften* des Daseins bzw. des Seienden versteht. Rilke beschreibt die *Elegien* als »Ausgestaltung jener wesentlichen Voraussetzungen, die schon im *Stunden-Buch* gegeben waren«²⁵ jene »wesentlichen« Voraussetzungen also, die als letztbegründende und umfassende zu verstehen sind, weil sie die »Essenz des eigenen Daseins«²⁶ fundamental tragen und halten. In der poetischen Ergründung »dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur«²⁷ stürzen demgemäß »[a]lle

scheiden überhaupt (und damit eine Emphase irrationalen Einlassens auf die Wirklichkeit), sondern an der *entgrenzten* Qualität dieser Operationalität: als Grad eines Unterscheidens, in dem das Unterschiedene nur noch die Beziehung des Einander-Ausschließens erhält. In diesem Zustand erfährt sich der Mensch als Wesen, das überall auf Anderssein stößt, welches in räumlicher Entfremdung als fundamentales Fremdsein erscheint, dem er als vermittlungslöse Grenze gegenübersteht.

22 Vgl. Rilke an Witold Hulewicz, 13. 11. 1925. KA II, S. 602-604.

23 »Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint.« Ebenda, S. 603.

24 Rilke an Witold Hulewicz, 13. 11. 1925. KA II, S. 601.

25 Ebenda, S. 600.

26 Rilke an Gräfin Mirbach, 9. 8. 1924; KA II, S. 599.

27 Rilke an Witold Hulewicz, 13. 11. 1925; KA II, S. 602.

Welten des Universums [...] sich ins Unsichtbare, als in ihre *nächst-tiefere* Wirklichkeit [Hervorhebung J.U.]«. ²⁸ Die Offenbarungsarbeit der *Elegien*, welche die nicht-sichtbare Übergängigkeit des Sichtbaren und des Unsichtbaren lyrisch zum Sprechen bringt, nimmt die Möglichkeit in den Blick, an dieser Offenbarung »zu Grunde zu gehen«²⁹ – bezogen auf die Erfahrungsmuster der »gedeuteten Welt« und in der zu Anfang erörterten Polysemie des Ausdrucks. Es ist gerade dieser enge Zusammenhang von Überschreitung, Vernichtung beziehungsweise Verlust der gewohnten, aber nur scheinbar grundierenden und sichernden Muster des Daseins in der »gedeuteten Welt« mit der Wiedergewinnung einer wahrhaft gegründeten, höheren Wirklichkeit, verstanden als Integrations- und Transformationsbewegung beider Sphären, welcher die polysemische wie dialektische Semantik des »zugrunde gehens« ins Zentrum rückt. Rilke macht programmatisch deutlich, dass im Übergang der »Vergänglichkeit [...] in ein tiefes Sein«, um welches sich die *Elegien* drehen, die alltäglichen Verständnis- und Erfahrungsmuster »in jene überlegenen Bedeutungen«³⁰ transformiert werden, welche als *seinsichernde* und *seinsentfaltende* Gründe anzusehen sind, und in welchen sich das menschliche Dasein wieder mit sich zusammenschließen sowie seine geschichtlichen Pathologien des Selbstverlusts und der epochalen Verunsicherung im »skeptischen Milieu der Moderne«³¹ überwinden kann. In diesem Sinn deutet Rilke selbst seine persönliche Schreib-Erfahrung der *Elegien* als überpersönlich-verbindlichen Gehalt derselben: »Daß ein Mensch, der sich durch das heillose Zusetzen jener Jahre bis in seinen Grund zerspalten gefühlt hatte, in ein Früher und ein damit unvereinliches absterbendes Jetzt: daß ein solcher Mensch die Gnade erfährt, wahrzunehmen, wie in noch geheimerer Tiefe, *unter* diesem aufgerissenen Spalt, die Kontinuität seiner Arbeit und seines Gemüts sich wiederherstellte ..., scheint mir mehr als nur ein privates Ereignis zu sein.«³² Die so markierte, im eigentlichen Sinn *metaphysische Signatur* der *Elegien*³³ bricht sich sogar in die intendierte formensprachliche und formenlogische Faktur des Gedichts um: Das poetische »Wesen« der *Elegien* bestimmt Rilke als »Kondensierung und Verkürzung (darin, wie sie häufig lyrische Summen nennen, statt die Posten anzureihen, die zum Ergebnis nötig waren)«,³⁴ bei der die »Ausgangspunkte oft verborgen sind, wie Wurzelwerk«. ³⁵ In dieser Beschreibung wird die poetische Vorgehensweise metaphorisch in Beziehung zu deduktiven Schlüssen gesetzt, deren Gründe (Prämissen) ausgespart bzw. verborgen bleiben – weil es gerade darum geht, die *Abgründigkeit* der Gründe des Seins gegenüber den *Begründungen* der

28 Ebenda, S. 603.

29 Rilke an Gräfin Sizzo, 12.4.1923; KA II, S. 598.

30 Rilke an Witold Hulewicz, 13.11.1925; KA II, S. 601.

31 Zu diesem Begriff vgl. Gottfried Willems: »Das skeptische Milieu der Moderne und die moderne Literatur«. In: *Skepsis und literarische Imagination*. Hg. von Bernd Hüppauf und Klaus Vieweg. München 2003, S. 111–123.

32 Rilke an Arthur Fischer-Colbrie; KA II, S. 604.

33 Konzis zu einem Begriff von Metaphysik als rationale Arbeit an den letzten Gründen vgl. zuletzt Holm Tetens: *Gott denken. Ein Versuch über rationale Theologie*. Stuttgart 2015, S. 16–21, und Christoph Rapp: *Metaphysik*. München 2016.

34 Rilke an Nanny von Escher, 22.12.1923; KA II, S. 599.

35 Rilke an Gräfin Mirbach, 9.8.1924; KA II, S. 599.

lebensweltlichen Diskurse zu gestalten wie im Raum poetischer Entdeckungserfahrungen zu übersteigen. So zeugt schon das Geflecht der poetologischen Äußerungen Rilkes davon, wie fruchtbar möglicherweise der Blick auf eine poetische Logik des Grundes, wie sie sich in der Formensprachlichkeit und poetischen Argumentation der *Elegien* verwirklicht findet, sein könnte.

Die folgenden Überlegungen sind nicht mehr als eine erste Spurensuche in Rilkes *Duineser Elegien*. Sie beschränken sich auf den Anfang der ersten Elegie, in welchem das Problem des Grundes bereits abgesteckt wird. Ihr bescheidenes Ziel ist es, plausibel zu machen, dass die metaphysische Denkfigur des Grundes sinnvoll als *ein* möglicher hermeneutischer Schlüssel für Rilkes *Duineser Elegien* verwendet werden kann. Dergestalt wollen sie vorführen, in welche Weise eine solche Lektüre die *Elegien* neuerdings erhellen könnte, ohne diese Lektüre selbst bis in die Einzelheiten des Details oder bis in den Zusammenhang des Ganzen hinein durchzuführen.

Die berühmten ersten sieben Verse der Ersten Elegie können als gedrängter Entwurf des Problems des Grundes, poetisch übersetzt in die interfigurale Dimension eines verhinderten Dialoges zwischen dem lyrischen Ich und der Welt der Engel, gelesen werden. Das Gedicht beginnt dabei in der Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit eines Kontakts zu der »Engel/Ordnungen« (I, 1f.) mit einer aporetischen Alternative; es verbleibt demzufolge bereits im poetischen Anfang nur in der Modalität des Irrealis: »Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein.« (I, 1-4) Es ist hier weitaus mehr als eine Invertierung des klassischen primordialen Musenanrufs in Szene gesetzt. In der Negation der Selbsttranszendenz des Menschen dort, wo er nur endlich ist, vollzieht das lyrische Sprechen die Unmöglichkeit, die »gedeutete Welt« seiner Endlichkeit auf das mögliche *Ganze* einer Erfahrung zu beziehen, für die die Engel eintreten und in welcher der abstrakte Gegensatz von Immanenz und Transzendenz, Endlichkeit und Unendlichkeit seine uneingeschränkte Geltung verlöre. Voraussetzung dieser problemorientierten Exposition des Gedichts ist das klassisch-aufklärerische Bild des Menschen als Wesen der Selbsttranszendenz und damit als endlich-unendliches Doppelwesen, das die empirische Nichtidentität mit sich als Maß seiner Bildung an sich trägt, und idealerweise das ständige Anderswerden als über-sich-Hinausgehen nicht nur auszuhalten vermag, sondern geradezu sucht und kultiviert: »Jedes Thier ist, was es ist: der Mensch allein ist ursprünglich gar nichts. Was er sein soll muß er werden: und da er doch ein Wesen für sich seyn soll, durch sich selbst werden. Die Natur hat alle ihre Werke vollendet, nur von dem Menschen zog sie die Hand ab, und übergab ihn gerade dadurch an sich selbst. Bildsamkeit, als solche, ist der Charakter der Menschheit.«³⁶ Eben diese wesentliche Übergängigkeit, dieses *Ek /*

36 Johann Gottlieb Fichte: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hg. von Reinhard Lauth u. a. Abteilung I, Bd. 3: *Werke 1794-1796*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1966, S. 379. Vgl. Descartes' ebenso klassische Formulierung der Selbsttranszendenz des menschlichen Geistes im »Vorwort« zu den *Meditationes de prima philosophia*, in welcher er den materiellen Aspekt des Geistes vom intentionalen-repräsentationalen unterscheidet und folglich die Selbsttranszendenz des menschlichen Geistes dahingehend fasst, dass dieser zwar nicht größer als er selbst denken kann (= materieller Aspekt), aber Größeres

statische im eigentlichen Sinn, ist dem lyrischen Ich hier jedoch verweigert. Das exemplarische Selbst der *Elegien* erfährt sich bereits im Anheben des Sprechens als defizitäres, in seiner transzendentalen Obdachlosigkeit (Lukács) um sich selbst als Doppelwesen verkürztes, wo es sowohl die Möglichkeit eines Zusammenhangs mit dem Jenseits seiner nur endlichen Verfasstheit als auch die Möglichkeit, das Eintreten eines solchen Zusammenhangs mit sich selbst in seinem unendlichen Aspekt existentiell auszuhalten, verneinen muss. Das Abbrechen des Übergangs in das umfassende Ganze des Daseins wird dabei vom lyrischen Subjekt in die Erfahrungskategorien des »Schönen« und des »Schrecklichen« übersetzt, in denen die klassisch-ästhetische Dichotomie des Schönen und des Erhabenen existentiell gesteigert ist und zugleich Transzendenz selbst codiert. Verbunden über die Serialität des monodirektionalen »Anfangs« (mit der vollen Entfaltung des Schönen beginnt zugleich das Schreckliche), bilden beide das Kontinuum einer unversehrten und unverkürzten, holistischen Ganzheit der qualitativen Existenzerfahrung, welche in der Selbstnegation des Schönen im Verlauf seiner Entfaltung in das Schreckliche hinein, das es bewahrt und übersteigt, ihren Modus der Übergängigkeit hat und dergestalt die immanente Transzendenz eines vollständigen Seinsvollzuges abbildet. Aus der Fülle der immanenten Seinsentfaltung resultierende Transzendenz (Schönheit) und transzendenter Einbruch eines Anderen in die Endlichkeit sinnlicher Ordnung, das für diese Ordnung inkommensurabel bleibt, aber sie zugleich im Aufbrechen bewahrt und vollendet (Schreckliche), bilden dabei den ganzheitlichen Zusammenhang einer Sphäre, die dem lyrischen Ich nur mehr als unüberbrückbarer Graben gegenwärtig ist. Eben der Moment des Übergangs ist es dabei,³⁷ als der Moment des Anfänglichen eines inkommensurabel-Anderen *in* der sinnlichen Ordnung des Schönen, welcher für das lyrische Ich im »noch grade ertragen« (I, 5) den existentiellen Augenblick seines Bruchs mit sich als Transzendenz markiert: Es geht als Erfahrungsganzheit verloren im zerbrochenen Kontinuum der Transitivität des eigenen Selbst zwischen Immanenz und Transzendenz, Endlichem und Unendlichem.

Diese poetische Problemexposition gibt das thematische Feld und den lyrischen Ton vor, an deren Entfaltung sich die erste Elegie abarbeitet; ihre Verzweigungen sollen hier nicht weiter untersucht werden. Entscheidend ist in unserem Diskussionszusammenhang vielmehr der metaphysische Sinnrahmen dieser Ausgangssituation. Die Unmöglichkeit des Übergangs in das Ganze der Seinserfahrung, die dem Subjekt in der Möglichkeit der Transzendenz seiner endlichen Verfasstheit eigentlich zugesagt ist, bedeutet zugleich den Verlust des Zugriffs auf den Grund der Wirklichkeit des Ich. Der Mensch gründet bei Rilke sein Dasein eben in jener existentiellen Ganzheit, auf deren vollständige Erfahrung er angelegt ist, die ihm somit als endlich-unendliches Doppelwesen, welches sich als einziges Seiende auf

und Vollkommeneres als er selbst (= objektiver Aspekt). Rene Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Hg. von Christian Wohlers. Hamburg 2008, S. 18.

³⁷ Hölderlin hat in seiner Metaphysik das Absolute in seiner Erscheinung vollständig in diese Übergängigkeit verlegt; vgl. Jan Urbich: »Poetische Eigenzeiten in Hölderlins *Brod und Wein* im Licht seiner Zeitphilosophie«. In: *Zeit der Darstellung. Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hg. von Michael Gamper und Helmut Hühn. Hannover 2014, S. 209-245.

das Übersteigen seiner eigenen sinnlichen und geistig-seelischen Endlichkeit ausgerichtet, zur Erfüllung seines Daseins versprochen wurde, aber die ihm doch – ob grundsätzlich oder geschichtlich bedingt – verweigert scheint. Die Ganzheit des Grundes ist ein *Abgrund* für den Menschen; der Ausstand eines Seinsganzen in der Selbst- und Fremderfahrung zugleich ein fehlendes Gründendes, in dem der Mensch erst wirklich *zum Stehen käme*,³⁸ weil er sich als gegründet durch eine unbeschädigtes Eingebundensein erführe, mit dem er keinem Seienden mehr fremd wäre und die ihm folglich unbeschränkte Zugänglichkeit zu allem Sein ermöglichte. Folglich inszenieren die *Elegien* eine dichte Abfolge von Arten bzw. Aspekten des Gründens, die alle in Erfahrungen von existentieller menschlicher Grundlosigkeit münden, weil diese vorgeführten Gründe zwar stets partiell in das Subjekt *hineinreichen*, in ihm dauerhaft als »Suche nach dem Unbedingten«³⁹ *wirksam* – und doch so *entzogen* sind, dass es mittels ihrer eben nicht ontologisch zum Stehen im Sein kommt: d.h. dass es sich nicht selbst gegenwärtig, gänzlich erschlossen, synchron mit allem Seienden und geöffnet auf die Fülle und Ganzheit der Wirklichkeit ist, in der es gründet und die es deshalb zugleich als Erfahrungsraum einbegreift.

Gemäß der Lehre vom »principium reddendae rationis sufficientis«, wie sie von Leibniz kanonisch formuliert,⁴⁰ von Heidegger existentialontologisch interpretiert worden ist und Rilkes Seinspoetologie als Ideenvorrat ebenfalls zugrunde gelegt werden kann, ist der zureichende Seinsgrund⁴¹ eines Seienden ein *zurückzugebender* (*reddendae*), »weil eine Wahrheit [des Seienden, J.U.] je nur Wahrheit ist, wenn ihr der Grund zurückgegeben werden kann.«⁴² Gründe im emphatischen metaphysischen Sinn des Wortes müssen nicht nur – wie Begründungen – gegeben werden, um in Geltung stehen zu können: Sie müssen *zurück*gegeben werden, setzen also einen Vorgang der Rückgewinnung ursprünglichen Verbundenseins, aus dessen Geltung das Seiende seine Existenz und Legitimation besitzt, voraus; und sie stehen anders als bloße Begründungen in erhöhter Weise auf dem Spiel, wo ihre Rückgewinnung mit dem Charakter der Abgründigkeit dieser Gründe zu rechnen hat. Die tragische Struktur, die hierin verborgen liegt, teilt Rilkes poetische Formation des Grundes – hier wiederum im Sinne objektiver konstellativer und denkerhellender Ähnlichkeit gemeint – mit Heideggers früher und wirkreicher Schrift *Vom Wesen des Grundes* (1929). Auch für Heidegger setzt ein Erlangen des Zugriffs auf die

38 Vgl. Martin Heidegger: »Der Satz vom Grund«. In: ders.: *Gesamtausgabe*. I. Abteilung, Bd. 10: *Der Satz vom Grund*. Hg. von Petra Jaeger. Frankfurt a.M. 1997, S. 171-190, hier S. 175.

39 »Alles Philosophieren muß [...] bey einem absoluten Grunde endigen.« *Novalis. Die Schriften Friedrich von Hardenbergs*. Bd. II. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1960ff., S. 269. »Jeder ist von Natur getrieben, ein Absolutes zu suchen [...] aber indem er es fixiren will, verschwindet es ihm«. F.W.J. Schelling: »Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie (1802)«. In: ders.: *Schriften von 1801-1804*. Darmstadt 1988, S. 229-407, hier S. 253 (377).

40 Vgl. Heidegger: *Der Satz vom Grund* (wie Anm. 38), S. 173.

41 Aus Platzgründen wird hier nicht genauer auf die Nomenklatur der Gründe und Ursachen, wie sie seit Aristoteles kanonisch geworden ist, differenzierter eingegangen, um sie mit Rilkes Gedicht in Beziehung zu setzen.

42 Heidegger: *Der Satz vom Grund* (wie Anm. 38), S. 173.

letzten Gründe des Daseins deren gezielten und vollständigen Verlust voraus. Heidegger nennt diesen Grundzug des menschlichen Daseins »Transzendenz«⁴³ und bezeichnet damit die transzendente Dynamik des menschlichen Wirklichkeitsbezuges, alles Seiende in seinem bloßen Eingebundensein (auch sich selbst) permanent zu übersteigen: sich frei zu machen von allen partikulären und deshalb beschränkenden Bindungen und Sinnhorizonten, um beständig Welt überhaupt in der »Freiheit«⁴⁴ des »Überwurfs«⁴⁵ auf ihre Ganzheit und Gegründetheit hin zu entwerfen. Menschliches Dasein ist ein Seiendes, welches sich frei von allem bloßen Gegründetsein macht, um in dieser Bodenlosigkeit erst die Möglichkeit des Verständnisses der wahren und letzten Gründe in ihrer ganzheitlichen Art aufzusuchen. Es erfasst sich mithin erst von diesen her als endliches Wesen mit Bezug auf die wahre Unendlichkeit des Ganzen. Damit entsagt es dem sicheren Gegründetsein der Tiere, *ist* sogar ontologisch primär vor allem ein beständiges Entsagen dieser Seinsicherheit, um auf den Bahnen dieses Verlusts die Freiheit eines umfassenden und vollständigen (wenn auch nicht notwendig explizierbaren) Seinsverständnisses in seinem Gegründetsein zu erlangen. Zugleich jedoch fokussiert Rilkes poetische Metaphysik des Grundes, anders als Heideggers positiv von der Unverlierbarkeit dieser menschlichen Möglichkeiten her argumentierende, durchweg negativ (wenn auch nicht nur pessimistisch) die Gefahren, Verluste und pathologischen Verzerrungen dieser *conditio humana*. Das wird besonders deutlich, wenn man Heideggers Streuung der Weisen des Gründens als die drei Arten des Gründens, welche im Wesen des Grundes zusammenkommen und durch die menschliche Transzendenz vollzogen werden,⁴⁶ dagegenhält. Die Möglichkeit des Menschen, im »Stiften« von ganzheitlichen Weltentwürfen (Gründen als Stiften) durch die Bewegung der Transzendenz das Ganze des Seienden als Sein überhaupt in den Blick zu nehmen, gründet für Heidegger wiederum im »Gründen als Bodennehmen«: »Das Dasein wird als befindliches vom Seienden *ingenommen* so, daß es dem Seienden zugehörig von ihm *durchstimmt ist*. *Transzendenz heißt Weltentwurf, so zwar, daß das Entwerfende vom Seienden, daß es übersteigt, auch schon gestimmt durchwaltet ist*. Mit solcher zur Transzendenz gehörigen *Eingenommenheit* vom Seienden hat das Dasein im Seienden Boden genommen, Grund gewonnen.«⁴⁷ Eben diese prästabilisierte Harmonie bei Heidegger, mit der das Dasein das Seiende übersteigen und es auf seine gründende Ganzheit hin verstehen kann, weil es sicher in diesem gründet und von ihm durchstimmt ist, weicht in Rilkes poetischer Erkundung des Seins einer wechselseitigen Störung des Einbegreifens. Immer wieder ist der Mensch in den *Elegien* durch die Modi seiner welterfassenden Transzendenz, vor allem durch die Modi des Bewusstseins und ihre räumlich-zeitliche Intentionalität, seinem bloßen Vorhandensein und dessen Integrationskraft *gegenüber* und *entfremdet*. Dem

43 Martin: Heidegger: »Vom Wesen des Grundes«. In: ders.: *Gesamtausgabe* (wie Anm. 38), Bd. 9: *Wegmarken*. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 21996, S. 123-176, hier S. 135.

44 Ebenda, S. 163.

45 Ebenda, S. 158.

46 Ebenda, S. 165 ff.

47 Ebenda, S. 166.

Durchstimmtsein mit Existenz, wie es das Tier kennzeichnet (8. Elegie), steht das ontologische Exil des Menschen inmitten des Seins gegenüber, welches oftmals beinahe wie eine Strafe für die Schuld der Erhebung über die bloße Endlichkeit und das Ausgerichtetsein auf das Zusammenfügen der endlichen und unendlichen Sphäre wirkt. Folglich ist die bei Heidegger aus den ersten beiden Arten des Gründens resultierende, weil durch diese ermöglichte dritte Weise des Gründens bei Rilke *verschüttet*: so verschüttet, dass eben einzig das poetische Wort dafür eintreten kann, die »ontologische Wahrheit« des Seins weiterhin bewusst zu halten. Damit bezeichnet Heidegger nämlich »ein wenngleich vorbegriffliches Vorverständnis vom Wassein, Wie-sein und Sein (Nichts) überhaupt. Dieses Seinsverständnis ermöglicht erst das Warum. Das besagt aber: es enthält schon die erst-letzte Urantwort für alles Fragen. Das Seinsverständnis gibt als vorgängigste *Antwort* schlechthin die erst-letzte *Begründung*.«⁴⁸ Das menschliche Subjekt in den *Elegien* hingegen hat diese tief in seinem Gegebensein selbst ruhende zugriffslose Beziehung zu den letzten Antworten, als die sich das Sein offenbart, nicht mehr: als Seinsverständnis, das mit dem Sein identisch ist und dieses als im Ganzen bereits verstandenes sein lässt, ohne dass dieses Verständnis jemals im Bewusstsein vollständig eingeholt werden könnte. Das Gründende des Menschen, Dasein zu sein, weil er sich inmitten des Ganzen von Endlichem und Unendlichem immer schon auf eine vorbegrifflich-vorbewusste Weise verstanden hat, ist bei Rilke verloren; der Mensch folglich dem Gründenden, auf das er denkend und handelnd bezogen ist weil er von diesem getragen wird, ganz entrückt. Es ist auffallend, wie in den *Duineser Elegien* diese extreme Heideggersche Vertikalspannung einer dialektischen Verschaltung des Übersteigens und des Hinunterreichens, der Transzendenz und der Gründe, in poetischer Form durchgängig in einer räumlichen Bildlichkeit von oben und unten, draußen und drinnen etc. wie in einer zeitlichen Bildlichkeit von früher und später, vergangen und kommend entfaltet wird, die aber ihre Pole nicht prästabiliert arretiert, sondern fast bis zum Zerreißen anspannt: sodass der Mensch gleich den Seiltänzern der fünften Elegie beständig zwischen diesen Polen zerrieben wird und aus den Versuchen seiner Transzendenz abzustürzen droht. Einige wenige Hinweise auf den weiteren Gang in den nächsten beiden Elegien müssen hier genügen: Die zweite Elegie entfaltet die Idee der Engel als ansprechbare, personale Seinsgründe dahingehend weiter, dass diese als perspektivisch verkürzte, weil figürlich verendlichte tragende Gründe das Gegensätzliche einer insichruhenden Einheit verkörpern. In emanativer Unendlichkeit umfassen sie Zeitlosigkeit und Zeitlichkeit, absolute Dynamik und absolute Ruhe, Differentialität und Identität derart in sich, dass sie noch in unendlicher Verausgabung und Hingabe ständig an Sein wachsen. Die zweite Elegie vermisst den Unterschied des Menschen zu diesen Seinsgründen als Abgründe weiter, an denen er zum einen durch analogische Verhältnisse teilhat, die in ihn zum anderen sowohl auf negative als auch auf positive Weise, wie der Grund in das Begründete, hineinreichen. Damit lässt sich die zweite Elegie als Erkundung entziffern, den Abgrund des Menschen doch als Erscheinungsform der Rationalität des Grundes zu lesen: auszumessen, in welcher Weise im Schlund des Abgründigen Kräfte des Tragenden,

48 Ebenda, S. 169.

wie verdünnt oder verkehrt auch immer, weiterhin am Werk sind. Die dritte Elegie schließlich verlegt das Abgründige des Grundes von außen (der Mensch im Sein) nach innen (das Sein im Menschen), indem sie mithilfe einer Mythopoesie der Psychoanalyse und ihres somatisch-materialen Diskurses die Gründe *im* Seelenleben des menschlichen Subjekts in ihrer Abgründigkeit entziffert. Die reiche poetische Argumentation dieser Elegie, ihre Fragen nach dem Herkommen des Ich und den tragenden Gründen seiner Bewusstseinsleistungen wie pathologischen Signaturen, mündet in der Entfaltung der Paradoxie des inneren Grundes: d.h. wie dieser gerade in seiner Verdeckung, Verdrängung und Verschiebung den höchsten Grad von Tragkraft und Wirksamkeit – freilich keine rationale wie durchgehend seinssichernde – entfaltet.

Diese ganz vorläufigen Analysen hier abbrechend, springe ich zu ebenso vorläufigen, zugleich abschließenden wie vorausgreifenden (weil erst noch am ganzen Text plausibel zu machenden) Bemerkungen. Die Perspektive auf eine Logik des Grundes mitsamt ihrer metaphysischen Diskursgeschichte in den *Duineser Elegien* ist deshalb sinnvoll, weil wesentliche ihrer Denkfiguren von Rilke poetisch aufgenommen und eigensinnig im Medium lyrischer Gestaltung neu vermessen werden: wie dem menschlichen Dasein das, worin es gründet, *als* Ganzes gerade deshalb entzogen bleibt, *weil* es darin gründet und sich dieses Gründens mittels Transzendenz und Freiheit zu vergewissern sucht. Die Paradoxie des absoluten Seinsgrundes, zwischen sich und das von ihm Begründete einen Abgrund zu legen, gerade weil er als letzter, tragender Grund aus der Logik des Ableitbaren und damit rational Rekonstruierbaren herausfällt, welche er zugleich erst ermöglicht,⁴⁹ erfährt bei Rilke nicht nur eine poetische Zuspitzung: Die *Elegien* zeigen auf, wie diese Grenzfigur des Denkens einzig in lyrischer Bildlichkeit ihre adäquate Formulierbarkeit erhält. Wie das Letztbegründende und Seinssichernde des absoluten Grundes gerade im Entzug für die *Begründung* das *Gründende* ist, und wie dies nicht einfach als logisches Dilemma und Defizienz (wie schon im aristotelischen Trilemma der Letztbegründung), sondern als Faktum des Daseins zu verstehen ist, mit anderen Worten: Wie das letztlich Gründende ein Abgrund des »zugrunde gehens« sein muss, dem sich der Mensch im mehrfachen Sinn des Wortes *auszusetzen* hat, das kann einzig die Transzendenzkraft poetischer Sprache und poetischer Argumentation adäquat vermessen. Die Offenlegung der Gefahren und der Beschädigungen des menschlichen Daseins als Folge seiner Freiheit, dem Grund der Gründe sich auszusetzen, entspricht die Art und Weise, wie dem logisch nicht befriedigend explizierbaren Gehalt der Grundlosigkeit letzter und umfassender Seinsgründe in Poesie seine Rationalität zurückgegeben werden kann: und wie poetische Rationalität dementsprechend als erweiterte Arbeit an dem Netz metaphysischer Gründe zu verstehen ist.

49 Vgl. zur Paradoxie des letzten Grundes als ein wesentliches Problem der metaphysischen Thematik der Letztbegründung bspw. Heidegger: *Der Satz vom Grund* (wie Anm. 38), S. 181-187; Hegel: *Wissenschaft der Logik* II (wie Anm. 2), S. 80-123.

HILDE HEIDELMANN

Rilke und Twombly

Der Maler Cy Twombly ist schon früh mit der Dichtung Rilkes in Berührung gekommen.¹ Ben Shahn war einer seiner Lehrer am Black Mountain College; von 1968 stammen dessen Illustrationen zu Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.² 1952/53 war Twombly erstmals in Europa und bereiste mit seinem Freund Robert Rauschenberg (1925-2008) Nordafrika und Südeuropa. 1957 zog er nach Italien, heiratete 1958 die italienische Gräfin Tatiana Franchetti und lebte und arbeitete in Rom, Bassano in Teverina und seit den 1960er Jahren vor allem in Gaeta³ an der Küste zwischen Rom und Neapel. 2011 starb Cy Twombly in Rom. Eine Dokumentation seines Werkes liegt vor in dem bei Schirmer/Mosel erschienenen *Catalogue Raisonné of the Paintings* I-VI, herausgegeben von Heiner Bastian, und im *Catalogue Raisonné of the Sculpture*, herausgegeben von Nicola Del Roscio; die ersten Bände des *Catalogue Raisonné of Drawings*, herausgegeben von Nicola del Roscio, sind erschienen.⁴

Das Bekenntnis »to Rilke (an obsession)« hat Cy Twombly in kleiner unregelmäßiger Schrift und roter Farbe in ein Bild ohne Titel (201 × 149 cm) aus dem Jahre 1985 eingekritzelt.⁵ Unter dem in der Mitte des Bildes aufgeklebten grünen Oval sind die folgenden Verse Rilkes zu lesen: »... and in the ponds broken off from the sky, my feeling sinks as if standing on fishes«. Die Zeilen lauten original im Gedicht *Fortschritt*: »Und in den abgebrochnen Tag der Teiche / sinkt, wie auf Fischen stehend, mein Gefühl«. Rilke schrieb das Gedicht 1900 in Worpswede, 1902 wurde es im *Buch der Bilder* veröffentlicht. Im Jahre 1988 benutzt Twombly dieses Zitat nochmals bildfüllend für das Titelblatt (191 × 108 cm) der Serie »Green, A Painting in Nine Parts«, die im selben Jahr auf der 43. Biennale in Venedig gezeigt wurde.⁶

1 Cy Twombly, eigentlich Edwin Parker Twombly, wurde 1928 in Lexington/Virginia geboren. Er studierte in Boston, New York und 1951 am Black Mountain College in North Carolina.

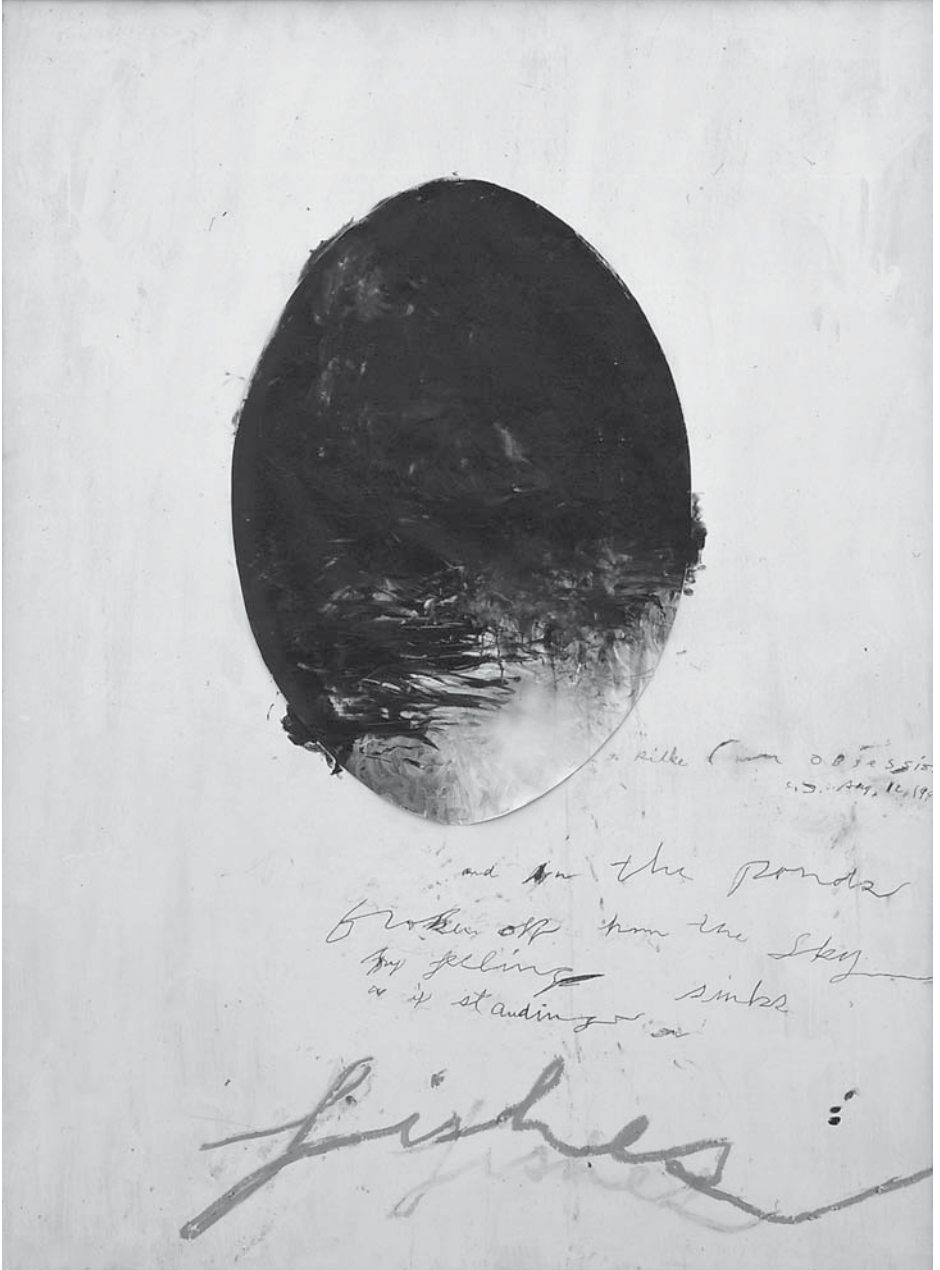
2 Ben Shahn: *For the sake of a single Verse – from the notebook of Malte Laurids Brigge by Rainer Maria Rilke*. New York 1968. Shahn (geboren 1898) kannte Rilkes Werke schon als junger Mann.

3 Gaeta wurde bereits von Vergil in der Aeneis zitiert. Es ist der Ort, an dem der Legende nach Aeneas seine Amme Caieta beerdigte. Das antike Caieta erlangte im Mittelalter große Bedeutung für den Seehandel. Ab der Mitte des 4. Jh. v. Chr. kam es in das römische Einzugsgebiet und entwickelte sich zu einem beliebten Seebad.

4 Heiner Bastian: *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings*, Volume I-VI. München 1992-2014 (zit. als HB I-VI). Nicola Del Roscio: *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Sculpture* I, 1946-1997, München 1997 (zit. als NDR I). Ders.: *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings* I-V., München 2012-2015.

5 »Untitled«, 1985. Acryl, Tempera, Ölfarbstift, Buntstift, Bleistift auf Papier und Holz, 201 × 149,7 cm, sign. C.T. Aug-12. 1984 (vollendet 1985 Bassano in Teverina). Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston. HB IV, 28.

6 »Untitled«, 1988, Acryl, silbriger Ölfarbstift auf Holz, Rom. 191 × 108 cm, Rom. Cy



© Cy Twombly Foundation.
 Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston.

Da sind keine Fische abgebildet. Die Wörter schwimmen. Sie visualisieren Stimmung und Empfindung. »Words are all we have« sagt Beckett. Hier ist der Text selbst Bild geworden. In anderen Werken ist er in die Bildfläche eingewoben.

»I like poets because I can find a condensed phrase ... my greatest one to use was Rilke, because of his narrative, he's talking about the essence of something, I always look for the phrase.«⁷ Twombly sagt diesen Satz in einem seiner seltenen Interviews zu Nicholas Serota, dem Direktor der Tate-Gallery London, der ihn 2007 vor der großen Retrospektive in London in Rom besuchte.

Um die von Twombly benutzten Übersetzungen der in seine Werke eingegangenen Verse aus den *Duineser Elegien*, den *Sonetten an Orpheus* und anderen Gedichten haben sich in jüngster Zeit Armin Zweite, bis 2013 Direktor des Brandhorst-Museums München, und andere Kunst- und Literaturwissenschaftler gekümmert.⁸ Immer wieder hat der Maler Rilke-Verse durch Auslassungen und eigenwillige Zeilensprünge in seinem Sinne geändert. An Rilkes Grabspruch hat er sich regelrecht abgearbeitet. Variationen gibt es in der Übersetzung von »Lust«: Wir lesen: »desire«, »joy«, »delight«. Das Wort »rein« heißt »sheer« oder »pure«. In der Beschriftung zu den roten Rosen im Brandhorst-Museum in München wird auf die Veränderung des Spruchs durch Twombly hingewiesen:

Rose
O pure
Contradiction,
the desire
to be no ones
Sleep
under so many
Petals.

»Rose, Oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter so vielen Blütenblättern.«

Die erste Begegnung mit Rilke im Werk Twomblys hatte ich 2009 im »Rosensaal« des Brandhorst-Museums, das zur Pinakothek der Moderne gehört. Twomblys Arbeiten füllen drei Säle im oberen Geschoss. Sein Zyklus »Die Schlacht von Lepanto« von 2001 und auf der Biennale in Venedig gezeigt, nimmt einen eigenen Raum ein. Die zwölf Bilder, um 215 cm hoch und bis 340 cm breit sind an einer wie ein Schiffskörper gebogenen Wand ganz zu überblicken, bevor man sich auf nähere Betrachtung des Getümmels dieser berühmten und blutigen Seeschlacht von 1571

Twombly Gallery, Houston. HB IV, 50. Übersetzung: Robert Bly: *Selected Poems of Rainer Maria Rilke*, New York 1981.

⁷ Nicholas Serota: *Cy Twombly. History behind the thought* (Tate Writings 5). London 2008.

⁸ Armin Zweite: »Twomblys Rosen«. In: Thierry Greub (Hg.): *Cy Twombly, Bild, Text, Paratext* (= Morphomata, hg. von Günter Blamberger und Dietrich Boschung, 13). Paderborn 2014, S. 319-357. Alle Beiträge lesenswert und mit neuen Ansätzen zu Text und Schrift in Twomblys Werk.

einlässt – eine farbkraftige, fesselnde Bilderzählung vom Auflaufen der Schiffe bis zu ihrer Vernichtung.⁹ Der großformatige Zyklus der »Paeonies« (Pfingstrosen) von 2007 mit eingeschriebenen Haikus hat seinen eigenen Raum. Zentral liegt der große »Rosensaal«. Sechs »Rosenbeete« im extremen Querformat erfüllen mit Sinnesfreude und beglücktem Staunen. Jedes Bild hat vier Felder, in die eine Rosenblüte schwungvoll mit kreisenden Bewegungen und tiefender Farbe gemalt ist. Erst auf den zweiten Blick erkennt man die einer der Rosen eingeschriebenen Gedichte. 2008 malte Twombly die Bilder in Gaeta und wählte für die roten Rosen den Grabspruch Rilkes.¹⁰ Die anderen Gemälde tragen eigene Farben und Gedichte von Ingeborg Bachmann (blaue Rosen), T.S. Eliot, Emily Dickinson und Patricia Waters.¹¹

Buchstaben, Schriftzeilen, Namen, Orte und Literaturzitate sind Teil von Twomblys Bildern und Plastiken. Der Kunsthistoriker Thierry Greub hat 2012 in einer Tabelle Autoren und Anzahl der Zitate aus ihren Werken zusammengestellt.¹² Bei Rilke kam er auf über 30 Werke zwischen 1975 und 2008, gefolgt von Sappho und Keats. Der Text selbst muss in den Bildern aufgesucht werden. Für mich beginnen die Rilke-Zitate schon 1967 mit einem Bild seiner Grauen Phase, das zentral und in lateinischen Majuskeln den Namen DUINO trägt.¹³ Sicher wusste Twombly von Rilkes Aufenthalt in Duino 1911/12. Rilkes Lyrikbände waren für ihn griffbereit wie Malmaterial.¹⁴

Inspirieren ließ sich Twombly außer von der europäischen und amerikanischen Dichtung von der griechischen und ägyptischen Mythologie und der Natur: Meer, Landschaft, Luft, Blumen. Berühmt wurde er – nicht sofort – durch Ausstellungen in Chicago und New York (Galerie Leo Castelli), zunächst gemeinsam mit den berühmten Kollegen Pollock, Rauschenberg und de Kooning, die dem abstrakten Expressionismus zugerechnet werden. In Europa folgten Ausstellungen in Paris, Wien, Baden-Baden, Bonn, Barcelona, Stuttgart. Die erste Museumsausstellung in Deutschland wurde 1965 im Museum Haus Lange in Krefeld gezeigt. 2008 widmete ihm die Tate-Gallery in London eine große Retrospektive. 1995 wurde in Houston die Cy Twombly Galerie eröffnet, die er gemeinsam mit seinem Freund Renzo Piano entwarf. Das dominierende Werk in diesem Museum ist der fünfteilige Zyklus »The Rose« von 2008 mit Versen aus Rilkes französischem Gedichtzyklus *Les*

9 »Lepanto«, 12 Teile, Acryl, Wachskreide auf Leinwand, 2001 Lexington, Virginia. Brandhorst Museum. HB V, 11.

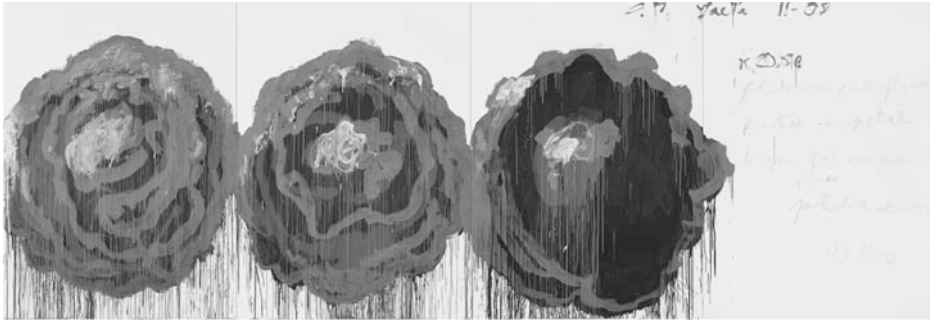
10 »Untitled«, Gaeta 2008. HB V, 22-27. Genaue Beschreibung bei Zweite (wie Anm. 8), S. 330-357.

11 Ingeborg Bachmann: *Im Gewitter der Rosen*. Das Gedicht von T.S. Eliot heißt *Little Gidding* aus *Four Quartets* und endet: »And the fire and the rose are one«.

12 Thierry Greub: »... To revalorize Poetry now ...« Zu Twomblys literarischen Einschreibungen«. In: Greub (wie Anm. 8), S. 359-380.

13 »Duino«, Wandfarbe auf Ölbasis und Wachskreide auf Leinwand, 177,8 × 147,3 cm, New York City 1967, verso signiert und datiert: »Cy Twombly 1967«. Privatbesitz Turin. HB III, 29.

14 Zettel mit Gedichtziten hat Udo Brandhorst 2008 in Twomblys Atelier fotografiert. Vgl. Zweite (wie Anm. 8), S. 334-335 mit Abbildungen.



© Cy Twombly Foundation. Courtesy Gagosian Gallery.

Roses.¹⁵ Das Material ist Acryl auf Holz, die Maße sind jeweils 252 × 740 cm. Die Gemälde bestehen aus vier Feldern, von denen drei mit Rosenblüten gefüllt sind, im rechten vierten Feld ist ein Gedicht aus *Les Roses* zu lesen. Der Hintergrund ist türkisgrün, die Rosen sind im ersten und zweiten Bild Gelb und Rot, im dritten Gelb auf Schwarz und Hellrot auf Schwarz. Im vierten Bild dominiert Rot auf Schwarz um einen gelben Kern. Diesem zugeordnet sind Teile eines nachgelassenen Rosengedichts Rilkes: »Rose, flower of all flowers, petal over petal, do you feel our own palpable pleasures. Rilke.«¹⁶ Die Rosen im fünften Bild sind schwarz.

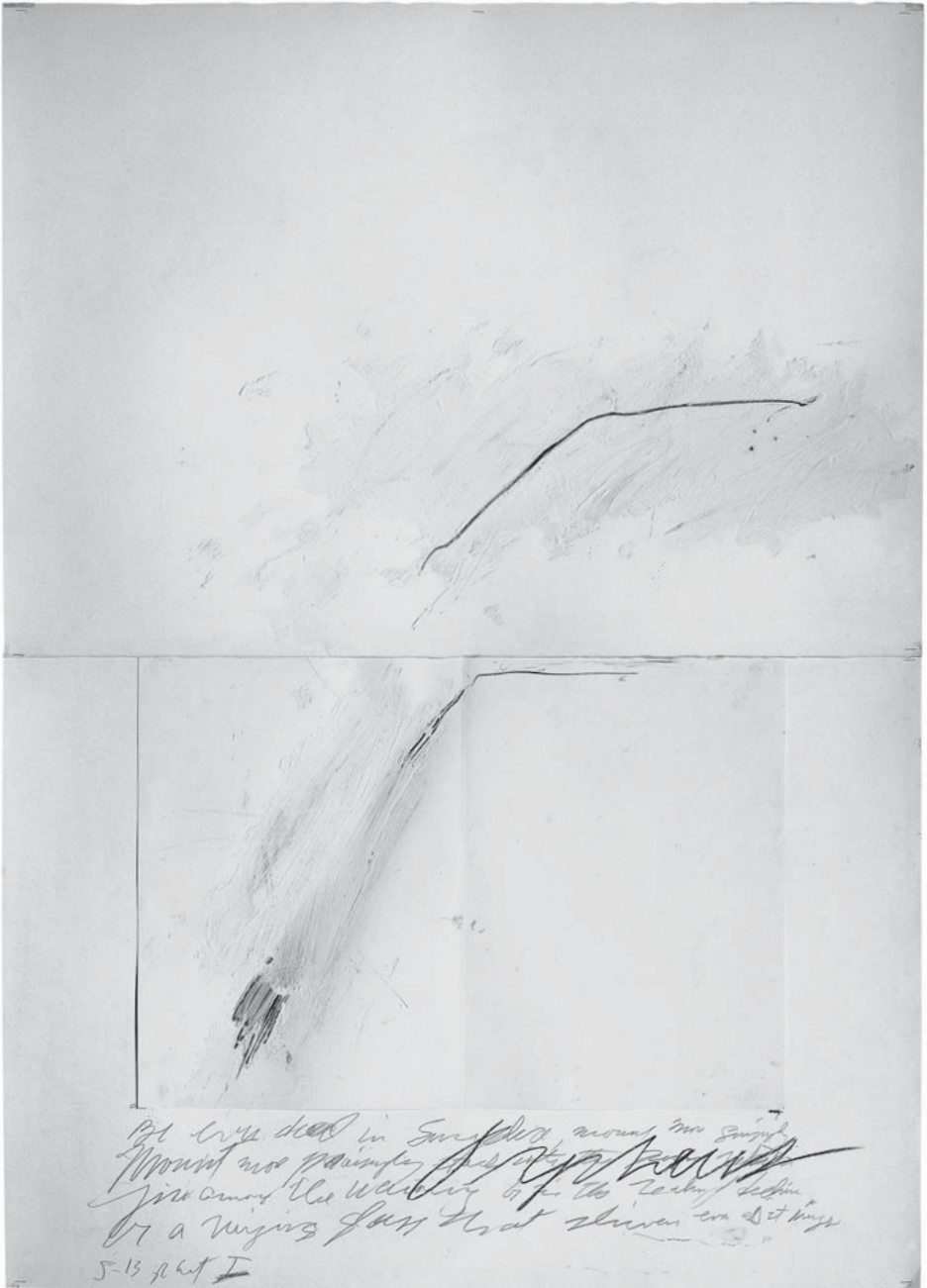
Aus allen Bildern läuft die Farbe in parallelen Rinnsalen zum unteren Rand. Sie blutet aus. Die Schönheit beruht auf der Verbindung von Leuchtkraft und Schwerkraft, Farbe und Linie, Malerei und Schrift. Twomblys Schrift ist ungleichmäßig und mehrfarbig. Es gibt Überschreibungen und Hervorhebungen in Rot.¹⁷ Zu der krakeligen Schrift Twomblys äußert sich Roland Barthes in seiner Monografie (Deutsch 1983). Seine Interpretationen leuchten ein, besonders die Vorstellung des blinden Zeichnens und des »linkischen« Gestus Twomblys. Der Duktus der Schrift ist ungestaltet und unverkennbar: Verwischte und überschriebene Zeilen zeugen unmittelbar von dem Prozess des Entstehens. Das trifft auch für ein *Sonett an Orpheus* in einer Collage von 1975 zu:¹⁸ verwischt und im Einzelnen schwer lesbar,

15 Übersetzung von André Poulin Jr. in: *The Complete French Poems of Rainer Maria Rilke*. Graywolf Press 1986.

16 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Supplementband. Gedichte in französischer Sprache*. Frankfurt a.M./Leipzig 2003, S. 252.

17 Alle Bilder in ausklappbaren Leporellos, die Gedichte mit Übertragung im Katalog: *Cy Twombly: »The Rose«*. Text by Jonathan Jones; *Selections from Les Roses by Rainer Maria Rilke. Designed by Graphic Thought Facility, London*. Printed by Cantz, Germany 2009. HB VI, 28-32.

18 »Orpheus«, Collage, Bassano in Teverina 1975, Öl, Kreide, Bleistift, Buntstift, Klebeband auf Papier, 140,9 × 100 cm, Sammlung Cy Twombly, Rom. Der Name »Orpheus« überlagert die Verse: »Be ever dead in Eurydice, mount more stingingly / Mount more praisingly back into the pure relation / Here among the waning be in the realm of decline, / be a ringing glass that shivers even as it rings. / S. 13 part II.« In: RMR: *Sonnets to Orpheus*, 2. XIII, translated by M.D. Herter Norton 1970 (1. Aufl. N.Y. 1942), S. 95.



© Cy Twombly Foundation.

Courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio. Photo: Mimmo Capone.

aber kenntlich durch die Überlagerung mit dem Namen »Orpheus« als Verdichtung und Essenz. Hinter den Buchstaben des Namens erschließt dich der ganze Mythos des antiken Helden und zugleich der Mythos Rilkes. Beide bleiben lebendige Sänger und Dichter.

Dargestellt ist eine steigende Linie, ein Baum, der sich verjüngt und im oberen Viertel waagrecht nach rechts weist. Steigen und Neigen des Gesanges bestimmen auch eine Skulptur Twomblys zum Orpheus-Mythos aus dem Jahr 1979. Anders als die Collage ist sie weiß, klar und ebenmäßig. Ein steigender Stab und eine fallende Sehne erheben sich auf einem schmalen Sockel mit der Inschrift »Orpheus« in griechischen Buchstaben über einem höheren Podest.¹⁹ »Du unendliche Spur« hat Twombly dem Werktitel zugefügt. Die Spur hat ihm Rilke eingegeben, dem Klang hat Twombly Gestalt gegeben: »O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!«²⁰

In seinem plastischen Werk hat Twombly auch Verse aus den Duineser Elegien in Form gesetzt. Steigen und Fallen auch hier, aber roh und rau behandelt, mit weißer Farbe überzogen. Auf dem Podest eine Tafel mit den Schlussversen der Zehnten Elegie: »And we who have always / thought of happiness / climbing, would feel the emotion that almost / startles / when happiness / falls.«²¹

Dieses Zitat erscheint nochmals im Zyklus »Quattro Stagioni« von 1993-95 mit seinen atmosphärischen Bildräumen. Dem Frühlingbild der Version von 1993/94, »Primavera«, ist es eingeschrieben.²² Unter dem faszinierenden Titel »Analysis of the Rose as Sentimental Despair« entstanden 1985 fünf Tafeln von 250 × 150 cm Größe, darüber je ein kleines Holzpaneel mit poetischem Zitat. Die vierte Tafel wird bekrönt vom Grabspruch Rilkes in einer variierten Übersetzung.²³

Twombly hat sich vor allem im Interview mit Serota über seine Liebe zur Poesie, Bezug und Assoziation zwischen Bild und Text und über den Prozess des Einschreibens von Zeichen, Buchstaben und Versen in die Bildfläche geäußert. Nach eigenen Aussagen ruft ihm das eine Wort »Achill« den ganzen Mythos des antiken Helden herauf: »I always think of A as Achilles. Cy Twombly 2000.«²⁴

19 Skulptur, 1979, Rom. »Orpheus (Du unendliche Spur)«. Holz, Nägel, weiße Farbe, Bleistift. 266 × 244,5 × 22,2 cm. Glenstone. NDR I, 39. Literarische Quelle: RMR: *Die Sonette an Orpheus*, Leipzig 1922, 1. Teil, 26. Sonett, letzte Strophe: »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! / Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur«. Englisch: wie Anm. 18.

20 RMR: *Die Sonette an Orpheus*, Leipzig 1922, 1. Teil, 1. Sonett, 1. Strophe. Zu Orpheus bei Twombly und Rilke besonders der Aufsatz von Georg Braungart: »Unendliche Spur«. Cy Twomblys »Poetik« zwischen Bild und Gesang«. In: Greub (wie Anm. 8), S. 295-318.

21 »Untitled«, 1984, Gaeta. Gips, Holz, Draht, Karton, Bleistift, 121,5 × 36 × 56 cm, in Rom später in Bronze gegossen, weiß gestrichen, Cy Twombly Sammlung, Rom. Texttafel aus Karton. NDR I, 71.

22 »Printemps, Quattro Stagioni (A Painting in Four Parts)« I, 1993-1995. Acryl, Malerlack, Wachskreide Buntstift und Bleistift auf Leinwand, 313,2 × 189,5 cm, Tate, London. HB IV, 64. Die diffuse Farbigkeit stellte Twombly neben Monet und Turner. Jeremy Lewison: *Twombly – Monet – Turner. Later Paintings*. Ostfildern 2011. Ausstellung Stuttgart 2012.

23 »Rose, oh sheer / contradiction, / delight of being, no one's / sleep under so many Lids.« Houston. HB IV, 27.

24 Greub (wie Anm. 8), S. 358.



© Cy Twombly Foundation.
Glenstone Museum. Photograph: Ron Amstutz.

Viele Fragen sind noch zu stellen. Seit 1996 malt Twombly große Zyklen – und Rosen. Ein Alterswerk, vergleichbar mit dem von Monet oder Matisse? Das Thema Rilke und Twombly taucht in klugen Essays und Katalogbeiträgen auf. Noch gibt es keine Einzeldarstellung. Von den Kunstwissenschaftlern und Philosophen nenne ich Roland Barthes, Heiner Bastian, Klaus-Peter Busse, Claire Daigle, Arthur C. Danto, Martina Dobbe, Paul Good, Achim Hochdörfer, Mary Jacobus, Richard Leeman, Nicola del Roscio, Katharina Schmidt und Kirk Varnedoe. Die Werkbände enthalten umfangreiche Ausstellungs- und Literaturverzeichnisse. Die Kunst Twomblys als Beispiel der Wirkung Rilkes in die Gegenwart gibt Anstoß zur Betrachtung der Werke dieses singulären, in der europäischen Kunst verwurzelten und eigensinnigen Künstlers.

Der Maler selbst hat sich mit Äußerungen über Werk und Vita zurückgehalten. Es steht da, anschaulich, auch rätselhaft – für den, der mit antiken Mythen und Rilkes Orpheus nicht vertraut ist. Eine Welt und ein Werk für Gebildete und Literaturkenner? Sinn und Deutung treten bei den späten Werken zurück. Einlassen und Schauen sind geboten. Die Rosen betrachten uns. Absichtsvoll komponiert Twombly Schlingen, Schlieren, Farben in spektakulärer Zusammenstellung und Verse in krakeligen Buchstaben zu sinnlicher Poesie und malerischer Schönheit.

Rilke erzählen

Für die Erforschung von Rilkes »Leben und Persönlichkeit«, ihre Möglichkeiten und Probleme, hat Joachim W. Storck bereits 2004 eine Zwischenbilanz vorgelegt.¹ Er zeigt dabei eine biographische Linie auf, die 1936 mit Joseph-François Angelloz beginnt und u. a. über Hans Egon Holthusen (1958) und Eudo C. Mason (1964) bis zu Donald Prater (dt. 1989) und Ralph Freedman (dt. 2001/2002) führt.

Der Erfolg von Klaus Modicks Roman *Konzert ohne Dichter* (2015)² verweist jedoch noch auf eine zweite Linie – auf die künstlerische Auseinandersetzung mit Rilkes Biographie, die sich der Fiktionalität als Darstellungsmodus bedient. Hier wären etwa Walter Hasenclevers Roman *Irrtum und Leidenschaft* (entstanden 1934–1939, veröffentlicht 1969)³ zu nennen, außerdem Béatrice Commengés Erzählung *En face du jardin: Six jours de la vie de Rainer Maria Rilke* (2007)⁴ und die Romane von Moritz Rinke: *Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel* (2010),⁵ Heiner Egge: *Tilas Farben* (2013)⁶ und die bereits erwähnte Publikation von Modick.⁷ Diese »erzählten Welten« sollten im Folgenden im Blick auf Rilke untersucht werden.

Die Autorin und Übersetzerin Béatrice Commengé wählt Rilkes kurze Rückkehr nach Paris im Oktober 1920 als Ansatzpunkt für ihren Roman. Um die sechs Tage

1 Vgl. Joachim W. Storck: »Leben und Persönlichkeit«. In: Manfred Engel (Hg.): *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar 2004, S. 23–25.

2 Klaus Modick: *Konzert ohne Dichter*. Köln 2015. Der Roman erreichte auf der Spiegel-Bestsellerliste den sechsten Platz und erhielt den Rheingau-Literaturpreis: Maren Keller, Sebastian Hammelehle: *Bestsellerliste Platz sechs: Rilke – mehr Kardashian geht nicht* (Spiegel online, 20.2.2015, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/spiegel-bestseller-von-klaus-modick-konzert-ohne-dichter-a-1019344.html>); *Wein für Worpsswede. Klaus Modick gewinnt im Rheingau*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.7.2015, Nr. 175, S. 9.

3 Walter Hasenclever: *Irrtum und Leidenschaft. Erziehung durch Frauen, ein Bekenntnisroman*. Berlin 1969 (künftig zitiert: Hasenclever).

4 Béatrice Commengé: *En face du jardin: Six jours de la vie de Rainer Maria Rilke*. Paris 2007 (künftig zitiert: Commengé).

5 Moritz Rinke: *Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel*. Köln 2010 (künftig zitiert: Rinke).

6 Heiner Egge: *Tilas Farben*. 2. erg. Aufl. Fischerhude 2013 (künftig zitiert: Egge). Der Roman wird seit 2015 durch eine fiktive Autobiographie ergänzt: Heiner Egge: »Tila erzählt ihr Leben«. In: *Worpssweder Kunststiftung Friedrich Netzel* (Hg.): *Ottilie Reylaender 1882–1965 unterwegs*. Begleitpublikation zu den Ausstellungen 5.3.–26.4.2015 im Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, 28.6.–1.11.2015 in der Worpssweder Kunsthalle, Worpsswede sowie vom 15.11.2015 bis 21.2.2016 im Kunstkaten Ahrenshoop, Worpsswede 2015, S. 87–95. Dieser Katalogbeitrag bietet auf S. 73 auch eine Abbildung von Rilkes Brief vom 16.3.1921 an Reylaender – die Fiktion wird durch historische Quellen gestützt und aufgewertet.

7 Ergänzend seien genannt: Brigitte Doppagne: *Clara*. Eine Erzählung. Hamburg 1993. Thorsten Becker: *Der Untertan steigt auf den Zauberberg*. Reinbek bei Hamburg 2001.

von Rilkes Paris-Aufenthalt, die sie erzählt, legt sie einen Rahmen, in dem sie aus der Ich-Perspektive ihre eigene Autorenrolle und -situation des Jahres 2005 definiert, in der sich Züge des Essayisten, Flaneurs und Romanciers verbinden. Im zweiten Teil dieses Rahmens geht es, die Perspektive erweiternd, um eine Spurensuche in Zürich und auf Schloss Berg. Eingehende Lektüren und Ortsbegehungen liefern Commengé die Schreibimpulse. Rilke ist für sie als »écrivai[n] voyageu[r]«⁸ interessant, der nach idealen, inspirierenden Orten und Frauen suche. Sie zeigt den fast 45-jährigen Rilke in der Spannung, seine Elegien noch nicht vollendet zu haben – und als Liebenden. Commengés Text ist von seiner Machart her in die Reihe ihrer *Flâneries anachroniques* (2012) einzuordnen. Sie entwirft darüber hinaus für den Binnenteil des Werks eine eigenständige ästhetische Struktur, die etwas von dem vermittelt, was der Dichter mit großer Freude aus Paris berichtet »[...] ich kreise wieder in meinem Bewusstsein«.⁹ Durch assoziativ kombinierte Wahrnehmungen und Erinnerungen, durch Briefzitate, Fragen und Reflexionen entsteht ein Lebensabriss besonderer Art. Die äußere Handlung wird auf Spaziergänge durch die Pariser Parks und Straßen oder einen Ausflug nach Versailles reduziert. Das dem Jardin du Luxembourg benachbarte Hôtel Foyot bildet dabei jeweils den Ausgangspunkt, wie der Romantitel schon andeutet. Rilkes »femmes aimées« (wie Lou Andreas-Salomé oder »Merline«, Baladine Klossowska, die im Herbst 1920 auf ihn in der Schweiz wartet) spielen darin eine große Rolle, aber auch seine Künstlerkollegen, von denen einige zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben sind (wie etwa Émile Verhaeren und Auguste Rodin). Der Fiktionalität (und ihren Freiräumen als Autorin) setzt Béatrice Commengé durch die Doppelstruktur ihres Werks aber auch klar markierte Grenzen. Ihre Erzähl- und Schreibweise stellt sicher, dass ihr Text über Rilke-Kenner auch weitere Leser finden wird, wie Arnault Destal, feststellt: »[...] le texte, par sa musique et ses images, tient d'une flânerie saisissante.«¹⁰

Hasenclevers rund siebzig Jahre früher entstandener Roman *Irrtum und Leidenschaft* weist Ähnlichkeiten mit Commengés Text auf, aber auch signifikante Unterschiede: Auch hier bildet ein Hotel am Rand des Jardin du Luxembourg den Ausgangspunkt der Handlung, Eine Rahmenhandlung (S. 7-14, 318-321), die im Juli 1939 spielt, kreist um den 50. Geburtstag des Ich-Erzählers, an dem er Briefe von ehemaligen Freundinnen erhält und über den Zeitkontext reflektiert. »Gutes, echtes Veronal.«¹¹ hält er vorsorglich für seinen Suizid bereit. Ein Shakespeare-Sonett, das ihm und seiner Freundin in der drohenden Kriegssituation des Jahres

8 Jérôme Goude: »Béatrice Commengé«. In: *La matricule des anges. Le mensuel de la littérature contemporain*. (http://www.lmda.net/din2/n_par.php?Idpa=MAT08126, Abrufdatum: 15.10.2015)

9 An Gräfin M., 27.10.1920. In: *Gesammelte Briefe I-VI*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1936-1939, Bd. IV, S. 323 (künftig zitiert: GB I).

10 Arnaut Destal: *Six jours dans la vie de Rainer Maria Rilke, en Face du Jardin de Béatrice Commengé*. (<http://salon-litteraire.com/fr/essai-litteraire/review/1796542-six-jours-dans-la-vie-de-rainer-maria-rilke-en-face-du-jardin-de-beatrice-commenge>).

11 Walter Hasenclever: *Irrtum und Leidenschaft. Erziehung durch Frauen. Ein Bekenntnisroman*. Berlin 1969, S. 9.

1938 zum Rettungsanker wurde, bildet den Schlusspunkt des Romans.¹² In journalistisch-lockerem Stil, schließlich arbeitet er in Paris für eine Berliner Zeitung (vgl. S. 212-214), so teilt dieser Ich-Erzähler im Binnenteil des Romans von den Jahren 1900-1930 mit. Dieses »Stück deutscher Privatgeschichte«¹³ verbindet sich für ihn mit drei Frauenbeziehungen. Zu seiner deutschen Heimat hat der Erzähler »alle Brücken abgebrochen«.¹⁴ Orientierung bieten ihm die »Lehre des Buddha«¹⁵ und die Denk- und Bildwelt Emanuel Swedenborgs (1688-1772). Aus der Perspektive der Rilke-Forschung ist die letzte seiner Frauenfiguren interessant – die Französin Suzanne und ihre frühere Beziehung zu einem nicht namentlich genannten Dichter, dem bereits verstorbenen »Meister« (Kap. 5-6). Rilke wird damit – in literarischer Verfremdung – zur Nebenfigur der Romanhandlung. Als Vorbild für Suzanne dient Marthe Hennebert (1893-1976),¹⁶ ein junges Mädchen aus der Unterschicht, um das Rilke sich kümmerte und mit dem er wohl auch eine Beziehung einging.¹⁷ Dem heutigen Leser stehen zu diesem Themenbereich mehr Quellen zur Verfügung als Hasenclever in den 1930er Jahren: etwa das Tagebuch Harry Graf Kesslers,¹⁸ Rilkes Briefwechsel mit der Fürstin Marie von Thurn und Taxis oder die Erinnerungen Magda von Hattingbergs. Über die Biographie Henneberts und ihre Ehe mit Jean Lurçat (1892-1966) liegt mittlerweile eine Darstellung von Jean-Luc Cardinaud vor.¹⁹ Vergleicht man die Hasencleverschen Romanfiguren mit den (bereits literarisch durchgeformten) Quellen, wird die affirmative, »mythische«, aber auch Neugier weckende Perspektive des Romans deutlich. Das »nachgelassene Werk« des »berühmten deutschen Lyrikers, dessen mystische Poesie in Frankreich bewundert wurde«,²⁰ wird beispielsweise im Freundeskreis Suzannes herumgereicht, aber sie weiß auch von der Existenz noch unbekannter Tagebücher aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Eine Erinnerung an die Schweiz, das Vorlesen aus den Pariser Tagebüchern, lässt den »Meister« als »ergriffene[n], melancholische[n] Liebhaber«²¹ erscheinen. Er lauschte, fasziniert seiner Suzanne, die mit »ungewöhnlicher Poesie«²² erzählen konnte. In dieser bewundernden Erzählhaltung gerät der kurze, eingeschobene Rückblick auf die Entstehungszeit der *Neuen Gedichte* (1902-1908) fast zu

12 William Shakespeare: *Shall I compare thee to a summer's day?* (Sonett Nr. 18); Hasenclever, S. 321.

13 Hasenclever, S. 12.

14 Ebenda, S. 11.

15 Ebenda, S. 11.

16 Die Daten variieren in den Publikationen; sie wurden von Jean-Luc Cardinaud übernommen (siehe Fußnote 18).

17 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, Bd. 2, S. 440-441.

18 Harry Graf Kessler: *Das Tagebuch*. Bd. 4, 1906-1914, hg. von Jörg Schuster unter Mitarbeit von Janna Brechmacher. Stuttgart 2005, Eintrag vom 4.7.1911, S. 703-704.

19 Jean-Luc Cardinaud: »Marthe Hennebert: compagne et lissier de Jean Lurçat«. In: *Bulletin de la Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, tome CXXII (2002), 3me fasc. juillet-sept. 2002, S. 247-258.

20 Hasenclever, S. 226.

21 Ebenda, S. 240.

22 Ebenda, S. 242.

klischeehaft und euphemistisch.²³ Im Verlauf der Romanhandlung sucht Suzanne in Afrika den Tod. Der Ich-Erzähler wird zunächst fälschlicherweise beschuldigt, sie getötet zu haben, und erinnert sich, kurz vor seiner Freilassung, im Gespräch mit dem Richter an die »Aufzeichnungen des berühmten Dichters«, die er als eigentliche »Zeugen« von Suzannes »Aufstie[g] und [...] Tragik«²⁴ betrachtet.

Rilke-Aspekte sind jedoch noch auf einer weiteren Ebene zu entdecken: Barbara Schommers-Kretschmer arbeitet in ihren Untersuchungen heraus, dass Hasenclever nicht nur an dem Stoff, sondern auch an Rilkes Erzähltechnik und Themen interessiert ist. *Irrtum und Leidenschaft* knüpfe deshalb an die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) an. Miniaturen, Geschichten und historische Daten würden auch bei Hasenclever in die Romanhandlung eingeschoben, ergäben aber einen »assoziativen bzw. durch einzelne Elemente vermittelten Zusammenhang«.²⁵ Die kurze Kaffeehaus-Szene mit einer fremden Frau, der brutale Gewalteinsatz der französischen Polizei oder die Figur eines Brezelverkäufers wären als Beispiele zu nennen.²⁶ Darüber hinaus sieht Schommers-Kretschmer bei Hasenclever auch eine »thematische Auseinandersetzung mit der Frauenfrage«,²⁷ die wiederum auf den *Malte*-Roman verweise.

Drei weitere Rilke-Romane, die im 21. Jahrhundert (und damit auch unter ganz anderen Bedingungen der Werk-Edition und Forschung als Hasenclevers Text) entstanden sind, befassen sich vor allem mit dem Themenbereich »Worpswede«.

Ähnlich wie Commengé beschränkt sich Modick in seinem Roman *Konzert ohne Dichter* (2015) auf einen zeitlich engen Rahmen (drei Junitage des Jahres 1905), erweitert ihn durch Überblendungen aber bis 1898. Auf einer ersten Ebene lässt sich der Text als Roman einer schwierigen Freundschaft lesen. Die »Seelenverwandschaft«²⁸ zwischen Rilke und Heinrich Vogeler (1872-1942), die in diesen sieben Jahren zunächst aufscheint, entwickelt sich aber zu Entfremdung und Konfrontation. Modick legt seine Hauptfiguren antithetisch an und zeigt in vielen Bereichen die Unterschiede auf, die im Laufe der Freundschaft mehr und mehr hervortreten – sei es das Verhältnis zu Frauen, die Vorstellungen von Sexualität, von der Ehe oder eigenen Kindern, von der Lebensreform, vom Geld oder der Kunst. Dies wird auch durch die personale, an Vogeler orientierte Erzählsituation unterstützt. Rilkes Texte und Aussagen erscheinen, je nach Situation, als »Bannflüche« und »Zaubersprüche«,²⁹ entfalten aber zuverlässig ihre Wirkung, zumindest bei den Frauen.

Vogeler ist zum Zeitpunkt der Romanhandlung dreiunddreißig, Rilke dreißig Jahre alt. Die Vielschichtigkeit ihrer Künstler- und Beziehungssituation dokumentiert sich für Modick in einem auf der Oldenburger Landesausstellung des Jahres 1905 präsentierten Gemälde Vogelers: dieses *Konzert ohne Dichter* fungiert als Mit-

23 Vgl. ebenda, S. 241.

24 Ebenda, S. 298.

25 Barbara Schommers-Kretschmer: *Philosophie und Poetologie im Werk Walter Hasenclevers*. Aachen 2000, S. 269 (künftig zitiert: Schommers-Kretschmer).

26 Hasenclever, S. 209-210, 216-218, 252-253,

27 Schommers-Kretschmer, S. 271.

28 Modick, S. 56.

29 Ebenda, S. 164.

tel- und Brennpunkt des Romans. Die Künstlergemeinschaft Worpstedes ist zum Zeitpunkt der Landesausstellung nur noch eine »zerrüttete Familie«,³⁰ umkreist – von humorvoll gezeichneten – Sponsoren, aber ohne wirkliche Perspektive, vor allem für die Künstlerinnen. Rilke fehlt auf Vogelers Gemälde – mit Absicht, wie dem Leser überdeutlich vermittelt wird. Sowohl die »*Ménage-à-trois*«³¹ zwischen Rilke, Clara Westhoff und Paula Becker, als auch die nachfolgenden Ehen sind zu diesem Zeitpunkt in die Krise geraten bzw. bereits beendet.

Modicks intermediärer Kunstgriff bekommt im Verlauf des Romans weitere Dimensionen: Das Gemälde *Il concerto campestre* (Tizian bzw. Giorgione zugeschrieben, um 1510 entstanden) tritt als angebliche Inspirationsquelle Vogelers hinzu.³² Verbunden werden diese Bilder mit einer exotisch-erotischen Bordellszene des Jahres 1898, die Erinnerungen an Thomas Mann und Nietzsche wachruft. Die Überlagerung der Bild- und Erzählebenen verdeutlicht die manifest gewordene Worpstedter Krise.

Modick führt im Anhang Briefeditionen und die fragmentarische Autobiographie Vogelers als Quellen an, entzieht sich aber explizit einer methodischen Diskussion. Die im Roman abgedruckten Rilke-Texte und die vorliegende Sekundärliteratur wären zu ergänzen.³³ Fiktion und Fakten werden von Modick geschickt kombiniert. Exemplarisch seien der angebliche Abschiedsbrief Rilkes (S. 189–190) oder die Bordellszene (S. 69–79) genannt, die vom Autor in das Gerüst verifizierbarer Daten eingeschoben werden.

Der freie, selektive und nicht immer handwerklich korrekte Umgang mit den Quellen, wirkt sich zu Ungunsten der Rilke-Figur aus.³⁴ Eine ähnliche Wirkung entfalten die das Werk prägende Doppelstruktur und seine »statisch[e] und eindimensional[e]«³⁵ Figurenkonzeption. Bernd Stenzig kritisiert in seiner Untersuchung resümierend die »Herabwürdigung der porträtierten realen Personen«³⁶

³⁰ Ebenda S. 11.

³¹ Ebenda, S. 215.

³² Arnold Böcklins Gemälde *Faun, einer Amsel zupfeifend* (zweite Fassung des Motivs, 1864/65, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover) wird zudem in den Roman integriert, um das fehlende Kunstverständnis und überzogene Selbstbild des fiktiven Rilke zu illustrieren (Ebenda, S. 20–21, 186).

³³ Verwiesen sei v.a. auf: Sabine Schlenker, Beate C. Arnold (Hg.): *Heinrich Vogeler. Künstler, Träumer, Visionär*. München 2012. Manfred Bruhn (Hg.): *Heinrich Vogeler, 1872–1942. Ein Leben in Bildern, mit einem Werkkatalog der Gemälde von Rena Noltenius*. Fischerhude 2013. Eine eingehende Untersuchung der Quellenproblematik bietet Modick auf S. 25–28 seines Romans.

³⁴ Rilkes Brief an den Verlag S. Fischer vom 31. 5. 1901 (GB I, S. 158–160), zeigt im Vergleich mit Modicks Romanszene (Modick, S. 52–53) die nicht sachgerechte, verfälschende Zitierweise hinsichtlich Rilkes Wertschätzung für Walther von der Vogelweide und seine Gedicht-Lektüre. Stenzig weist zudem in seiner Detailuntersuchung Fehler in der Wiedergabe der Originalzitate sowie »stillschweigend entlehnt[e]« Rilke-Passagen nach (Bernd Stenzig: *Rilke und Vogeler. Irreführungen in Klaus Modicks »Konzert ohne Dichter«*. Berlin 2015, S. 45, 46, 52 (künftig zitiert: Stenzig).

³⁵ Ebenda, S. 34.

³⁶ Ebenda, S. 5.

und wertet den Roman letztlich als »hämisches Zerrbild«.37 In Bezug auf die Schreibweise scheint Klaus Modicks Strategie aber nicht aufzugehen: Wie Sebastian Hammelehle feststellt, fällt die »leichte Diskrepanz zwischen der enormen Kunstfertigkeit Rilkes und dem im Vergleich doch eher durchschnittlichen Können Modicks« auf.38 Problematisch erscheinen außerdem der eingeschränkte Kunst- und Literaturbegriff sowie das Künstlerbild, mit dem Modick in seinem Roman arbeitet. In seinen Interviews neigt Modick darüber hinaus zu temperamentvollen und nur wenig differenzierten Urteilen: Rilke sei ein »Kotzbrocken«, »ein Snob, ein Schnorrer«39 und »notgeiler Schürzenjäger« gewesen.40 Die genannten Textmerkmale und die über die Medien vermittelte Rezeptionslenkung des Autors wecken die Frage, inwieweit der Roman als eigenständiges Kunstwerk akzeptiert werden kann oder eine – wissenschaftlich gestützte – Fehlersuche angebracht ist.

Trotz aller Unterschiede: Der »Riss« durch die von Vogeler und Rilke »gestaltete Welt«41 verbindet die porträtierten Künstlerfiguren. »Weg von hier«42 muss deshalb ihr Ziel lauten. Den Schritt zu einer Kunst, die »ins Offene weist«,43 hat Rilke in Paris bereits unternommen, für Vogler steht er noch aus. Rilke hat seine Russlanderfahrungen im Roman bereits hinter sich, Vogler aber noch vor sich, was Modick aber ausblendet. Vielleicht ist das Gemeinsame der schwierigen »Seelenverwandten«44 eine weitere legitime Lesart des Romans?

Von Rilkes Worpsweder und Pariser Zeit wird auch in Heiner Egges Roman *Tilas Farben* (2013) erzählt. Die Hauptfigur des Romans, Otilie Reylaender (1882–1965), gilt heute als eine der Wegbereiterinnen der modernen Kunst. Die Verbindungen zu Rilke sind allerdings nicht leicht zu entdecken: Man müsse schon ein »sehr gründlicher Leser von Rilkes Werk sein«,45 um auf den Namen der Malerin zu stoßen, betont Bernd Stenzig, der Herausgeber der Korrespondenz zwischen Reylaender und Rilke. Heiner Egge greift gezielt auf wissenschaftliche Vorarbeiten zurück, bevorzugt aber nach eigener Aussage die dichterischen Freiheiten, die der Roman ihm bietet.46 Sein Werk weist zwei sich ergänzende, durch das Erzähltempus unterschiedene Zeitebenen auf: Das vergangene Leben der Otilie Reylaender und die Gegenwart des Erzählers, der Zeitraum von 2010 bis 2013.47 Auf der Ge-

37 Ebenda, S. 6.

38 Maren Keller, Sebastian Hammelehle: *Bestsellerliste Platz sechs: Rilke – mehr Kardashian geht nicht*. Spiegel online, 20.2.2015, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/spiegel-best-seller-von-klaus-modick-konzert-ohne-dichter-a-1019344.html> (Abrufdatum: 15.10.2015).

39 <http://www.domradio.de/radio/sendungen/autorengespraech/klaus-modick-ueber-seinen-roman-konzert-ohne-dichter> (Abrufdatum: 15.10.2015).

40 http://www.deutschlandradiokultur.de/kuenstlerkolonie-worpswede-im-roman-rilke-war-ein-notgeiler.1270.de.html?dram:article_id=311418. (Abrufdatum: 15.10.2015).

41 Modick, S. 16.

42 Ebenda, S. 229.

43 Ebenda, S. 155.

44 Ebenda, S. 176.

45 Bernd Stenzig (Hg.): »RMR: Die Briefe an Otilie Reylaender 1908–1921«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 27/28 (2007), S. 187 (künftig zitiert: Stenzig 2007).

46 Vgl. Heiner Egge: *Tilas Farben*. Fischerhude, 2. erg. Aufl. 2013, S. 201.

47 Ebenda, S. 199.

genwartsebene lernt ein Archivar, ein Spezialist für das Aufbewahren von Erinnerungen, Reylaenders Urenkelin kennen (eine Figur mit identischem Namen, die Egge aus erzählerischem Kalkül einfügt).⁴⁸ Die junge Tila erwähnt ihn zum Erzähler des Romans. Gemeinsam erkunden sie die Lebensstationen Ottilie Reylaenders – von Worpsswede bis Mexiko. Die erzählte Welt bietet sogar Platz für das »Wunderbare«. Andererseits stützen Zitate, Gemälde-Abbildungen und die Identität der Romanfiguren mit historischen Personen das Fiktionale. Wertungen verlegt Egge bevorzugt in die Figurenperspektive, ohne letztlich aber eine Balance dieser – oft einseitigen – Einzelstimmen anzustreben.

Zwei Szenen, die in Rilkes Tagebuchaufzeichnungen und seinen Briefen ihre Grundlage haben, werden von Egge detaillierter ausgestaltet: Ottilies Abreise aus Worpsswede im September 1900 und die Wiederbegegnung in Paris, im März 1909. An beiden lässt sich erkennen, wie aus Trouvaillen neue Szenen komponiert werden. Bei Reylaenders stürmischem Abschied von Worpsswede am 29. September 1900 ist auch Rilke zugegen, wie er am Anfang seines Worpssweder Tagebuchs vermerkt. Rilke erzählt von einem Gespräch mit Paula Becker über die Werke Jens Peter Jacobsen (1847-1885), in das Ottilie hineinplatzt. Egge verzichtet aber auf diesen literarischen Kontext und lässt Rilke stattdessen – offensichtlich ohne lebensreformerische Gewissenzwänge – eine »Flasche Rotwein«⁴⁹ ausschenken. Rilkes Gesprächsbeiträge erweisen sich als Selbstzitate, als eine freie Collage seiner Gedichte, auf die Paula Becker mit deutlicher Ablehnung reagiert.⁵⁰

Acht Jahre nach dieser kurzen Begegnung in Worpsswede entsteht ein Briefwechsel, der sich bis 1921 fortsetzen wird. Alles, was Rilke schreibe, sei »getarnt als Liebesbrief«,⁵¹ so kritisiert der Erzähler. In der Paris-Episode des Jahres 1909 verpassen sich Reylaender und Rilke zunächst. Rilke hinterlässt eine Nachricht für sie und wird dabei von der Concierge kritisch beäugt. Für sie ist er »[e]in Mann, und eigentlich doch kein Mann«.⁵² Rilkes in Eile geschriebene Botschaft (»Aber durch die Glashüre ahnte ich, wie schön es bei Ihnen ist«⁵³), die er wenig später relativiert, weil sie möglicherweise zu offensiv wirken konnte, kommt bei Egge eine zentrale Bedeutung zu. Dieses zuvor nur innerhalb eines literaturwissenschaftlichen Kommentars verfügbare Textdokument erweist sich damit als noch ungenutztes Stoff-Reservoir.⁵⁴

Egge verbindet in seinem Roman zwar insgesamt die Faszination für die »viele[n] schöne[n] Bilder«, die das Leben schenken kann, mit kritischer Distanz – was auch zum Beispiel auch hellsichtige Blicke auf Heinrich Vogeler in seinen verschiedenen Lebensphasen erlaubt –,⁵⁵ für seine Randfigur Rilke scheint dies aber nur bedingt zu gelten. Bezeichnend sind die Abweichungen von der konsultierten Sekundärlite-

48 Ebenda, S. 202.

49 Ebenda, S. 87.

50 Zitiert wird u. a. die Anfangszeile von »Ihr Mädchen seid wie die Gärten« (SW III, S. 602).

51 Egge, S. 105.

52 Ebenda, S. 107.

53 Ebenda, S. 107.

54 Stenzig 2007, S. 225-226.

55 Egge, S. 52, 158, 181.

ratur: Im Roman wird durch die Hauptfigur Ottilie das 1908, wenige Monate vor der Wiederbegegnung im Hôtel Biron entstandene *Requiem*⁵⁶ für Paula Moder-son-Becker kritisiert: »Vielleicht hätte Rilke sich vor dem Abgesang auf sie ihre Bilder ansehen sollen, etwas genauer und unabgelenkter; er hatte doch den Blick für die Kunst. Dann hätte er sie anders und lebensgerechter getroffen.«⁵⁷ In Brigitte Doppagnes Monographie, der entscheidenden Quelle für Egge, hätte sich zu diesem Aspekt eine ausgewogenere Darstellung (samt Beleg) finden lassen.⁵⁸ Auch eine überzeugend wirkende Sprache des täglichen Lebens lässt der fiktive Rilke vermischen. Aus Werkzitaten, so gut und bekannt sie auch sein mögen, entsteht sie offensichtlich nicht.

Im Debütroman *Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel* (2010) von Moritz Rinke, einem erfolgreichen Dramatiker und gebürtigen Worpsweder, wird mit Rilkes Biographie unbeschwert gespielt. Humor und Satire lassen an der Fiktionalität seiner Romanwelt keinen Zweifel aufkommen. Rinke geht in seinem opulenten (und gleichzeitig leichtgewichtigen) Roman der Frage nach, wie es um das Leben und die Kunst in Worpswede nach der Pionierphase, nach der Zeit der großen Namen bestellt ist. Er lässt einen altmodischen Er-Erzähler über eine unübersichtliche Vielfalt von Handlungsfäden, Innensichten, Dokumente und Notizen herrschen. Als Hauptfigur wählt Rinke einen jungen Mann, Paul Wendland-Kück, einen gebürtigen Worpsweder, der in dritter Generation die Geschichte seiner Familie, Worpswedes und Deutschlands repräsentiert. Der äußere Anlass seiner Rückkehr aus der Hauptstadt Berlin in die Provinz ist ein Problem mit dem Fundament der Familienvilla, die im Schlusskapitel im Moor versinkt. Der »Grundbruch« als bautechnisches Problem verweist nicht nur auf eine »untergehend[e] Familie«,⁵⁹ sondern auch auf den Untergang ihrer Familiensaga, die sich nach und nach als Lüge entpuppt. Harald Welzers Untersuchungen zur »Fiktion einer kanonisierten Familiengeschichte« könnte man als Begleitlektüre lesen.⁶⁰ Das In-Spuren-Gehen, Teilhaben-Wollen am Ruhm anderer und Aufwerten der eigenen Identität mit fremden Versatzstücken lässt sich am besten an Pauls Großeltern beobachten. Großmutter Greta beansprucht, die beste Freundin Clara Rilke-Westhoffs gewesen zu sein. Sie zitiert gerne Herbstgedichte der frühen und mittleren Schaffensperiode (aber auch nur die) und vermittelt ihrem Enkel das einseitige Bild eines »Blätterfall-Rilke«. ⁶¹ Publikums-wirksam gekocht wird immer noch mit einem »doppelwandige[n] kalifornische[n] Patent-Kochtopf (Fabrikat: For everything)«, ⁶² der angeblich aus Rilkes Besitz stammt. Ihr Ehemann, ein Bildhauer, verfertigt auch eine Rilke-Skulptur, die im

⁵⁶ *Requiem für eine Freundin* (KA I, S. 414-421).

⁵⁷ Egge, S. 109.

⁵⁸ Brigitte Doppagne: *Ottilie Reylaender: Stationen einer Malerin*. Worpswede 1994, S. 33.

⁵⁹ Eva Pfister: *Die Buddenbrooks von Worpswede*. Moritz Rinke: »*Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel*«. (http://www.deutschlandfunk.de/die-buddenbrooks-von-worpswede.700.de.html?dram:article_id=84650, Abrufdatum 15.10.2015).

⁶⁰ Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: »*Opa war kein Nazi*«. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a.M. 2015, S. 21.

⁶¹ Rinke, S. 68.

⁶² Ebenda, S. 40.

Garten aufgestellt wird, auf Enkel Paul aber »wie eine dünne Ziege« wirkt.⁶³ Lassen sich für den Rilke-Topf⁶⁴ tatsächlich Spuren in Rilkes lebensreformerischer Phase entdecken, so bleibt eine weitere Figur bloße Fiktion: Der junge Paul macht Bekanntschaft mit dem in Worpswede lebenden, unehelichen Sohn Rilkes, der angeblich mit einer Cousine Ellen Keys oder mit der Reisegefährtin Jenny Oltersdorf gezeugt wurde.⁶⁵ War der Vater noch ein anerkannter »Formkünstler«,⁶⁶ so ist der Sohn nur noch ein Worpsweder Archivar, der Kleidung formvollendet zusammenlegen kann und ein Pariser Parfum benutzt. Rinke wählt Leerstellen in Rilkes Biographie (hier: die der Jahre 1904 und 1910), um seiner ungewöhnliche Nebenfigur ein Eigenleben zu verleihen, das beim oberflächlichen Lesen mit den biographischen Fakten verwechselt werden kann. Rilke ist bei Rinke, Jahrzehnte nach seinem Worpsweder Aufenthalt, zum wenig attraktiven, nur von den Frauen favorisierten Denkmal geworden. Im Gedächtnis bleibt er vor allem als treuloser Liebhaber und schlechter Vater, wird zum Mythenlieferanten für die Biographien der nächsten Generation funktionalisiert. Paul Wendland-Kücks eigener Zugang zu Rilke, über das in der Schule gelernte Gedicht *Der Panther*, erweist sich im Rückblick als der sachgerechteste und harmloseste Zugang.

Im Verlauf des Romans geht es um das »Vergessen und Erinnern«,⁶⁷ als in der Vorbereitung der Künstlerehrung des Großvaters seine nationalsozialistische Vergangenheit entdeckt wird. Die für den Familienzusammenhalt nützlichen Erzählungen nach dem Muster *Opa war kein Nazi*⁶⁸ erweisen sich dabei als problematische kulturelle Formungen, als Denkmäler eigener Art. Für Heiner Egge ist Worpswede immer noch ein »besondere[r], fast magische[r] Ort«⁶⁹ – Rinke erweist sich im Gegensatz dazu als »Mythenzertrümmerer«,⁷⁰ sei es in Bezug auf die Familien-Saga, den Nationalsozialismus oder das Künstlertum in Worpswede.

Rilke erzählen? Rilkes »Leben und Persönlichkeit« frei gestalten, zwar nach Quellen, aber nur der Kunst verpflichtet? – Der Blick auf fünf Beispiele zeigt unterschiedliche Verfahrensweisen und Figurenentwürfe, zeigt essayistische, mythisierende, kritische und satirische Grundzüge. Offen bleibt, wie sich das Verhältnis der Werke zu den Ergebnissen der bisherigen Forschung gestalten soll. Auch David Shields These, dass »Biographie und Autobiographie [...] im Augenblick der Lebenssaft der Kunst« seien,⁷¹ wird im Blick auf Rilke noch zu prüfen sein.

63 Ebenda, S. 64.

64 An Clara Westhoff, 23.10.1900. In: GB I, S. 113.

65 Vgl. Rinke, S. 41.

66 Hasenclever, S. 240.

67 Thomas E. Schmidt: »Es riecht nach Torf. Moritz Rinke hat einen dezidierten Non-Berlin-Roman über die norddeutsche Kunstprovinz geschrieben.« In: *Die Zeit* 09/2010, 5.3.2010, Zeit online (<http://www.zeit.de/2010/09/L-B-Rinke>, Abrufdatum 15.10.2015)

68 Wie Anm. 61.

69 Egge, S. 202.

70 Verena Auffermann: *Geister der Vergangenheit: Moritz Rinke: »Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel«*. (http://www.deutschlandradiokultur.de/geister-der-vergangenheit.950.de.html?dram:article_id=138599, Abrufdatum 15.10.2015)

71 David Shields: *Reality Hunger: Ein Manifest*. Aus dem Englischen von Andreas Wirthensohn, München 2011, S. 32.

REZENSIONEN

Marginalien zur Rilke-Literatur
(Florenz – September 2014)

Im April 2014 starb in Gernsbach Rilkes Enkel Christoph Sieber-Rilke, unser Schirmherr über Jahre, im August 2012 starb Rätus Luck, wenig später, am 16. November 2012, Ulrich Fülleborn und im Juni vergangenen Jahres Renate Scharffenberg. In den *Blättern* 32 (2014) ist an diese Mitglieder erinnert. Wir haben sie gekannt, wir haben sie geschätzt und wir werden uns ihrer erinnern, dankbar und mit Schmerzen. Sie haben sich verdient gemacht um die Rilke-Gesellschaft, um unser aller Anliegen, um das Werk eines großen Dichters, einem, dessen Werk unser Leben und unsere Welt in ihrer vergänglichen Schönheit spiegelt und feiert. Christoph Sieber-Rilke vertrat immer die familiäre Aura, die uns mit dem Leben verband und dem Erbe des Dichters, seinem Nachlass, immer unterstützt von seiner Frau Hella, der Verwalterin des Archivs in Gernsbach; Rätus Luck, der Mitbegründer der Rilke-Gesellschaft vor mehr als 40 Jahren und Chef der Berner Rilke-Schätze, Editor und Kommentator, Renate Scharffenberg, die Chronistin, die sich ein Leben lang gekümmert hat um das »Wunderbuch« der Rilke-Forschung, die *Rilke-Chronik*, bis zuletzt,¹ und Ulrich Fülleborn, der immer anregende Interpret seit seiner Dissertation von 1960,² sie alle stehen für eine Tradition, die geprägt ist von der gemeinsamen Begeisterung und Bemühung um das Werk Rilkes und zugleich von einem förderlichen Miteinander.

Es gibt eine Geschichte der Rilke-Leser, der Rilke-Bewunderer und der Rilke-Forscher. Sie wechseln, die Leser, Bewunderer und die Forscher, aber das Werk Rilkes, das gibt es seit langem und es ist sich gleich geblieben: *Das Stunden-Buch*, das *Buch der Bilder*, die *Neuen Gedichte*, die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die großen *Requien*, das *Marien-Leben*, der *Brief des jungen Arbeiters*, die *Duineser Elegien*, die *Sonette an Orpheus*, die Gedichte der letzten Jahre, das berühmte, immer wieder, bis zuletzt eingedachte Gedicht *Gong*³ vom November 1925 oder das wenig vorher, im Oktober 1925⁴ entstandene Preislied auf die Götter.

Eudo Colecestra Mason (1901-1969), der immer betroffen-anteilmehrende Interpret der Rilkeschen Dichtung, kannte nicht diese Muster der spätesten Lyrik Rilkes, die erst Jahre nach seiner Dissertation *Lebenshaltung und Symbolik*⁵ von Ingeborg Schnack aus dem Nachlass veröffentlicht wurden. Gleichwohl vermittelte Mason schon vor Jahrzehnten eine bis heute anregende und diskussionswürdige Zusammenschau und Auslegung dieses Werkes. Immer hat er sich energisch gewehrt gegen jede Deutung, die in diesem Werk eine Lebenshilfe entdecken will, eine »Gewißheit über den Wert oder Unwert des Lebens«, »klare Richtlinien für die Menschheitsentwicklung«, »Anweisungen zum richtigen Leben«, gegen jede Deutung, die in ihm »einen verbindlichen Ausdruck der Frömmigkeit des modernen Menschen« oder gar »einen neuen Gott« zu erkennen meint. Verantwortlich für die Fehleinschätzung der Rilkeschen Botschaft sind nach Mason nicht die Leser, nicht das Publikum, sondern die Haltung dieses Dichters selbst, dessen »Äußerungen über die Leitprobleme der Existenz alle

1 Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erweiterte Neuauflage, hg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M./Leipzig 2009. »Wunderbuch der Rilke-Forschung« ist eine Formulierung Manfred Engels.

2 Ulrich Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis* (1960), 2. durchgesehene Auflage. Heidelberg 1972.

3 SW II, S. 186f., entstanden in Muzot.

4 Zuerst erschienen in: *Aus Taschen-Büchern und Merk-Blättern – in zufälliger Folge – 1925*. Hg. von Ingeborg Schnack. Wiesbaden 1950. Aus Rainer Maria Rilkes Nachlass, Dritte Folge, SW II, S. 185.

5 Eudo Colecestra Mason: *Lebenshaltung und Symbolik bei RMR*. Weimar 1939 (Neuaufgabe: Oxford 1964).

möglichen, nur keine sicheren Schlüsse« zuließen.⁶ »Was ist«, fragt Mason, »der Gott des Stundenbuchs anderes als eine Nuance zwischen allem, was je von den verschiedenartigsten Gottgläubigen und allem, was je von den verschiedenartigsten Atheisten über den Gottesbegriff ausgesagt worden ist?« Als Beispiel für Rilkes »dämonische eingefleischte« Liebe »zum Unverbindlichen« zitiert er aus einem Brief Rilkes an Ellen Key vom 14. Februar 1904 aus Rom: »Aus allen diesen langsamen und über meine Kraft schweren Erfahrungen [...] wuchs mir der Glaube, dass die Recht haben, welche in einer gewissen Entwicklungszeit ihres Geistes meinen und sagen: es gäbe keinen Gott und habe nie einen geben können.«⁷ Die pathetische Steigerung der Negationen und die zeitliche Ausweitung ihrer Gültigkeit wird zugleich perspektivisch eingeschränkt als die vorübergehende Meinung anderer. Man könnte Mason stützen mit dem Hinweis auf die im folgenden Satz noch feierlich vorgetragene Umkehr, die wie sehr oft bei Rilke mit einem »Aber« einsetzt: »Aber diese Erkenntnis ist etwas unendlich bejahendes für mich, denn nun ist alle Angst, er [Gott] könnte verbraucht und vergangen sein, mir abgenommen, nun weiß ich, dass er sein wird. Er wird sein und die, welche einsam sind, und sich der Zeit entziehen, bauen Ihn, bauen Ihn mit dem Herzen, dem Hirne und den Händen, die welche einsame Schaffende sind und Kunst-Werke (d.h. zukünftige Dinge) machen, bauen Ihn, fangen Ihn an, Den, der einmal sein wird, wenn die Zeit erfüllt ist mit Ewigkeit.«

Die delegierten und nur zitierten Negationen profilieren die folgende Rühmung, wirken im Zusammenhang wie stilistische Vorbereitungen, die die zukünftige Fülle über die gegenwärtige Leere zur fühlbaren Verheißung machen. Man muss diese Sätze mehrmals lesen und die sprachliche Inszenierung betonen, die Reihungen, die Wiederholungen, die Alliterationen, die syntaktischen Figuren, die Pausen, das Schriftbild, die Unterstreichungen, die Großschreibung der Gott meinenten Pronomina:

»nun weiß ich, dass er sein wird. Er wird sein und die, welche einsam sind, ... bauen Ihn, bauen Ihn mit dem Herzen, dem Hirne und den Händen, die welche einsame Schaffende sind und Kunst-Werke (d.h. zukünftige Dinge) machen, bauen Ihn, fangen Ihn an, Den, der einmal sein wird, wenn die Zeit erfüllt ist mit Ewigkeit.«

Was Mason das »Unverbindliche« nennt, zu dem Rilke eine »dämonische eingefleischte Liebe« gepflegt habe, wird fünfzig Jahre später bei Gerhard Ammelburger zur Einheit des Gegensätzlichen, das auszuhalten ist, zum »Unentscheidbaren«.⁸ Die Gegensätze, die bei Mason in Nuancen sich auflösen, verbinden sich bei Ammelburger zu einer aporetisch unaufhebaren Koinzidenz. Fragen, will das heißen, sind nach keiner Antwort hin orientiert. Man darf sich erinnern an Rilkes Brief an Lotte Hepner vom 8. November 1915, in dem er von all den Fragen spricht, »die immer wieder von Fragen zugedeckt worden sind oder (bestenfalls) durcheinander sich gaben unter dem Einfluß anderer selbstleuchtender Fragen –; das sind die großen Fragedynastien – wer hat denn je geantwortet?«⁹ Die Botschaft, die man da erwarten darf, das ist der Text selbst, und die hermeneutische Praxis besteht vor allem darin, Rilke zu lesen.

Das scheint zwar selbstverständlich, ist aber nicht einfach. Die gerade erschienene Studie von Christoph König zum Sonett an Orpheus II, 28 (»O komm und geh«) verweist schon im Untertitel auf die zu erwartenden Fragen und Implikationen;¹⁰ die einleitenden Abschnitte

6 Ebenda, S. 21.

7 RMR: *Briefwechsel mit Ellen Key*. Hg. von Theodore Fiedler. Frankfurt a.M./Leipzig 1993, S. 54.

8 Gerhard Ammelburger: *Bejahungen. Zur Rhetorik des Rühmens bei RMR*. Würzburg 1995, hier S. 91.

9 Brief an L[otte] H[epner] vom 8. November 1915.

10 Christoph König: »O komm und geh«. *Skeptische Lektüren der »Sonette an Orpheus« von Rilke*. Göttingen 2014.

bestätigen es: Lektüre des Sonetts, Reflexion der Lektüre, zur Autorität der insistierenden Lektüre. Die Lektüre ist nicht nur der Akt des Lesens selbst, sondern auch dessen Ergebnis. Und beides, heißt es, gelte es zu verbinden (S. 43). »Die ständige, die Prinzipien reflektierende Rückkehr zu Lektüresultaten einschließlich der Interpretationsgeschichte im Vergleich mit dem Werk befördert zunächst das Resultat und – mit einem längeren Atem – die Qualität der *Aktivität* selbst.« Die Doktorarbeit von Mason, das ist für mich ein »Lektüresultat«, zu dem ich immer wieder zurückkehre, weil diese Arbeit mich zu Rilke hingeführt hat und bis heute meine Lektüre mitbestimmt. In den Worten Christoph Königs: »Die im Gegenstand ›zyklisierte‹ Aktivität zeigt auf zweierlei Gegenstände: erstens auf die eigenen Interpretationen als eine Art ständiger Rückkehr zum selben, und zweitens auf den Diskurs mit anderen Interpreten, sei es direkt oder in der Reflexion und Kritik der Bedingungen von Lektüren anderer.«

Man kann davon ausgehen, dass die amerikanischen Leser das »Zitat des Tages«, das sie in einem Kalender unter dem Datum vom 16. Januar 2014 lesen konnten, nicht voraussetzungslos aufnahmen.

That which we call destiny goes forth from within people, not from without them.
Rainer Maria Rilke, Bohemian poet¹¹

Sicher werden die Leser nicht die Fundstelle gekannt haben und nicht den Übersetzer bzw. die Übersetzerin in diesem Falle. Man darf aber annehmen, dass der Kontext eine positiv-förderliche Aufnahme begünstigte, ganz im Sinne einer das Selbstbewusstsein und das Selbstvertrauen stärkenden Botschaft. In diesem Sinne sind Rilkes *Briefe an einen jungen Dichter* in Amerika bekannt und übersetzt worden von Herter Norton zuerst, aber dann auch z. B. von Stephen Michell und Joan M. Burnham.¹² Ein Musterbeispiel für diese Art der Berufung auf Rilke als eine ethische Instanz (»as poet Rainer Maria Rilke put it«) ist die Autobiographie der amerikanischen Schauspielerin Jane Fonda.¹³ Auf der Suche nach dem eigenen Selbst und im Widerstreit von Zwang und Gelassenheit, verfremdet in einem verkrampften Körper ohne geistige Nahrung fallen ihr Rilke-Verse ein von den im Pariser Jardin d'Acclimation ganz verlorenen Aschanti: »eine wilde fremde Melodie. / Keine Lieder, die vom Blute stammten, / und kein Blut, das aus der Tiefe schrie.« (SW 1, 394) Diese Zeilen bekommen im Rahmen der um Selbstorientierung bemühten Frau eine fördernde und bestärkende Aussagekraft: »No wild and unheard-of melodies / No tunes that rise from the blood / no blood calling from the deep places,« as poet Rainer Maria Rilke put it.« Rilkes einfühlsam-mitleidender Protest gegen die verfremdende Zurschaustellung wird in der Autobiographie Jane Fondas zu einer Wahrnehmung fremden Leids und zu einem aufmunternden Argument für den Entschluss zu einem selbstverantworteten Lebensweg. Das entspricht durchaus dem Kernsatz der Rilkeschen Ethik. Da muss man nur an die Zeile aus den Stanzen des Jean Moréas denken, die Rilke 1921 als Motto über sein Testament schrieb: »Mais j'accuse surtout celui qui se comporte contre sa volonté.«¹⁴ Rilke wird zu einer Autorität, auf die man sich zur eigenen Rettung berufen kann. (Was für eine interessegeleitete Deutung!)

11 Thursday, 16 January 2014; die Übersetzung von M.D. Herter Norton (1934/1962); das Original findet sich in dem Brief »an einen jungen Dichter«, Nr. 8 vom 12. August 1904: »man wird auch allmählich erkennen lernen, daß das, was wir Schicksal nennen, aus den Menschen heraustritt, nicht von außen her in sie hinein.«

12 New York 1939, 1954, 1962, Stephan Mitchell, New York 1984, Joan M. Burnham, San Raphael, CA, 1992.

13 Jane Fonda: *My Life so Far*. New York 2005, Zitat S. 458.

14 Ernst Zinn (Hg.): *Das Testament*. Frankfurt a.M. 1974.

In dem Bestseller Sherwin B. Nulands *Wie wir sterben*¹⁵ wird Rilke schon in der Einleitung zitiert mit seinem berühmtesten Vers über das Sterben: »Ich hoffe, ich kann den Menschen dabei helfen, zu erreichen, worum der Dichter Rainer Maria Rilke gebeten hat: ›O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.« Er habe versucht, erläutert Nuland weiter, das Buch so zu schreiben, dass es jedem möglich wird, seinen oder ihren Tod zu sterben. Ganz in diesem Sinne hat Ulrich Baer sein Buch zusammengestellt, das schon im Titel verspricht, was viele Leser Rilkes dem Dichter bestätigen, dass er nämlich ihnen eine Hilfe war und ist. Das Buch trägt den Titel: *The poet's guide to life, Des Dichters Lebenshilfe*, mit dem Untertitel *Die Weisheit Rilkes*.¹⁶

Was den Rezeptionskontext angeht, so wäre neben dem amerikanischen Kalender auch der von Thilo von Pape besorgte Band *Hiersein ist herrlich! 365 Tage mit Rilke*¹⁷ zu erwähnen. Das oben angeführte Zitat aus den Briefen an Franz Xaver Kappus findet sich auch in dieser Sammlung. Das im Titel hinter den berühmten Satz aus der *Siebenten Duineser Elegie* gesetzte Ausrufezeichen ist eine Zugabe des Verlags, eine Abweichung also vom originalen Text, und diese Abweichung gibt eine Deutungsrichtung vor. Ob der unter Rilkes Namen angeführte »Kalenderspruch« in der Bildzeitung vom 3. Juni 2014¹⁸ in irgendeinem Zusammenhang steht mit dem auf der gleichen Seite erwähnten Einzug von Uli Hoeneß ins Gefängnis, der Abdankung des spanischen Königs oder dem in Not geratenen französischen Präsidenten Hollande, darüber will ich mir nicht den Kopf zerbrechen, weil ich nicht feststellen konnte, ob der zitierte Satz überhaupt von unserem Dichter je notiert wurde: »Keine Straße ist lang mit einem Freund an der Seite.«¹⁹

Es sieht so aus, als ob die, die diese »Kalendersprüche« und »Zitate des Tages« aussuchen und verkünden, an Leser denken, die – mit Mason zu sprechen – eine Lebenshilfe erwarten oder »Anweisungen zum richtigen Leben«. Unter diesen Lesern finden sich nicht nur Studenten und Schauspielerinnen sondern auch »Schriftsteller und Literaturwissenschaftler« wie Jean-Michel Maulpoix. In seinem *Kommentar* zu Rilkes Briefen an einen jungen Dichter schreibt er in den Schlussbemerkungen: »Die berühmten *Briefe an einen jungen Dichter* lassen letztlich viele unterschiedliche Lesarten zu. Manche fassen sie wie ein Geschenk oder einen Ratgeber auf, eines dieser kleinen Bücher voller Lebensweisheit, die man mit sich trägt und die sich als hilfreich erweisen.«²⁰

Diesen zu ermittelnden Lesern stehen die von Christoph König zitierten namentlich bekannte Rilke-Experten gegenüber, die die Ergebnisse ihrer Lektüre festgehalten und publiziert haben. Der Rilke-Leser König sichert seine Lektüre über den Dialog mit der Tradition der Rilke-Forschung und zugleich mit Blick auf die Dichtung Rilkes. Ich gebe es zu, dass der Dialog mit den Lektüre-Ergebnissen von Lou Andreas-Salomé, Heidegger, Eliza Marian Butler, Rudolf Kassner, Beda Allemann, Hermann Mörchen, Ulrich Fülleborn, Anette Gerok-Reiter und Manfred Engel, dass der Überblick über die Reihe der Lektüre-Porträts sehr kritisch ausfällt und oft hart formuliert ist. Auffallen besonders die negativen Wendungen, zum Beispiel zu Beda Allemann, zu Ulrich Fülleborn, zu Manfred Engel.

Besonders aufmerksam verfolgt König die sich in die Wahrnehmung der Texte einmischen oder ihr schon zuvorkommenden theoretischen Denkmodelle, die in der Auslegungstradition begegnenden Vorgaben Heideggers vor allem, Gadamers, Emil Staigers und seiner Schü-

15 Sherwin B. Nuland: *How we die. Reflections on Life's Final Chapter*. New York 1993. Rilke-Zitate S. XVII und S. 264.

16 Ulrich Baer: *The Poet's Guide to Life. The Wisdom of Rilke*. Modern Library Edition 2005.

17 Thilo von Pape (Hg.): *Hiersein ist herrlich! 365 Tage mit Rilke*. Berlin 2013.

18 Dienstag, 3. Juni 2014.

19 Den Spruch habe ich in den Werken Rilkes nicht gefunden. Im Internet ist er angezeigt als ein »chinesisches Sprichwort« und als »ein japanisches Sprichwort«.

20 Jean-Michel Maulpoix: *RMR: Briefe an einen jungen Dichter. Kommentar*. Aus dem Französischen von Margret Millischer, Leipzig 2010, S. 100.

ler, Peter Szondi, Bernhard Böschenstein, Karl Pestalozzi und Beda Allemann. Der kritische Austausch, der immer auch die eigene Sicht sich erhalten will, er ist einzig motiviert durch den Willen, dem Kunstwerk gerecht zu werden, den Weg zu finden zu einer »skeptischen Lektüre«.

Ganz überzeugend demonstriert König seine Lektüre des vorletzten Sonetts des Zyklus am Beispiel des »fast« der ersten Zeile (»Du, fast noch Kind«) und der beiden letzten Zeilen: »und hofftest, einmal zu der heilen Feier / des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.«²¹

Wie immer man sich entscheidet, man entdeckt die Möglichkeit des doppelten Bezuges (Figur des »Apokoinu«), vor allem im Vergleich und Widerspruch zur Deutung Ulrich Fülleborns. Der Genitiv »des Freundes« ist nach vorn und nach hinten lesbar.

Die Anleitung zu einer informiert und zugleich unabhängig freien Lektüre ist ein Gewinn, der alle Mühe lohnt und allen Widerspruch. Man entdeckt schließlich, dass Lesen ein sehr komplizierter Vorgang ist und was man alles einbringt, unbewusst meistens, aus der eigenen Erinnerung und im Dialog. Da mag einem der Geistliche einfallen aus Kafkas Roman *Der Prozess*: »Du musst nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.«²²

Wie wohltuend bereichernd und alle Kräfte der Neugier weckend ein unbelasteter Blick auf bislang unbekannte Rilke-Texte ist, das belegen die in den *Blättern* veröffentlichten Briefe an Pia und Giustina Valmarana, an Dr. Korrodi, an die Mutter Thankmar von Münchhausens und die, wie es heißt, Korrespondenzstücke Rilke-Carl Jacob Burckhardt. Für die *Jours d'Italie*, die 2009 herauskamen, musste man noch Frau Dr. Franziska Kolp quälen, jetzt liegen die Briefe an die Venezianerinnen zwar auf drei Bände der *Blätter* verteilt, aber doch leicht zugänglich vor. Es macht sehr viel Freude, die neuen und bislang unbekanntesten Teile einzuordnen in die vertrauten Zusammenhänge, das gilt für den »Mitsou«, der in den Korrespondenzstücken erwähnt ist, und ganz besonders für die *Fünf Gesänge* vom August 1914, von denen sich Rilke im Brief an Anna von Münchhausen vom 17. September schon deutlich distanziert.²³

Zu den in den *Blättern* 32/2014 neu erschienen Briefen kommen andere hinzu, natürlich muss man fast sagen. Die Schätzung Joachim Storcks (12.000) ist bald erreicht. 2014 hat Klaus E. Bohnenkamp den umfangreichen (700 Seiten) Band *Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann – 1893-1941* vorgelegt.²⁴ Bohnenkamp ist ein erfahrener, ausgewiesener und anerkannter Philologe und ein kompetenter Herausgeber, der als Literatur-Wissenschaftler immer auch Sinn gezeigt hat für die historische und gesellschaftliche Bedingtheit und Funktion des ästhetischen Scheins. Der 2012 in Rom erschienene, ebenfalls von Bohnenkamp bearbeitete Band I der Reihe über die Literatur-Zeitschrift »Commerce« und Marguerite Caetani (*Revista »Commerce« e Marguerite Caetani*) ist dem Briefwechsel Marguerite Caetanis »mit deutschsprachigen Autoren« gewidmet. Zu diesen gehören u. a. Rilke, Hofmannsthal und Kassner. Genau genommen handelt es sich bei der Edition nicht nur um einen oder drei Briefwechsel, die der Chronologie folgend nacheinander aufgeführt sind (Hofmannsthal / 1893-1922, 109 Stücke), Kassner (1902-1941, 130 Stücke) und Rilke (1910-1919, 57 Stücke) sondern um die Präsentation eines sozialen Netzwerks. Die einzelnen Briefwechsel sind nicht nur über die eine Figur der Elsa Bruckmann, zugleich Brief-Schreiberin und -Adressatin, verbunden. Jenseits dieses Blickwinkels erkennt man, dass die Autoren unabhängig von dieser einen gemeinsamen Bezugsperson miteinander im Kontakt standen, sich persönlich kannten und Briefe wechselten sondern auch

21 SO II, 28 V.1: »Du, fast noch Kind« und: »und hofftest einmal zu der heilen Feier / des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn«.

22 Franz Kafka, *Der Prozess*, vorletztes Kapitel.

23 Brief vom 17. September 1914: »da begriff ich erst recht, dass Einsehen nicht möglich sein wird ohne Entsetzen« (BRG 32, 2014, S. 342).

24 Göttingen 2014.

Teil waren einer gesellschaftlichen Schicht. Über diese Verbindungen und Zusammenhänge, die die Briefe nur eben spiegeln, wird der Leser informiert in der Einleitung und dann im umfangreichen Anmerkungsapparat. Da entdeckt man Namen wie die des Kunsthistorikers Richard Muther und des Renaissance-Spezialisten Walter Pater, die als Autoritäten geachtet waren, nicht nur von Elsa Bruckmann und Hugo von Hofmannsthal. Da wechselt der Leser neugierig und mit Gewinn von den Briefen zu den Anmerkungen.

Derjenige, der die Literatur und die Autoren abseits des politischen Geschehens wahrzunehmen gewohnt ist, der wird über die Hinweise auf die Nähe der Bruckmanns zum Nationalsozialismus und besonders die Begeisterung Elsa Bruckmanns für die Person Adolf Hitlers nachdenklich. Die Tatsache auch, dass Rilke Hugo Bruckmann das erste Stück der *Fünf Gesänge* vom August 1914 (*Zum ersten Mal seh ich dich aufstehn*) zuschickt und die Form, in der dieser sich umgehend für die »Hymne« bedankt, beides erfährt man verwundert ebenso wie Rilkes insgesamt zurückhaltende Reaktionen. Welche Rolle die Emotionen auf der einen und die Verschwiegenheit auf der anderen Seite spielen (S. 53), ist nicht immer leicht zu klären und auch nicht, wieso die Verbindung zwischen Rilke und dem Verlegerehepaar 1919 schon »eingeschlafen« war. Auf jeden Fall versteht man die an anderer Stelle zu entdeckende außerordentliche Polemik Rilkes »wider allen nationalen Anschein«. Die Reaktion des Dichters Rilke gegenüber dem Mitarbeiter des Insel-Verlags Fritz Adolf Hünich vom 6. Juli 1915 kann da unerwarteter Weise wie eine klärende Ergänzung zu den Briefen dieser Zeit an Elsa Bruckmann gelesen werden, insbesondere dem vom 19. Juli 1915.

Auf diese Spannungen wird man aufmerksam an vielen Stellen dieser Korrespondenzen, den Briefen und den dazugehörenden Kommentaren. Der Kommentator Bohnenkamp verweist in seinen Erläuterungen zu einem dieser Juli-Briefe auf Joachim W. Storcks Sammlung der *Briefe zur Politik*, in der die Briefe Elsa Bruckmanns und Fritz Adolf Hünichs zusammenstehen. Von Elsa Bruckmann findet sich nicht zufällig nur ein Brief in der Storckschen Sammlung. Elsa Bruckmann und Rainer Maria Rilke haben einander ganz offensichtlich geschont. Ich verweise bei dieser Gelegenheit auf die Wiedergabe der Handschrift des Briefes von Rilke an Elsa Bruckmann vom 30. September 1910, ein Muster der für den Dichter typischen Sorgfalt bei der Architektur des Schriftbildes, das, mit Rätus Luck zu sprechen, zu Rilkes »Briefrhetorik« gehört.²⁵

Was die rilkesche Korrespondenz angeht und insbesondere die verstreut gedruckten Briefe wie die gerade in den *Blättern* zugänglich gewordenen, so entdeckt man den nicht zu überschätzenden Wert der *Brief-Konkordanz*, die Ferenc Szász begonnen, Rätus Luck weitergeführt hat, und die jetzt betreut wird von Peter Oberthür.²⁶ Rätus Luck hatte schon damit begonnen und Peter Oberthür hat es ganz entschieden fortgesetzt, auch die Briefe anzuführen, die nur teilweise gedruckt vorliegen oder z.B. nur in der *Rilke-Chronik* erwähnt sind, ja sogar solche Briefe, von deren Existenz wir nur wissen, die uns aber (noch) nicht verfügbar sind. In der letzten Ausgabe der *Konkordanz* vom vergangenen Jahr ist der jetzt von Frau Pechota in den *Blättern* edierte und kommentierte Brief Rilkes an Dr. Korrodi vom 30. Oktober 1926 noch nach der *Chronik* erfasst. Aber wir können sicher sein, dass dieser Brief in der nächsten Ausgabe der *Konkordanz* mit dem Hinweis auf die neueste Fundstelle erscheinen wird. Der chronologische Überblick und Zusammenhang ist ein Glück, und Peter Oberthür verdient unser aller Dank.

25 Rätus Luck: *Keineswegs nach der Schablone. Zu Rilkes Briefen und Briefrhetorik*, In: Quarto 35/2012, S. 40-43. Bei der Gelegenheit sei auch verwiesen auf den Aufsatz von Jörg Schuster: »Im Schutzraum der Schrift – ein Brief Rainer Maria Rilke an Magda von Hatingberg«. In: Jörg Schuster, Jochen Strobel (Hg.): *Briefkultur. Texte und Interpretationen – von Martin Luther bis Thomas Bernhard*. Berlin/Boston 2013, S. 231-242. Es handelt sich um den Brief M. v. Hs: Paris, am 4. Februar 1914.

26 Ferenc Szász, Rätus Luck, Peter Oberthür: *Brief-Konkordanz / Chronologische Konkordanz zu Rainer Maria Rilkes (gedruckter) Korrespondenz*, 2013. Neue Ausgabe 2016.

Den wahren Wert der Konkordanz lernt man aber erst schätzen, wenn man sie richtig zu nutzen gelernt hat. Das Material, die mittlerweile auf über 10.000 Briefe (ca. 8000 von und ca. 2000 an Rilke) angewachsene Fülle, lässt sich nämlich je nach Interesse sortieren und befragen. Die beim ersten Zugang chronologisch gereihten Briefe lassen sich z.B. ordnen nach bestimmten Daten, nach Adressaten, Absendern und Quellen. Wer etwa wissen will, an wen Rilke am 25. Dezember geschrieben hat, der muss nur dieses Datum eingeben und erhält alle Briefe aufgelistet, die das Datum tragen. Ebenso leicht lassen sich die Briefe, die Rilke an Elsa Bruckmann geschrieben hat, ermitteln, in chronologischer Reihenfolge, vom Datum des Briefs, dem Aufenthaltsort des Schreibers (Stadt, Hotel, Wohnung) bis hin zur Fundstelle der Handschrift und des Drucks, der Auszüge auch in der *Rilke-Chronik*. Die Konkordanz ist als Kalkulationsprogramm angelegt und ermöglicht dem Nutzer viele Möglichkeiten mit den Tabellen zu arbeiten, bequem und komfortabel. Man erfährt es ein wenig überrascht und erstaunt, dass die neue Technik Möglichkeiten geschaffen hat, die das gedruckte Medium nicht bieten kann. Als Beispiel sei auf umfangreiche Doktorarbeiten verwiesen, die ohne Namens- und Werkregister vorliegen und dem Leser den Weg zu interessierenden Autoren und bestimmten Gedichten zu einer zeitraubenden Arbeit machen.

Es wäre zu wünschen, dass nach dem Tode Renate Scharffenbergs die *Rilke-Chronik* eine ebenso umsichtig-weiterführende Betreuung fände wie die *Brief-Konkordanz* nach dem Tode von Rätus Luck. Renate Scharffenberg, die nach Ingeborg Schnacks Tod 1997 sich um die *Chronik* gekümmert hat, setzte ihre Arbeit auch nach dem Erscheinen der *Erweiterten Neuausgabe* von 2009 fort. So jedenfalls waren wir verblieben bis zuletzt.²⁷ Was Renate Scharffenberg seitdem vermerkt und notiert hat, das findet sich heute in ihrem Nachlass, den sie der Universitätsbibliothek Marburg geschenkt hat. Man sollte die Notizen einsehen und sich anregen lassen für eine zukünftige Fortführung und Aktualisierung der *Rilke-Chronik*. Die Entscheidung darüber, was aufgenommen werden soll und was nicht berücksichtigt zu werden braucht, war nie einfach und wird es auch nie sein. Vertraut mit den entlegensten Details, der ganzen Fülle des Materials und in Kenntnis des Zusammenhangs haben Frau Schnack und Renate Scharffenberg gewichtet und ausgewählt, sorgfältig, gerecht, überprüfbar, verständig und verständnisvoll, mit Achtung vor einem fremden Leben. Aus dem Brief Rilkes an Mary Gräfin Dobržensky vom 4. Februar 1921 wurden zuletzt alle Namen aufgenommen in die Register, aber zitiert wird nur der Absatz, in dem Jan Hus und Luther erwähnt sind. Es ist das erste und bis jetzt einzige Mal, dass Luthers Name auftaucht und das in der erweiterten Neuausgabe der *Chronik*. Rilkes gegen Luther ausfallender Vergleich mit Hus ist aus Joachim W. Storcks Ausgabe der *Briefe zur Politik* zitiert.²⁸ Die *Chronik* von 1975 wurde also nach mehr als dreißig Jahren ergänzt und erweitert um ein Urteil über Martin Luther, nachdem der Brief zugänglich geworden war. Was geschieht, fragt man sich in Zukunft, wenn weitere Briefe Rilkes auftauchen und zugänglich werden und wenn die *Texte von Augenzeugen* erschienen sind,²⁹ die Curdin Ebner und Erich Unglaub ermittelt und zusammengestellt haben? Es wäre wunderbar, wir könnten dann in der nächsten »erweiterten Ausgabe der Chronik« erfahren, dass und wann Rilke mit Leopold von Schlözer den Eiffelturm bestiegen hat.³⁰

27 Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erweiterte Neuausgabe, hg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M./Leipzig 2009.

28 An Mary Gräfin Dobržensky, 4. Februar 1921. In: Joachim W. Storck (Hg.): *RMR: Briefe zur Politik*. Frankfurt a.M./Leipzig 1992, S. 327: »und doch war ihr Jan Hus um so viel geistiger und glühender als Luther –«

29 Curdin Ebner und Erich Unglaub (Hg.): *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Texte von Augenzeugen*.

30 Vgl. Erinnerungen von Leopold von Schlözer: »Rainer Maria Rilke«. In: *Literatur* 20. Jg., H. 6, 1927, S. 317-321. hier S. 319: »Ich entriß ihn seiner Einsamkeit, erschien mir selbst aber wie der »Böse«, denn ich brachte ihn auf einen Punkt, wo er noch nie gewesen, wo Stadt und Land zu seinen Füßen lagen: auf die Spitze des Eiffelturms.«

Es muss allerdings gesagt werden, dass viele, auch überzeugende wissenschaftliche Arbeiten noch immer mit der ersten Ausgabe der *Chronik* von 1975 sich begnügen. Ich sage es ganz unaufgeregt, aber doch einigermaßen erstaunt: Die erweiterte Neuausgabe von 2009 wird kaum zu Rate gezogen. Aber es gibt sie ja auch erst seit sechs Jahren und die älteren Ausgaben von 1975 und 1996 waren zugegebenermaßen auch schon sehr hilfreich und gut. Man stelle sich übrigens vor, die *Chronik* würde einmal über ein Kalkulationsprogramm verfügbar sein wie die Brief-Konkordanz.

Was die Freude an der Entdeckung der Texte angeht, so will ich im Vorübergehen und der eigenen Begeisterung folgend auf die Kommentierungen des *Berner Taschenbuchs* verweisen, auf die Kommentierungen in der Ausgabe selbst, auf die Transkription und den Kommentar von Wolfram Groddeck in den 2014 erschienenen Blättern (S. 368-373). Schon in seinen »Überlegungen zur kommentierten Ausgabe von Rilkes Werken«³¹ wird man sensibilisiert für den Text von seiner Entstehung her, für die »Bedeutung des grafisch Buchstäblichen«, die handschriftliche Form, für den Druck, die Druckgeschichte, die Varianten, den Klang im Vortrag. Und man entdeckt, was sowieso immer gilt, das lesbare und hörbare Wort des Dichters als die Quelle und das Ziel aller Zuwendung. Man versteht, dass die »Texteinsparungen« in der Kommentierten Ausgabe zwar erklärt, aber doch bemerkt werden.

Seit der Tagung in Bern und meinen Randbemerkungen 2012 sind viele ernste Arbeiten erschienen mit wissenschaftlichem Anspruch, Doktorarbeiten z.B. Lassen Sie mich eine der jüngsten erwähnen, die Doktorarbeit von Daniela Liguori *Rilke und der Orient* (»Rilke e l'Oriente«) erschien 2013 in Rom.³² Leider sind meine Kenntnisse im Italienischen sehr begrenzt. Aber ich konnte doch feststellen, dass die mir bekannten Aspekte des Themas alle berücksichtigt sind, angefangen von der Scuola di Hokusai, über die Gestalt des Buddha und den Einfluss des Haiku. Sehr gefreut habe ich mich Namen zu finden, die ich von meiner eigenen Lektüre her kenne und bewundere, Hermann Meyer, Gisela Götte und auch den berühmten Kunsthistoriker und beinahe Doktorvater Rilkes Richard Muther.³³ Nicht ohne Rührung entdeckte ich in den Anmerkungen auch meinen Pariser Lehrer Vladimir Jankélévitch mit seinen Überlegungen zur Musik und dem Unausprechlichen.³⁴ Eine informierte Arbeit.

Es hat mich nicht gewundert, dass Frau Liguori ihre Arbeit mit einem Kapitel über Rilkes Gedicht *Gong* abschließt und dabei ihre Vorgänger nicht vergisst, bis auf Raoul Walisch, dessen Doktorarbeit beinahe gleichzeitig erschien und ebenfalls mit dem Gedicht *Gong* endet: »daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt«.³⁵

Raoul Walisch hat sich, wie es schon der Titel anzeigt, mit den Hauptwerken des mittleren und späten Rilke befasst, den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, den *Duineser Elegien* und den spätesten Gedichten der Zeit, wie es in dem von Karen Leeder und Robert Vilain herausgegebenen Band heißt,³⁶ der Zeit *Nach Duino*. Das Thema ist ein zentrales Thema nicht nur der Werke, die Herr Walisch analysiert, sondern es ist ein durchgehendes Anliegen Rilkes auch in seinen frühen Werken, beispielsweise im *Ewald Tragy*, in seinen theoretischen Schriften und auch in seinen Briefen und in seiner Bewunderung etwa für die amerikanischen Transzendentalisten Thoreau und Emerson. Was aber für die Arbeit von Raoul Walisch gilt, ist das hohe methodologische Bewusstsein und seine erkenntnistheoretische Nachdenklichkeit. Nicht umsonst machen die Anmerkungen in etwa ein Drittel des Textes aus.

31 BIRG 23, 2000, S. 105-114.

32 Daniela Liguori, *Rilke e l'Oriente*, Milano 2013.

33 Richard Muther: *Die Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*. München 1893.

34 *La Musique et l'Ineffable* erschien 1961, in italienischer Übersetzung zuerst 1998.

35 Raoul Walisch: »daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt«. *Untersuchung zur Thematik der gedeuteten Welt in Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, »Duineser Elegien« und spätester Lyrik*. Würzburg 2012.

36 Karen Leeder und Robert Vilain (Hg.): *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Göttingen 2010.

Ein Musterbeispiel für Rilkes Schwierigkeiten, für seine Fremdheit in der gedeuteten Welt, ist sein elegisch-nostalgisches Verhältnis zum Christentum, zur christlichen Überlieferung, allgemeiner gesprochen, zur religiösen Tradition. Diesem Thema widmet sich u.a. die Arbeit Roland Ruffinis *Vier Gestalten der Bibel in Rilkes Neuen Gedichten*.³⁷ Verständlicherweise stellt sich diese Frage auch (wenn nicht vor allem) für Theologen. So konnte man etwa in der Ausgabe *zur Debatte* (5/2014) lesen, dass Michael von Brück, Professor »für evangelische Religionswissenschaft, am 10. April vor mehr als 450 Zuhörern« in der Katholischen Akademie München einen Vortrag gehalten hat, in dem er »religionswissenschaftliche Zugänge zu Rilkes ›Duineser Elegien‹« suchte.³⁸ Ein Jahr früher war der Artikel des Tübinger Theologieprofessors Johannes Schwanke zu *Rilkes Theologie an Rande des Christentums* erschienen.³⁹ »Am Rande des Christentums« klingt ungefähr wie »nicht sehr verlässlich zu Haus«. Die Reihe der Arbeiten zu Rilkes Religiosität beginnt mit Ellen Keys Aufsatz *Ein Gottsucher. Rainer Maria Rilke* von 1911⁴⁰ und Gertrud Bäumers Buch »*Ich kreise um Gott*« *Der Beter Rainer Maria Rilke* von 1935,⁴¹ reicht über Josef Kuschel,⁴² und Manfred Windfuhr,⁴³ von Ulrich Fülleborns Aufsatz zu Rilkes *Gebrauch der Bibel*,⁴⁴ Alberto Destro,⁴⁵ Günther Schiwy,⁴⁶ Sascha Löwenstein,⁴⁷ Norbert Stapper⁴⁸ bis zu dem neuen, gerade erschienenen Sammelband »*Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*.⁴⁹ Der Herausgeber war Professor für Philosophische Grundfragen der Theologie in Eichstätt und folglich sind viele Mitarbeiter des Bandes Theologen, die unseren Dichter und sein Verhältnis zu Gott, zur Theologie, zum Christentum, zur Kirche aus theologischer Sicht zu verstehen und zu erklären versuchen. Aber unter den Beiträgern gibt es auch Germanisten und uns bekannte Rilkeaner wie William Waters, Magdolna Orosz, Wolfgang Braungart, Peter Por, Alexander Belobratow und Daniel Joseph Polikoff.

Rainer Maria Rilke hat den Weg in die Moderne als Auseinandersetzung mit der Tradition erfahren und betrieben, erfahren als Verlust und als Niedergang, betrieben als polemische Aufklärung und als deutende und umdeutende Aneignung. Ein Beispiel für die »Arbeit am Mythos« ist Rilkes dichterischer Umgang mit der religiösen Überlieferung, mit den Doku-

37 Roland Ruffini: *Vier Gestalten der Bibel in Rilkes »Neuen Gedichten«*. Ulvebüll 2013.

38 Michael von Brück: *Religionswissenschaftliche Zugänge zu Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien«*. *zur Debatte* 5, 2014, S. 41-44 (mit Abbildungen).

39 Johannes Schwanke: Professor für Theologie. In: *Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 55 (2013), H. 4: »Wir steigen in die wiegenden Gerüste« – Rilkes Theologie am Rande des Christentums« (FAZ vom 5. Februar 2014, Nr 10, Seite N 3).

40 Ellen Key: *Ein Gottsucher* (Rainer Maria Rilke). In: Ellen Key: *Seelen und Werke*. Berlin 1911, S. 223-232.

41 Berlin 1935.

42 Karl-Josef Kuschel: *RMR und die Metamorphosen des Religiösen*. In: Ders.: *Vielleicht hält Gott sich einige Dichter*. Mainz 1991, S. 97-163.

43 Manfred Windfuhr: »Religiöse Produktivität – die biblisch-jüdischen Motive in Rilkes *Neuen Gedichten*«. In: *Traditionen der Lyrik*. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker, hg. von Wolfgang Düsing in Verbindung mit Hans-Jürgen Schings u.a. Tübingen 1997, S. 137-150.

44 Ulrich Fülleborn: »Rilkes Gebrauch der Bibel«. In: Manfred Engel und Dieter Lamgping (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf/Zürich 1999, S. 19-38.

45 Alberto Destro: *Il dio oscuro di un giovane poeta*. Padova 2003.

46 Günther Schiwy: *Rilke und die Religion*. Frankfurt a.M./Leipzig 2006.

47 Sascha Löwenstein: *Rainer Maria Rilkes Stunden-Buch. Theologie und Aesthetik*. Berlin 2005.

48 Norbert Stapper: *Rainer Maria Rilkes Christus-Visionen. Poetische Bedeutungen und christopoetische Perspektiven*. Ostfildern 2009.

49 Norbert Fischer (Hg.): »*Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*. Hamburg 2014.

menten und den Zeugnissen der christlichen Frömmigkeit und Kultur, mit den Werken sakraler Kunst. Religiöse Motive, religiöse Stoffe und Rituale, religiöse Formen finden sich daher im ganzen Werk dieses Dichters. Das Wunderwerk der Technik seiner Zeit, den Eiffelturm, den erwähnt er nie, und die Erzeugnisse der modernen Technik, das Flugzeug (»das Gerät, das gelang«) z. B., die Elektrizität (»der spannende Drang«) umschreibt Rilke umständlich, die Fachsprache vermeidend, aber die Spuren der religiösen Praxis, die sind erinnert, die Tempel und die Dome, Santa Maria Formosa, die Kirchen zu Rom und Neapel, und Chartres. Die Gotteshäuser, die Kapellen und Kathedralen, in Muzot und Paris, die Haupt-Moschee von Kairouan, die waren für den Dichter Rilke nicht etwa nur kunsthistorisch interessante Objekte, das waren sie auch, aber sie waren vor allem Zeugen geliebter Frömmigkeit.

Man kann durchaus von einer »kirchlichen Prägung« Rilkes sprechen;⁵⁰ sie begann schon mit seiner Geburt und ist noch spürbar in der nostalgischen Dialektik der späten Zeit. Er hat sich nie von dem verabschiedet, was ihn nicht mehr ganz überzeugte. Nicht zufällig gilt Rilkes anhängliche Aufmerksamkeit den leeren, abgelegenen, verschlossenen, alten, zerfallenen Kirchen und Kapellen. In ihnen erlebt er immer wieder die Gegenwärtigkeit des Verlorenen: »Wir wohnen«, so heißt es in einem Widmungsgedicht vom Jahreswechsel 1912/13, »in dem meisten, das ahnend ein Entgangenes entbehrt«. Das gilt nicht nur für die Ruhe in den Kirchen, die der junge Arbeiter mit seiner Freundin Marthe besucht, es gilt auch für Rilke selbst. Der *Brief des jungen Arbeiters* entstand um die Mitte des Februar 1922. Wenige Wochen später schreibt Rilke, am 10. März 1922, einen Brief an Rudolf Zimmermann, den Pfarrer von Berg, in dem er an seine mehr als 10 Jahre zurückliegende Reise nach Ägypten erinnert und besonders an seinen Besuch der Moschee von Kairouan im Dezember 1910: »Als ich in Kairouan, im südlichen Tunis, in die gewaltige Haupt-Moschee eintrat [...], da hatte ich das Gefühl, ich brächte in meinem auch dort, und dort erst recht, göltigen Herzen genug Kraft der unmittelbaren Erhebung mit, um das verödete Gotteshaus der Wiedereinkunft des großen Bezugs, wenigstens für den Augenblick, würdig zu machen.«

Ein wunderschönes Beispiel für die innere Unabhängigkeit von allen Formen historisch bestehender Religion und ein Dokument auch des Zusammenhangs von äußerer Gefährdung und innerer Ausdauer.

Wie wir wissen, hat Rilke die *Erste Duineser Elegie* gleich nach ihrer Entstehung für die Fürstin Marie von Thurn und Taxis abgeschrieben. Die Seiten auf die die Elegie geschrieben wurde, hatte zuvor Anton Kippenberg auf Bitten des Dichters in einen »schönen alten grünen Einband« eingesetzt. Ursprünglich »barg« dieses »kleine grüne Büchlein« nicht »irgend einen gleichgültigen Inhalt«, wie sich die Fürstin später erinnerte,⁵¹ sondern Johann Friedrich Schwedlers »Grundriß der allgemeinen Religionslehre / als Vorbereitung / zu dem ausführlicheren Unterricht / in den Lehren des Christentums / für die obere / Klassen gelehrter Schulen«, erschienen in Halle 1801. Das »kleine grüne Buch«, das Rilke bei einem Weimarer Antiquar gekauft hatte, musste ihm vom Titel her schon ein Anlass zur Wahrnehmung der eigenen Unsicherheit und Not sein und zugleich ein Zeugnis jener Erwartungen und Verheißungen, die er kannte, denen er aber nicht mehr zu folgen fähig und bereit war. Die Vermittlung dieser Distanz konnte ihm schließlich als »die heimliche Absicht« des »kleinen grünen Buches« erscheinen, das »strenggenommen, nur der Grundriß der allgemeinen Religionslehre zu sein vorgab«, in Wirklichkeit aber die »grimmige Einsicht«⁵² fühlbar machte, die dem Dichter zum poetischen Auftrag wurde.

⁵⁰ Die Formulierung »kirchliche Prägung« übernehme ich von Albert Raffelt. Vgl. »Martin Heidegger und die christliche Theologie. Eine Orientierung mit Blick auf die katholische Rezeption«. In: *Die Gottsfrage im Denken Martin Heideggers*. Hg. von Norbert Fischer und Friedrich Wilhelm von Herrmann. Hamburg 2011, hier S. 195.

⁵¹ Marie von Thurn und Taxis: *Erinnerungen an RMR*. Deutsche Ausgabe, besorgt von Georg Blokesch. 2. Aufl. München, Berlin 1933.

⁵² *Die Zehnte Duineser Elegie*, Eingangsverse: »Daß ich dereinst, am Ausgang der grimmigen Einsicht, / Jubel und Ruhm aufsinne zustimmenden Engeln.«

Seit der Tagung in Florenz sind bald zwei Jahre vergangen und in dieser Zeit ist das Interesse an Rilkes Auseinandersetzung mit der religiösen Tradition nicht geringer geworden. Eine der jüngsten Doktorarbeiten, die ich einsehen konnte, befasst sich mit den *Propheten im Spiegel der Gedichte Rainer Maria Rilkes*,⁵³ berücksichtigt aber neben der Beziehung zwischen den vom Motiv her in Frage kommenden *Neuen Gedichten* und den biblischen Vorgaben auch die persönlich-biographischen Einflüsse und die zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen. Überzeugend vor allem die Einlassung auf Rilkes immer zu beobachtende »Beziehung zur traditionellen katholischen Religiosität als Erwachsener« (S. 51-59). Man darf sich da erinnern an die großen *Requien (Für eine Freundin und Für Wolf Graf von Kalckreuth)*, die beide Anfang November 1908 entstanden und als Totengedächtnis zu lesen sind im Sinne des katholischen Allerseelentages (2. November).

Auch ein kurzer Blick in die Arbeit von Bernhard Marx bestätigt das anhaltende Interesse an Rilkes religiöser Bildung.⁵⁴ Die Arbeit beschäftigt sich zwar mit einem poetologischen Kernbegriff der Dichtung der mittleren Schaffensperiode, aber man entdeckt sehr schnell, dass für den Autor das im Rilkeschen Sprachkosmos wirkende Prinzip der ins Mythische reichenden Steigerung auch in diesem Falle gilt und er zitiert aus dem *Stunden-Buch* den im Irrealis vorgetragenen (verführerischen) Preis des Göttlichen: »Wenn ich gewachsen wäre irgendwo, / wo leichtere Tage sind und schlanke Stunden, / ich hätte dir ein großes Fest erfunden, / und meine Hände hielten dich nicht so, / wie sie dich manchmal halten, bang und hart.« Die ausgewogene Metrik, die Alliterationen und Assonanzen geben der Klage den Zauber einer elegischen Feier, die, strahlend, im Glanz des Entbehrten steht.

Mit Alfred Hagemanns Dissertation *Natur bei Rainer Maria Rilke* kommen wir gewissermaßen auf die Erde zurück.⁵⁵ Ein Beispiel dafür liefert die Liste der einschlägigen und benutzten »Nachschlagewerke, Reiseführer, Karten und Kataloge«. In der ausführlichen und gründlichen Bibliographie findet man weder Günther Schiwys »Rilke und die Religion« (2006), noch (um eine frühere Publikation zu nennen) Ulrich Fülleborns Aufsatz über »Rilke und die Bibel« von 1999. Dafür aber entdeckt man ein Buch wie Ludwig Kleins *Unsere Waldbäume, Sträucher und Zwergholzgewächse* (Mit 100 farbigen Tafeln nach den von Frl. Margarete Schrödter nach der Natur gemalten Aquarellen und 34 schwarzen Abbildungen, Heidelberg 1910). Wie man sieht, stammt das Buch aus der Zeit unseres Dichters. Die Abb. Nr. 19 aus Kleins Buch über »Waldbäume und Sträucher« ist in Alfred Hagemanns Doktorarbeit zu sehen und sie zeigt den Zweig einer Haselnuss. Auf das Buch des Geheimen Hofrats und Professors für Botanik hatte Elisabeth Aman, die Schwester Nanny Wunderly-Volkarts, Rilke aufmerksam gemacht, und sie hatte ihm ihr »kleines Buch« anvertraut. Es ging um einen »botanischen Fehler«, der Rilke in der vorletzten Strophe der *Zehnten Duineser Elegie* unterlaufen war. Rilke hatte »die Kätzchen der leeren Hasel« mit »Weidenkätzchen« verwechselt. Rilke wird seinen Irrtum gleich eingesehen haben und das obwohl oder vielleicht gerade deshalb, weil die Zeichnung von »Frl. Margarete Schrödter«, herbstlich, farbig, blattreich und fruchtig wie sie war, im auffälligen Gegensatz stand zur »leeren Hasel« der Elegie. Abgesehen einmal davon, dass man hier der Schwester Nanny Wunderly-Volkarts begegnet und auf Briefe Rilkes an sie aufmerksam gemacht wird,⁵⁶ lernt man auch viel über Rilkes Verhältnis zur Natur und ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Über den erwähnten »botanischen Fehler« und die Umstände seiner Korrektur sowie deren Bedeutung für eine der zentralen

53 Gisela Maria Sander: *Unter dem Diktat der Kunst. Propheten im Spiegel der Gedichte Rainer Maria Rilkes*. Ostfildern 2015.

54 Bernhard Marx: »*Meine Welt beginnt bei den Dingen*«. *RMR und die Erfahrung der Dinge*. Würzburg 2015. S. 159-184; IV: *Gott als Ding der Dinge*.

55 Alfred Hagemann: *Natur bei RMR. Wald, Park, Garten und ihre literarische Darstellung*. Frankfurt a.M. 2014.

56 Zitiert nach der Ausgabe von Rätus Luck (Hg.): *RMR: Briefe an Schweizer Freunde*. Frankfurt a.M. 1990.

lyrischen Aussagen im Werk unseres Dichters werden wir im zweiten Kapitel der Arbeit, das dem Thema ›Rilke und der Wald‹ gilt, unterrichtet. Die nachfolgenden Kapitel 3 und 4 befassen sich mit den beiden anderen im Titel genannten Varianten des Natürlichen, mit dem Garten und dem Park. Natur, das ist, wie man feststellen kann, vor allem die pflanzliche und mehr und mehr die zivilisationsnahe Natur. Der Autor geht in seiner detailreichen und sehr differenzierenden Arbeit den Spuren nach in der Biographie des reisenden Dichters, schaut ihm nach in seinen Briefen und folgt ihm in seinem Werk, der Prosa wie der Dichtung, immer mit dem aufmerksamen Blick für die Wirklichkeit und ihre Wahrnehmung auch in der zeitgeschichtlichen Diskussion. Nicht zufällig geht man immer wieder den Spuren des »Baedeker« nach, durch Paris, Mittelitalien und Österreich und begegnet auf diesen Wegen dem Dichter Rainer Maria Rilke und seiner Welt.

August Stahl

*Christoph König: »O komm und geh«.
Skeptische Lektüren der Sonette an Orpheus von Rilke.
Göttingen: Wallstein Verlag 2014. 379 Seiten*

Das Buch von Christoph König stellt ein komplexes Unterfangen des Autors dar, indem er von dem Sonett »O komm und geh«, dem vorletzten des zweiten Zyklus der *Sonette an Orpheus* von Rilke ausgehend das Gedicht und sein Umfeld, unterschiedliche Ansätze verbindend, in mehreren Anläufen analysiert. Dieses Vorgehen ist nicht ganz beispiellos, es könnte hierzu zum Beispiel das Buch von Ziolkowski erwähnt werden, der seine Analyse ebenfalls um ein Sonett dieses Rilke-Zyklus entwickelt.¹ König nähert sich dem von ihm gewählten Gedicht in mehreren konzentrischen Schritten und zeichnet dadurch auch seine vielfältigen Kontexte nach – dies nicht nur im textuellen Sinne, indem auch Lektüren weiterer Sonette aus den beiden Orpheus-Zyklen analytisch einbezogen werden, sondern auch durch das Eingehen auf bestimmte lebens-, kultur- sowie interpretations- bzw. wissenschaftsgeschichtliche Konstellationen, die nicht nur das einzelne Sonett, sondern auch den ganzen Zyklus, Rilkes Poetik und seine Rezeption(sgeschichte) zu erhellen vermögen.

Christoph König will die »moderne, reflexive Poesie« (S. 14) von Rilke beleuchten, indem er sich von »den Schwierigkeiten« und »nicht der Popularität« (S. 14) der Sonette her den Texten annähert bzw. auf das Œuvre »durch ein ›insistierendes‹ Lesen« als »ein[en] Lernprozeß« (S. 12) konzentriert, womit »keinesfalls die Bekräftigung eines einmal gewonnenen Eindrucks gemeint, sondern die Reflexion auf die Art und Weise, in der bislang gelesen wird« (S. 12). Diese Reflexionshaltung bestimmt Königs Vorgehen in all den Ausführungen des Buches, in seinen »[s]keptischen Lektüren« (S. 15), die in zweifachem Sinne als »skeptisch« verstanden sind: einerseits in dem Sinne der im Gedicht selbst, d.h. von Rilke gestellten »skeptischen Frage, unter welchen Bedingungen man heute poetisch von Orpheus sprechen kann« (S. 15), andererseits durch die Skepsis von Königs »eigene[n] Lektüren und deren Methode« (S. 15), die die ständige (Selbst-)Reflexion vielfach bestimmen.²

1 Vgl. Theodore Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht. Rilkes Sonette an Orpheus II.4* (»O dieses ist das Tier das es nicht gibt«). Würzburg 2010. Obwohl sich in den Zielsetzungen, ein Gedicht aus dem ganzen Zyklus von Rilke in den Mittelpunkt stellend die breiteren kulturellen, literaturhistorischen und rezeptionellen Kontexte zu erhellen, bestimmte Ähnlichkeiten mit Königs Buch entdecken lassen, haben die beiden Autoren unterschiedliche methodologische Voraussetzungen und verfolgen mit ihren Analysen unterschiedliche Zielsetzungen.

2 Mit einiger Übertreibung ließe sich sagen, ein skeptisch vorgehender Interpret reflektiert hier Rilkes Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Dichtung, wozu König seine vielfälti-

Das Buch ist neben der Einleitung und dem philologischen Apparat (Anmerkungen, Bibliographie und Register) in fünf unterschiedlich umfangreiche Kapitel unterteilt: das erste Kapitel ist der Lektüre des Sonetts »O komm und geh« gewidmet und bietet eine erste Analyse des Gedichts, worauf im zweiten Kapitel die Reflexion der Lektüre folgt »als eine Reflexion der Voraussetzungen, die in dieser Lektüre am Werk sind« (S. 17). Im zweiten Kapitel optiert König für eine Methode der »insistierenden Reflexion der Lektüre selbst« (S. 31), wodurch er sich vom »Close Reading« und der »werkimmanenten Analyse«, aber auch von einer einseitig theoriebasierten Literaturwissenschaft und von »einer philologischen Tradition, die die methodologische Reflexion meidet« (S. 35), ausdrücklich abgrenzt und für eine »moderne[] kritische[] Philologie« (S. 35) eintritt. Letzten Endes werden dadurch auch Traditionen einer »kunstmäßig gehandhabten Philologie« (S. 36)³ durchgehend angewendet (und ebenfalls umfassend reflektiert). Der Darstellung der Methode der Lektüre folgen im dritten Kapitel mehrere Schritte von Kontextualisierung. Hier sind (mit Königs Ausdruck) die »materiellen Voraussetzungen« (S. 17.) in die Betrachtungen einbezogen: so werden Rilkes Nietzsche-Kritik, seine an den Valéry-Übersetzungen trainierte Idiomatik, »die vom Französischen her Rilkes Dichtersprache beeinflusst« (S. 69), seine Korrespondenz mit Frauen (Ilse Erdmann, Eva Cassirer, Baladine Klossowska), die »an Rilkes Entwicklung insgesamt [teilnehmen]« (S. 90), sowie bestimmte Wissenschaftstraditionen wie die Astronomie und die Astrologie, die bei Rilke »in die Dichtung [münden]« (S. 106) nacheinander untersucht. Das vierte Kapitel vollzieht auch eine gewisse Kontextualisierung und Vertiefung sowie Erweiterung der Lektüre, diesmal – nach einer kurzen Analyse des am 31. Januar 1922, d.h. in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Sonetten entstandenen und sie, Königs Meinung nach, in vieler Hinsicht vorbereitenden Gedichts »Über die Quelle geneigt«, worin »Rilkes Poetik des orphischen Hörens sich an[deutet]« (S. 112) – vorzüglich im Kontext der *Sonette an Orpheus*, indem das Sonett »O komm und geh« mit den Sonetten I.1, I.2, I.15, I.20, I.26, II.1 sowie mit den es unmittelbar umgebenden II.27 und II.29 in Verbindung gebracht wird, wodurch König demonstriert, »daß die Sonette untereinander im Verhältnis einer progressiv entwickelten Gattung stehen« (S. 17). Die eingehenden Analysen der ausgewählten Sonette zeigen eine konsequente Anwendung von Königs gewählter Methode der kritischen Reflexion und erweitern, ergänzen – ein Verbindungsnetz im Doppelzyklus schaffend – die im zweiten Kapitel erfolgte Interpretation von »O komm und geh«.

Das fünfte, umfangreichste Kapitel bietet eine historische Übersicht über die früheren Interpretationen des Sonetts II.28 und teilweise der *Sonette an Orpheus* »in Form von Lektüren im Porträt« (S. 17); damit soll »[d]er »Skopus [der] »Cyklisation« erweitert werden« (S. 17). In den zwanzig »Lektüreporträts« (S. 18) findet eine intensive, kritisch würdigende Auseinandersetzung mit der Rilke-Philologie, mit ihren Traditionen, Voreingenommenheiten und Schwerpunkten statt. König, der sich intensiv auch mit wissenschaftsgeschichtlichen Fragen beschäftigte, ist dabei der Meinung, dass »[d]ie Würdigung älterer Forschungen [...] die Voraussetzung einer ernsthaften Diskussion über die Zeiten hinweg« darstellt (S. 38), die »Unerwartetes und insofern Diskussionswürdiges zutage [fördert]« (S. 38) und eine »polemisch[e] wie systematisch[e]« (S. 40) Einstellung aufzeigt. Es geht ihm darum, zu »verstehen, wie verstanden wird« (S. 156). König unterscheidet dabei drei Formen von »Verstehen«, das spontane Verstehen, die theoretisch-begriffliche Analyse und die Exegese (vgl. S. 156). Darauf aufbauend entsteht eine Reihe von Lektüreporträts, die nach fünf Perspektiven/Aspekten vorgeht: König nennt dabei das »Interesse für den Akt der Kreation«, die »Modelle der Geistesgeschichte«, die »Philosophie (Sprachdenken und Existenzphilosophie)«, die »Literarische

gen Studien zur modernen Dichtung, zur Philologie (auch als Fach) und zur Wissenschaftsgeschichte quasi als Vorstudien auch dieses Buches verhelfen können.

3 König greift damit eine Praxis der »Cyklisation«, einer »Kritik der eigenen Methodik« (S. 36), somit eine stetige Selbstreflexion von Verstehen, Kritik und Interpretation auf, die in der Frühromantik bei Friedrich Schlegel postuliert wurden.

Rezeption« und die »Szientifizierung« (S. 158), die die Positionen der jeweiligen untersuchten Lektüren bzw. ihrer Vertreter bestimmen. Die Lektüreporträts werden danach aber in ihrer linearen, von den Anfängen einer Rilke-Philologie bis zu heute reichenden zeitlichen Aufeinanderfolge dargeboten, ohne die vorhin angegebene, eine potentielle Systematisierung bietende Einteilung explizit kenntlich zu machen. In Königs Lektüre der Lektüren beschränkt sich die Auswahl vorwiegend »auf die deutschsprachige Rilkeforschung« (S. 158), immerhin werden außerdem einige Gestalten der Emigration (Paul Hoffmann, Erich Heller, Erich Fried)⁴ und durch Eliza Marian Butler auch England hinzugezogen.⁵ Ein als Coda bezeichneter Abschnitt am Ende dieses Kapitels schafft noch einen Ausblick, indem hier am Beispiel von Hermann Mörchen und Annette Gerok-Reiter Gefahren und Unzulänglichkeiten einer exegetischen, auf einen höheren Sinn zurückgreifenden Interpretation betont werden. In den Lektüreporträts selbst praktiziert König die kritisch-abwägend reflektierende Analyse der Rilke-Interpretationen der von ihm ausgewählten Gestalten (zu denen außer Literaturwissenschaftlern auch Literaten/Dichter wie Kassner, Eich oder Celan, sowie Philosophen wie Wittgenstein und, die Rilke-Philologie lange Jahre und zum Teil bis heute prägend, Heidegger oder Gadamer gehören), er bezieht sie auf die von ihnen befolgten (oft nicht explizit gemachten) theoretischen und interpretatorischen Voraussetzungen, auf ihre in ihren Interpretationen nachvollziehbaren Methoden, Widersprüche und Unzulänglichkeiten, die dadurch die Rilke-Forschung vielfältig präg(t)en. Scharfe Kritik wird durchaus geübt (wie eben z.B. im Falle Heideggers oder auch Gadamers), so wie König auch seine Sympathien (z.B. mit Blick auf Hoffmann oder Celan) durchschimmern lässt; durch apodiktische Urteile wird er gewiss auch manchen Missmut ernten.

Das Buch ist keine leichte Lektüre, die zyklische Aufeinanderbezogenheit von Analyse, Kontextualisierung und Historisierung der Interpretationen, die manchmal eigenwillige Begrifflichkeit und die ab und zu ins Apodiktische gleitende Argumentation machen es einem nicht einfach, Königs Gedankengängen zu folgen: die von ihm vorgeschlagene kritisch-skeptische Lektüre mag dabei auch dem Leser weiterhelfen und so könnte das Buch weitere Diskussionen in der Rilke-Forschung anregen und zur Klärung noch nicht ausdiskutierten Probleme beitragen.

Magdolna Orosz

Jörg Schuster: *»Kunstleben«. Zur Poetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes.*
Paderborn: Wilhelm Fink 2014 (429 Seiten, ISBN 978-3-7705-5602-1)

Während der Brief des 18. Jahrhunderts mittlerweile Gegenstand zahlreicher Aufsätze und Monographien ist und nichts an seiner Relevanz für die einschlägige Forschung eingebüßt zu haben scheint, wurde dem Brief des 19. Jahrhunderts bislang eher wenig Aufmerksamkeit zuteil. Ein häufig konstatiertes Verfall der Epistolarkultur, d.h. deren Degeneration von einer durch ihr »produktiv-innovatives Potential« gekennzeichneten in eine »bildungsbürgerlich geprägte, konsensorientierte gesellschaftliche Umgangsform« (S. 18), hat eine vergleichbar weitreichende Diskussion, wie sie beispielsweise über das sogenannte »Jahrhundert des Briefs«

4 Fried bekommt kein eigenes Unterkapitel, sondern wird in Verbindung mit dem von Höllerer veranstalteten Berliner Kritiker-Colloquium erwähnt (vgl. S. 238f.).

5 Obwohl das Vorgehen Königs im fünften Kapitel nachvollziehbar ist, wäre es vielleicht ratsam gewesen, die Linearität der Lektüreporträts nach den vom Autor angegebenen fünf Perspektiven (vgl. S. 158) auch kenntlich werden zu lassen, damit der Leser die vielfältigen inneren Verbindungen der Forschungspositionen leichter nachvollziehen kann.

stattfindet, lange wenig attraktiv wirken lassen. Dass die stiefmütterliche Behandlung des Genres in diesem Zeitkontext jedoch ungerechtfertigt ist und dass die dort entstandenen Briefe als potentiell Forschungsjekt der Literatur- und Kulturwissenschaft sowohl quantitativ als auch qualitativ denen des 18. Jahrhunderts und früher durchaus nicht nachstehen, vermag Jörg Schuster in seiner 2014 publizierten Habilitationsschrift »Kunstleben«. *Zur Poetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes* überzeugend darzulegen.¹

Schusters Untersuchung setzt sich zum Ziel, neue Perspektiven auf das Medium ›Brief‹ um 1900 zu erschließen und abseits tradierter Klischees und Stereotypen den Brief auf seine spezifischen Möglichkeiten und Funktionen vor dem Hintergrund der Moderne hin zu befragen. Es geht ihm dabei ausdrücklich weder um die bloße Betrachtung des Briefs als eine potentielle Variante zur schriftlichen Fixierung biographischer oder werkhistorischer Inhalte noch um die Wertung als Krisensymptom der Jahrhundertwende. Vielmehr steht die Frage nach der produktiven kulturpoetischen Funktion im Zentrum: Die Korrespondenzen werden zum Schauplatz einer die unmittelbare Realität ausschließenden »Inszenierung des ›Lebens‹ in Schriftform, häufig an der Grenze zur Poetisierung und Ästhetisierung« (S. 27), und zeugen somit von dem Versuch, durch die Stilisierung des Lebens der Briefpartner zum Kunstwerk dieses in Reaktion auf die Herausforderungen der Moderne erträglicher zu machen. Diese von Schuster beobachtete und im Laufe seiner Argumentation ausführlich belegte, von der Dichtung auf den Brief übergreifende »Tendenz zur *Autonomisierung des sprachlichen Materials*« (S. 21) ist ein Befund, der den sich häufig auf einer rein dokumentarisch betrachtenden Ebene bewegenden kultur- und literaturhistorischen Diskurs dezidiert um das für die Briefe um 1900 konstitutive ästhetisierend-artifizielle Moment erweitert. Hierbei etabliert Schuster den Brief als Form der *Gebrauchskunst*, mittels derer es den Schreibenden gelingt, in Distanz zur von soziokulturellen, technischen und ökonomischen Umbrüchen beeinflussten, instabilen Außenwelt zu gehen und persönliche ›Schutzräume‹ einzurichten – eine Strategie, wie sie z.B. ebenfalls in der hermetischen Dichtung des *l'art pour l'art* zu Tage tritt. Schuster überträgt dieses die epistolare Alltagskommunikation entscheidend prägende Vorgehen in einen raumtheoretisch fundierten Kontext und setzt es in Analogie zur zeitgenössischen *Jugendstil*-Bewegung: Die über architektonische und stilistische Einheit herbeigeführte, wahrgenommene Ordnung im *Jugendstil*-Interieur konvergiert mit der künstlich arrangierten Lebenswirklichkeit im Brief, welche das Gefühl der Ohnmacht angesichts rapider gesellschaftlicher und technischer Entwicklungen im *fin de siècle* zu lindern hilft.

Eine ähnliche Wirkung erzielt ein weiteres, für Schusters Überlegungen wesentliches kontemporäres Konzept: die in Opposition zur zunehmenden Modernisierung stehende *Lebensreform*. Die Gegenbewegung wird nicht nur ein Thema wissenschaftlicher Auseinandersetzung, sondern auch zum Impulsgeber für Alltagskultur und Kunst. Der titelgebende Begriff ›Kunstleben‹ ist Lou Andreas-Salomés Brief an Rainer Maria Rilke vom 10. August 1903 entlehnt und resümiert, neben der in der ästhetischen Moderne postulierten Unvereinbarkeit von Kunst und Leben und den aus dem Versuch der Synthese resultierenden Problematiken, das sich in den Briefen ereignende Arrangement des Individuums der Welt, d.h. die Inszenierung der eigenen Person sowie der Umwelt, und, als Konsequenz dessen, das Arrangement *mit* der Welt.

Der auf diese Weise durch die Schreibenden initiierte poetische Prozess dient jedoch, wie Schuster zeigen kann, in erster Linie dem Selbstzweck und weniger dem produktiven Austausch und der Herbeiführung von Nähe als der Generierung von Distanz und der »eigene[n] einsame[n], oft beinahe solipsistische[n] Imagination und Reflexion« (S. 387). Damit einher geht zwangsläufig eine Reduktion bzw. Umfunktionierung des Adressaten zum Stimulans.

¹ Ebenfalls der Bedeutung von Briefen speziell im 19. und frühen 20. Jahrhundert widmet sich inzwischen der ein Jahr nach Schusters Arbeit veröffentlichte Sammelband *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*. Hg. von Isolde Schiffermüller und Chiara Conterno. Würzburg 2015.

Das besondere Inszenierungspotential des Briefes ergibt sich unmittelbar aus seiner spezifischen Medialität: Simulieren die im Brief verorteten, schriftlichen Gesprächsäußerungen die private Kommunikation zweier Gesprächspartner und demnach ein reales Gespräch, so negiert die für die Kommunikation per Brief unabdingbare Entrückung des Gesprächspartners durch zeitliche und räumliche Distanz zugleich die Existenz eines ›realen‹ Gesprächs. Die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Replik, bedingt durch die Absenz des Adressaten, begünstigt weiterhin bestimmte Ausprägungen der sich in den Briefen des Untersuchungszeitraums vollziehenden Kommunikation, die Schusters Analyse ausgewählter Briefwechsel mit diversen Zeitgenossen aufzeigen kann: Die beiden wohl bedeutendsten Literaten der Jahrhundertwende, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal, stechen für die Briefforschung einerseits hervor durch ihre umfangreichen epistolaren Nachlässe, andererseits durch das ihre Briefe auszeichnende, wie Schuster betont, »außergewöhnliche[] Maß an Poetizität« (S. 19), womit sie überdies Modellcharakter für Schlüsseltexte der Moderne wie den ›Brief des Lord Chandos‹ besitzen.

Mit Ausnahme eines Exkurses zum vielleicht wichtigsten, wenngleich fiktiven Brief des *fin de siècle* und den ›Briefen des Zurückgekehrten‹ konzentriert sich Schuster auf reale Korrespondenzen: Der Fokus liegt bei Rilke auf den mit Magda von Hattingberg, Lou Andreas-Salomé und Marina Zwetajewa ausgetauschten Briefen, doch auch Karl van der Heydt, Anton Kippenberg und Paula Modersohn-Becker finden Berücksichtigung.

Im Falle Hofmannsthals sind es Stefan George, Marie von Gomperz, Rudolf Borchardt, Richard Beer-Hofmann, Harry Graf Kessler, Edgar Karg von Bebenburg und Ottonie Gräfin Degenfeld, deren Korrespondenzen im Detail analysiert werden.

Die Publikation gliedert sich in vier Abschnitte, wobei der erste Teil der Verortung des Untersuchungsgegenstandes im Sinne einer überblicksartigen Erkundung des Forschungsfeldes ›Brief‹ im 18. und 19. Jahrhundert und der Klärung medialer Voraussetzungen sowie einer Einführung in die von Schuster dezidiert anvisierte Kulturpoetik des Briefs im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gewidmet ist. Der zweite Teil befasst sich mit den ›Briefstrategien‹ Hugo von Hofmannsthals. Am Beispiel der Korrespondenzen mit Stefan George und mit Marie von Gomperz, der nervenkranken Tochter des Großindustriellen Max von Gomperz, zeigt Schuster auf, wie Hofmannsthal die epistolare Kommunikation für seine poetische Produktion fruchtbar machen kann: Die Korrespondenz mit George wird zwar geformt von dessen »epistolaren Strategien der Machtausübung« (S. 48), jedoch weiß Hofmannsthal, indem er sich dem älteren Dichter im realen Leben entzieht, dessen Briefe als weitere Inspirationsquelle zu nutzen. Den Briefwechsel mit von Gomperz dagegen dominiert Hofmannsthal: Durchweg seine sprachliche Überlegenheit und ein *Mebr* an Leben in seinen ästhetisierten Schilderungen demonstrierend, schafft er sich in von Gomperz ein »literarische[s] Publikum im Kleinen« (S. 68). Die Briefe werden infolgedessen zu seinem Mittel der »Selbstvergewisserung und Selbstinszenierung als Fin-de-siècle-Ästhet« (S. 35).

In der epistolaren Beziehung mit Rudolf Borchardt kehrt Hofmannsthal dann vollends das mit Stefan George durchlebte Verhältnis um und »übt [...] selbst durch Briefe *Gewalt aus*« (S. 101). Die so entstehende, ästhetisch-produktive Abhängigkeit artikuliert sich konkret in den Briefen sowie in mehreren gemeinsamen Projekten und kulminiert schließlich, so wird es auch im Briefwechsel mit Harry Graf Kessler deutlich, im Bestreben, einen Dichterkreis nach dem Vorbild des George-Kreises herbeizuführen. Das Vorhaben lässt sich über die epistolare Ebene hinaus allerdings nicht verwirklichen und scheitert insbesondere, so Schuster, an Hofmannsthals »Unfähigkeit, in einen ›wirklichen‹ Bezug zur Außenwelt zu treten, statt sie als bloßes Stimulanzmittel für seine Phantasie zu nutzen« (S. 160) – der sich daraus ergebende, monologische Charakter vieler Briefe Hofmannsthals ist es dann auch, der die Korrespondenz mit Richard Beer-Hofmann abbrechen lässt.

Hofmannsthals Idee einer ästhetischen Erziehung auf epistolarem Weg, wie sie bereits im Briefwechsel mit Marie von Gomperz anklingt, veranschaulicht Schuster mithilfe der Briefe von und an Edgar Karg von Bebenburg und Ottonie Gräfin von Degenfeld und kommt zu

dem Schluss, dass für diese der Gedanke vom »reine[n] Bestehen des Individuums gegenüber den Herausforderungen der Moderne mittels punktueller ästhetisch-ästhetizistischer Arrangements« (S. 189) zentral ist.

Eben jene Arrangements sind es ferner, die im dritten Abschnitt zu Rainer Maria Rilke genauer beleuchtet werden. Den Analysen vorangestellt ist ein Kapitel zur Materialität, Medialität und Funktion seiner Briefe. Schon allein die besondere Ausfertigung erhebt die eigentlich pragmatisch gearteten Schriftstücke bei Rilke zum Kunstwerk: Das Gestaltungsmittel der Kalligraphie komplementiert eine durch »individuell-archaisierende Orthographie« (S. 215) evozierte »Patina« (S. 216), womit, nach Schuster, die Briefe zu Kontrahenten der fortschreitenden Technisierung und Modernisierung der Umwelt werden. Die Poetizität ist Produkt der bewussten Integration des Mediums ›Brief‹ in den Schaffensprozess und das Gesamtwerk. Diese von Briefen begleitete und inszenierte poetische Produktion spielt sich im Inneren eines ›Kokons‹ ab: Rilke ruft das Bild der Puppe bzw. des Verpuppens seinen Briefpartnerinnen und -partnern gegenüber häufig auf, beispielsweise dann, wenn er persönliche Begegnungen vermeiden und die selbst gewählte Isolation aufrecht erhalten will. Doch es ist nicht nur die Schutzfunktion, die der Metapher des Kokons inhärent ist; sie impliziert weiterhin »ein organisches Verwobensein von Subjekt und Raum« (S. 333) und vor allem die poetische Fähigkeit des sich im Kokon befindlichen Subjekts, den es umgebenden Raum aus sich selbst heraus zu erschaffen und folglich stets mit sich zu führen. Wenn Schuster also von Rilkes »epistolare[r] Existenz« (S. 213) spricht, weist er direkt auf die nicht zu unterschätzende Relevanz des Mediums für dessen Leben und Schaffen sowie darüber hinaus auf die Verlagerung von Leben und Erleben in eine geschützte Sphäre – ein ganz nach den eigenen Bedürfnissen und Vorstellungen modelliertes Interieur: »Als persönliche, schriftliche Form der Kommunikation vermag der Brief den Kontakt zur Umwelt, zu Lesern und finanziellen Unterstützern herzustellen und zugleich jene Distanz zu wahren, die zum Schreiben nötig ist – zum Schreiben des Briefs mit seinen inszenatorischen Potenzialen *und* zur im engeren Sinne literarischen Produktion« (S. 223).

Die drei schwerpunktmäßig untersuchten Korrespondenzen Rilkes mit der Konzertpianistin Magda von Hattingberg, der Publizistin und Psychoanalytikerin Lou Andreas-Salomé und der in Frankreich lebenden, russischen Dichterin Marina Zwetajewa erfüllen unterschiedliche Funktionen, geeint werden sie trotz aller Differenzen allerdings dadurch, dass das Briefschreiben »epistolar-poetischer Selbstzweck« (S. 285) ist und die Texte poetische Autonomie erlangen durch den sie bestimmenden hohen Grad an Selbstreferentialität. Der Briefwechsel mit der ›Benvenuta‹ genannten Magda von Hattingberg unterstreicht das sich auch im ›Spitznamen‹ manifestierende ›Willkommen sein‹ der Adressatin im Kokon und die Integration derselben in den Schaffensprozess dadurch, dass die Briefe nicht auf Brief-, sondern auf Arbeitspapier verfasst sind. Durch ihre Intensität haben sie einen besonderen Stellenwert im umfangreichen Briefkorpus des Dichters, letztlich attestiert Schuster den Gegenbriefen von Hattenbergs für die Korrespondenz aber eine geringe Bedeutung: ›Benvenuta‹ wird zum »Katalysator«, zur »Projektionsfläche« (S. 235), und als die so sorgsam vermiedene persönliche Begegnung mit ihr nicht mehr zu vermeiden ist, scheidet das Verhältnis an der Nichterfüllbarkeit eines schriftlich fixierten Wunschbildes.

Im Gegensatz zur präferierten Absenz von Hattingbergs steht das sich in den zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé ausgetauschten Briefen artikulierende Bedürfnis nach einer »exklusiven Beziehung« (S. 250), die die Präsenz des Gegenübers nicht ausschließt. Die sonst als defizitär erachtete Form des Gesprächs erhebt Rilke für die Kommunikation mit Andreas-Salomé zum Ideal, die dort erhoffte Ruhe stellt sich indes schon beim Akt des Briefschreibens ein, womit die reale Anwesenheit des Gegenübers wiederum überflüssig wird.

Die in den Briefwechseln Rilkes größtmögliche Poetizität wird in der Korrespondenz mit Marina Zwetajewa erreicht: Bedingt durch den Umstand, dass sich die Adressatin ebenfalls der Kunst verschrieben hat, ist die in den anderen Briefwechseln latente Antinomie von Kunst und Leben nicht essentiell und die Option der gemeinsamen Gestaltung eines u. a. von Mehr-

sprachigkeit definierten »poetischen Brief-Raum[s]« (S. 285) überstrahlt jegliches Interesse an einer physischen Zusammenkunft außerhalb des imaginierten Konstrukts.

Das Fazit, mit dem Schuster seine Arbeit beschließt, fällt vergleichsweise knapp aus, was aufgrund seiner stringenten Argumentation und Präsentation von Zwischenergebnissen aber nicht ins Gewicht fällt. Zwei Postskripta zu Rudolf Borchardt und Franz Kafka unterstreichen das Potential von Schusters Befunden im Rahmen seiner komplexen Darstellung der Kulturpoetik des Briefs um 1900 und regen zu weitergehender Forschung an. Abgerundet wird die Publikation von mehreren Abbildungen sowie farbigen Reproduktionen ausgewählter Schriftstücke Hofmannsthals und Rilkes.

Simona Noreik

Michel Itty: *L'épée ou la plume?*
Rilke à l'épreuve de la Grande Guerre

Vorwort von Gerald Stieg, Paris: Éditions des Alentours 2015
(Reihe »Le promontoire des songes«), 210 S., 23 €

Auf den ersten Blick besteht kein selbstverständlicher Zusammenhang zwischen Rilkes poetischer Sensibilität und dem militärischen Bereich – das Militärische scheint sogar seinem Werk eher fremd zu sein. Nun nimmt sich Michel Itty, der 2009 in Cerisy-la-Salle zusammen mit Silke Schauer die vielbeachtete Tagung *Rainer Maria Rilke. Inventaire – ouvertures* veranstaltete, doch gerade vor, mit Hilfe von Rilkes Prosa, Lyrik und Briefwechsel das komplexe Verhältnis des Dichters zum Krieg, insbesondere zum Ersten Weltkrieg, näher zu beleuchten.

Eines der großen Verdienste des Buches besteht darin, dass sein Verfasser sich nicht nur darum bemüht, Rilkes »Dialog« *Schwert und Feder* (wohl eine Anspielung auf Theodor Körners äußerst populäre Sammlung patriotischer Gedichte *Leier und Schwert*) ins Französische zu übersetzen (S. 195-198), sondern auch, dass er einen erstaunlichen Zusammenhang zwischen diesem kurzen Text von 1893 und den *Fünf Gesängen* von 1914, die einen »Krieger-Gott« verherrlichen, herzustellen weiß. Schon der frühe Text *Schwert und Feder* verrät einen inneren, ja familiären Konflikt beim jungen Rilke, der damals keineswegs als Pazifist bezeichnet werden konnte. Am Anfang seiner literarischen Karriere wählte er für sich etwa Pseudonyme wie »Hannibal« oder »Caesar« (S. 23) und verspottete sogar in einem Gedicht den Ruf *Die Waffen nieder!* (1892) von Bertha von Suttner, der künftigen Nobelpreisträgerin (1905): »Es galt den edlen Männern aller Zeiten / als ihres Strebens schönster, höchster Lohn, / fürs Vaterland zu kämpfen und zu streiten / als ganzer Mann und als getreuer Sohn. [...]« (Zit. S. 26). So gelingt es Itty überzeugend, zu zeigen, dass das Militärische bzw. das Kriegereische bei Rilke sich nicht auf die *Fünf Gesänge* beschränkt, wie oft behauptet wird, sondern wie ein roter Faden einen großen Teil des Werkes durchzieht.

Schon zu Beginn des Buches, das fast die Form einer polizeilichen Ermittlung annimmt, wird daran erinnert, dass Rilke – allerdings nur für kurze Zeit – dieselbe österreichische Militärschule (in Sankt Pölten) wie Robert Musil besuchte. In seinem kurzen, aber erhellenden Vorwort (S. 2-4) fügt Gerald Stieg zu Recht hinzu, dass eben diese Schule eine tiefe Wunde bei Rilke hinterließ, dem immer wieder die Idee vorschwebte, einen »Militärroman« (S. 30ff.) zu schreiben, was dann aber doch nie geschah. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1899) wird jedoch bekanntermaßen in den Kriegsjahren einen immensen Erfolg zeitigen. Rilke musste sich nun damit abfinden, dass sein »Held« des Krieges gegen die Türken im 17. Jahrhundert zu einem Werkzeug der Propaganda geworden war.

Auf die – poetische wie persönliche – »Wendung« (S. 43ff.) kurz vor dem Krieg folgen die *Fünf Gesänge*, in denen Rilke sich stilistisch-mythologisch sowohl von Hölderlin (*Hyperion*) als auch vom Expressionisten Georg Heym inspirieren lässt. Dadurch reihte er

sich in einen nationalistischen und kriegshetzerischen Diskurs ein, der vielen anderen Autoren zu Beginn des Krieges gemeinsam war und zugleich die »Niederlage der Aufklärung« (G. Stieg) besiegelte. Um die tieferen Gründe für das Entstehen dieser *Fünf Gesänge* gerade an den ersten Kriegstagen zu eruieren, scheut sich Itty nicht, störende Fragen aufzuwerfen: Lässt sich Rilkes kriegerischer Elan erklären? Wie konnte er in dem Tod der Soldaten einen »gefürstete[n] Tod« erkennen (V. 105 der *Fünf Gesänge*), wobei er die Auflösung des Individuums in einer großen Gemeinschaft proklamierte? Hat Rilke mit seinen *Gesängen*, die einen »Krieger-Gott« (V. 2) heraufbeschwören, einen »poetischen Fehler« (S. 83ff.) begangen? Seine *Gesänge* fügen sich zunächst in die damals herrschenden kriegsbegeisterten Kollektivdiskurse ein (vgl. etwa Hermann Bahrs *Kriegsseggen*, Gerhart Hauptmanns patriotische Lyrik, Thomas Manns *Gedanken im Kriege*, Robert Musils *Europäertum, Krieg, Deutschtum* oder die Kriegsgedichte von Franz Theodor Csokor, Richard Dehmel, Richard von Schaukal, Ottokar Kernstock, Anton Wildgans und Bruder Willram); hier zeigt Itty anhand instruktiver Zitate, dass Ernst Jünger und Rilke sich (zumindest am Anfang) einer ähnlichen heldenhaften Rhetorik bedienten – was sich übrigens weder auf Deutschland noch auf Österreich beschränkte, sondern auf alle kriegsführenden Länder zutraf, etwa auf Frankreich (z.B. bei Paul Claudel oder Charles Péguy). Seine *Fünf Gesänge* verleugnete Rilke allerdings sehr schnell, und zwar in zahlreichen Briefen, die er ab September 1914 verfasste. Schon im dritten seiner *Gesänge* kommt übrigens ein deutlicher Zweifel zum Ausdruck: »Seit drei Tagen, was ist's? Sing ich wirklich das Schrecknis, / wirklich den Gott, den ich als einen der / frühern nur noch erinnernden Götter ferne bewundernd geglaubt?« (V. 58ff.); auf das Lob (»Rühmen«, V. 106) folgt quasi unmittelbar die Klage: »Sei euch die Klage nicht schmähhlich« – was schon einer klaren Abkehr von jeder chauvinistischen Literatur gleichkommt. Von nun an erlebte Rilke den Krieg als eine Katastrophe, als den absoluten Gegensatz zu dem, was er bis dahin erlebt hatte und was für sein Werk prägend geworden war. Nur wenige Wochen nach dem Verfassen der *Fünf Gesänge* lehnte er es daher auch bereits strikt ab, dass diese in irgendeiner Form wiederverwendet würden.

Die genaue Untersuchung zweier Gedichte (*Jugend-Bildnis meines Vaters*, 1906, und der vierten Duineser Elegie, vom Herbst 1915, die dem Vater gewidmet ist) sowie des Essays *Puppen* von 1913 erlaubt es Itty zu zeigen, dass der nie geschriebene »Militärroman« in Rilkes Dichtung tiefe und dauerhafte Spuren hinterlassen hat. Wenn auch die Beziehungen zum Vater im Hinblick auf das Militärische überzeugend analysiert werden, hätte man doch in diesem Zusammenhang gerne mehr zu Rilkes schwierigerem Verhältnis zur Politik erfahren. Zum ersten Mal aber werden die komplexen Beziehungen zwischen den *Fünf Gesängen*, die dem kriegerischen Elan der Zeit folgen, und der vierten Elegie, die die Berufung des Dichters wieder thematisiert, so deutlich zum Vorschein gebracht. Auch wenn bei Rilke das Schwert nie die Feder ablösen konnte, bestand bei ihm – so Itty – eine dunkle Seite fort, die den Dichter von seiner »Aufgabe« entfernte, »ein Gerechtes aussagendes« (Zit. S. 108) zu verkünden.

Das Buch schließt mit einem nützlichen Namenverzeichnis sowie einer kurzen Bibliographie, in der übrigens die bedeutendsten neuesten Beiträge der französischen Germanistik zur Rilke-Forschung (Martine Carré: *Les Élégies de Duino, tomes I et II. Essai de lecture*, Bern u. a.: Peter Lang 2002; Karine Winkelvoss: *Rilke, la pensée des yeux*, Paris: PIA 2004 und *Rainer Maria Rilke*, Paris: Belin 2006) fehlen. Insgesamt liest sich das Buch von Michel Itty wie ein spannender und innovativer Essay, der von einer zugleich persönlichen und tiefen Kenntnis des Rilke'schen Werkes zeugt – und folglich allen Rilke-Forschern nur wärmstens empfohlen werden kann.

Marc Lacheny

Kurz angezeigt

Rainer Maria Rilke: »Im ersten Augenblick«. Bildbetrachtungen. Herausgegeben von Rainer Stamm. Berlin: Insel Verlag 2015. Insel-Bücherei Nr. 1407. 96 Seiten, 75 farbige Abbildungen. ISBN 978-3-458-19407-1.

Nicht selten ist Rilkes Verhältnis zur Bildenden Kunst Gegenstand der Forschung.¹ Freilich sind derlei Untersuchungen häufig nur mit wenigen, ausgesuchten Abbildungen versehen, die den Rilkeschen Kunst-Umkreis (Architektur, Gemälde, Plastiken, Teppiche, Bücher, Zeitschriften) entweder auf einzelne Künstler bezogen oder epochenspezifisch erfassen. Das Werk von Auguste Rodin, das der Worpsweder Maler, die Bilder Cézannes bilden in der Regel eine Art Nukleus zur Erschließung von Rilkes Kunstverständnis. Allerdings fehlt noch eine illustrierte (!) Gesamtübersicht zu Rilkes Verhältnis zur Bildenden Kunst. Einige Ausstellungskataloge können Orientierung bieten,² eine kleine, inzwischen vergriffene Anthologie verdeutlicht Rilkes Verhältnis zur Malerei der Moderne³ mit markanten Beispielen. Die von Rainer Stamm, dem Leiter des Niedersächsischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg, zusammengestellte Sammlung kann das Desiderat an einigen wichtigen Stellen erfüllen. Im Mittelpunkt stehen Rilkes »Bildbetrachtungen« in seinen Aufzeichnungen, Tagebüchern und Briefen, in der Regel kleinere Textausschnitte, denen in guten farbigen Abbildungen Gemälde und Zeichnungen von Arnold Böcklin, Jean-Baptiste Corot, Pierre Puvis de Chavannes, Édouard Monet, Claude Monet, Vincent van Gogh, Auguste Rodin, Paul Cézanne und Pablo Picasso, aber auch von Leonardo da Vinci, El Greco, Rembrandt, Antoine-Louis Barye gegenübergestellt werden. Gewissermaßen als Ausnahme sind die Teppiche aus dem Musée de Cluny mit Ausschnitten des *Malte-Romans* versehen. Viele dieser Pendants sind dem Rilke-Leser geläufig, weniger allerdings ein Porträt (1721) der venezianischen Malerin Rosalba Carriera oder das altrömische Wandgemälde (um 40-30 v. C.) aus einer Villa von Boscoreale. Naturgemäß sind die Bilder dem kleinen Format der Insel-Bücherei angepasst, umso dankbarer werden die genauen Maßangaben, die aktuellen Standorte im Abbildungsverzeichnis sowie die Anmerkungen zu den Texten konsultiert werden. Ein ausführliches und kompetentes Nachwort stellt den Wandel Rilkes dar von den frühen Projekten der Kunstschriftstellerei hin zur voraussetzungslosen »Bildbetrachtung«, die auf eine intellektuelle und literarische Reflexion über Kunstwerke zugunsten der direkten Wahrnehmung verzichtete. Daraus erklärt sich der Verzicht auf alle publizierten Artikel und Monographien Rilkes für diese Sammlung. Eine weitere Einschränkung ist die Beschränkung auf die Jahre 1900 bis 1915. Dadurch ist der Band handlich geraten, allerdings erhalten wir damit eine Art »best-of«-Sammlung. Die Bildbetrachtungen des frühen Rilke wählen oft die Form von Gedichten (Dresden), setzen schon früher ein, wählen sich nicht immer die (heutigen) Highlights der Kunstgeschichte, greifen zu eher Abseitigem (Hermione von Preuschen), inzwischen Verdrängtem (Hans Thoma, Ludwig von Hofmann, Ignacio Zuloaga). Vermissen wird man auch Rilkes Bemerkungen (Februar 1914) zu Tora Vega Holmströms großem Bild »Främlingar« (heute: Moderna Museet, Stockholm), nicht übersehen wird man auch, dass Rilke einige wichtige Bilder über Abbildungen wahrgenommen hat: Curt Stoevings Stefan-George-Bildnis etwa und die Pieter Brueghel d. Ä. zuge-

1 Vgl. die Übersicht von Antje Büssgen: »Bildende Kunst«. In: Manfred Engel (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart 2004, S. 130-150.

2 Gisela Götte, Jo-Anne Birnie Danzker (Hg.): *Rainer Maria Rilke und die Bildende Kunst seiner Zeit*. München/New York 1996. Curdin Ebnetter (Hg.): *Rilke & Rodin. Paris 1902-1913*. Sierre 1997. Wulf Herzogenrath, Andreas Kreul (Hg.): *Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch*. Bremen 2003.

3 RMR: *Über moderne Malerei. Texte und Bilder*. Zusammenstellung und Nachwort von Martina Krießbach-Thomasberger. Frankfurt a. M./Leipzig 2000.

schriebene ›Landschaft mit dem Sturz des Ikarus‹. Solche unvermeidlichen Lücken in einem konzeptionell geschlossenen und kompetent erläuterten Band können auch anregend sein.

Erich Unglaub

* * *

Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Annemarie Post-Martens und Gunter Martens. Stuttgart: Reclam 2015. 1006 Seiten. ISBN 978-3-15-011009-6.

Der europäische Dichter Rainer Maria Rilke hat mit seinen Werkausgaben gegenwärtig einen schweren Stand. Nicht dass der Autor auf dem Buchmarkt fehlte, er ist sogar überaus präsent mit zahlreichen Reprints und Taschenbuchausgaben, Auswahlbänden zumeist, die auf die von Ernst Zinn betreute Ausgabe der *Sämtlichen Werke* (SW) oder die *Kommentierte Ausgabe* (KA) zurückgehen. Beide wissenschaftlich unentbehrlichen Grundwerke aus dem Insel Verlag sind inzwischen nicht mehr lieferbar, beim Verlag vergriffen, Neuauflagen sind nicht in Sicht. Es ist eine Situation, die auf Dauer nicht tragbar ist, die fundierte Beschäftigung mit dem Autor erheblich behindert und seinem Renommee abträglich ist. Es bedürfte einer ›nationalen‹ oder ›europäischen‹ kulturellen Initiative, um die Werke eines der Hauptautoren der Moderne wieder in angemessener Weise auf einen angemessenen Platz zu bringen und dem Lesepublikum, das nicht nur Autoren im Digest-Format vor sich zu haben beansprucht, präsent zu machen. Freilich wird man sich heute nicht mehr mit Nachdrucken begnügen können. Der erste Band der Zinnschen Ausgabe ist 1955 erschienen, die in der Textgestalt, aber nicht im Umfang darauf zurückgehende *Kommentierte Ausgabe* 1996 mit Ablauf des Copyrights für den Schriftsteller. Nur gelegentlich und in Werkteilen wurden andere Ansätze verfolgt.¹

Der versierte Hamburger Editionsphilologe Gunter Martens hatte zusammen mit Annemarie Post-Martens noch auf der Basis von SW und KA einen Auswahlband zu Rilkes Prosa herausgegeben, auch die Rilke-Monographie von Hans Egon Holthusen (1958) des Rowohlt-Verlags durch eine neue Arbeit (2008) ersetzt. Eine entschiedene Position ist nun in der neuen Rilke-Edition erkennbar. Die nun vorgelegte umfangreichere Auswahl hat einen chronologischen Ansatz und nimmt den literarischen Gattungen den üblichen ihren Gliederungscharakter.² Zugleich entfallen das lyrische Frühwerk, das *Marien-Leben* und die gesamte verstreute Publizistik. Von den Monographien erscheinen *Auguste Rodin*, aus *Worpswede* der Abschnitt über Heinrich Vogeler, sowie der späte *Brief des jungen Arbeiters*. Vertreten sind die Gedichtsammlungen *Das Stunden-Buch*, *Das Buch der Bilder* (in Auswahl), die *Neuen Gedichte*, *Der neuen Gedichte anderer Teil*, *Requiem*, die *Duineser Elegien*, die *Sonette an Orpheus*. Aus den lyrischen Einzelpublikationen werden zwei Kapitel: *Verstreute Gedichte und Prosastücke 1906-1922* und *Verstreute Gedichte 1922-1926*. Die Prosa-Sammlung *Geschichten vom lieben Gott* ist enthalten, auch der *Malte-Roman*. Die französische Lyrik ist ausgeblendet, es fehlen die Übersetzungen.

Die Nachweise der Druckvorlagen und Erstdrucke sind nützlich, die Sachkommentare knapp, ebenso die Daten zu Rilkes Vita. Man wird die *Rilke-Chronik* gern benutzen, ebenso die Anmerkungen bei SW und KA. Dialogisches Arbeiten in Seminaren wird durch die praktische Zeilenzählung erleichtert. »Weitere Literaturhinweise« kommen leider nicht über Ansätze hinaus: Dass die fortlaufende Rilke-Bibliographie (begründet von Karl Klutz) längst

1 Vgl. RMR: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Nach den Erstdrucken von 1923 kritisch hg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997; Ders.: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des ›Bernier Taschenbuchs.‹* Faksimile und Textgenetische Edition. Hg. von Thomas Richter und Franziska Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. 2 Bde. Göttingen 2012.

2 Vergleichbar der Münchner Goethe-Ausgabe.

nicht mehr erscheint, sollte vermerkt sein, auch die neue Ausgabe der *Rilke-Chronik* (2009). In den Bemerkungen »Zu dieser Ausgabe« ist ein durchaus kritischer Ansatz gegenüber dem Gesamtwerk Rilkes erkennbar, eingangs auch gestützt durch Robert Musils Gedenkrede (1927). Gleichwohl will die »neue Werkausgabe eine umfassende und zugleich zuverlässige Grundlage liefern.« (S. 861) Allerdings sind auch die Einschränkungen des Publikationsorts vermerkt: Nur das »dichterische Werk schließt wichtige Teile des gesamten Schaffens aus: so die essayistischen und kritischen Schriften Rilkes, auch seine Tagebücher und das ebenso bedeutsame wie umfangreich (Euvre der Briefe.« Allerdings werden einige Texte aus dem Nachlass berücksichtigt.

Abweichungen von den Gesamtausgaben zeigen sich vor allem in der Textgestalt, wie der Herausgeber erläutert: »Alle diese Textzusammenstellungen werden ungekürzt in der authentischen Gestalt des Erstdrucks der endgültigen Fassung wiedergegeben.« (S. 862) Es wird »von allen Normierungen des Wortlauts, allen Modernisierungen der originalen Orthographie und Interpunktion abgesehen: An die Stelle einer einheitlichen Darbietung der Texte tritt das Prinzip der Authentizität.« Damit werden auch unterschiedliche Gedichtsammlungen in ihrer unterschiedlichen Druckgestalt wiedergegeben. Nur wenige Ausnahmen (ss, ß) werden gemacht, dem Anspruch nach werden »typographische Ausstattung« und Layout berücksichtigt. Dies geschieht im Wortlaut und bei einzelnen Lesarten durchaus mit Gewinn, auch ist der »authentische« Zeilenabstand von Bedeutung. Rilke ging in der Abstimmung mit seinen Verlegern (hier allerdings nur der Insel-Verlag) bei der Publikation der Gedichtbände meist recht eigenwillig, in den Korrekturen meist penibel vor. Allerdings hatte er in der Frühzeit (noch bei Axel Junckers Ausgabe des *Buch der Bilder*) durchaus typographische Fehlschüsse zu verzeichnen.

Freilich bietet die neue Ausgabe nur Sicherheit auf dem ersten Blick.³ Das wird erkennbar, wenn man die Erstdrucke in materieller Gestalt heranzieht, denn Buch- und Seitenformate, Papierstärken, Drucktypen und Schriftgrößen, auch die Farben der Überschriften sind in den Bänden sehr verschieden, auch wenn das gewählte Korpus vorwiegend Publikationen des Insel-Verlags umfasst. Rilke selbst war der Unterschied zu einer Werkausgabe sehr bewusst, die ihn in ihren vereinigenden Elementen durchaus faszinierte, wie er an Marie von Thurn und Taxis am 7. Januar 1923 schrieb: »Demnächst erscheint dann (man denke!) eine sechs-bändige sorgfältige Gesamt-Ausgabe aller meiner Arbeiten, natürlich mit Fortlassung des durchaus entbehrlichen und Unreifen der Frühzeit. – Dr Kippenberg hält diese Edition allmählich für unentbehrlich und ich unterwerfe mich seinem Wunsche danach, schließlich wird es angenehm sein, alles in gleichem Einband und besonders im selben Format nebeneinander stellen zu können.«

Erich Unglaub

³ Vgl. die ausführlichen kritischen Erläuterungen zur Rilke-Edition in Gunter Martens: »Rilkes Dichtungen in authentischer Gestalt? Probleme beim kritischen Edieren von Texten Rainer Maria Rilkes.« In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 59, 2015, S. 285-305.

Über die Autorinnen und Autoren

Alessandra Basile unterrichtet Deutsche Literatur und Sprache an verschiedenen Universitäten in Italien (Pescara, Bari, Lecce, Messina, Bozen). Tätigkeit als Übersetzerin; zuletzt erschienen: *Una Pre-senza distante. Il linguaggio della negazione nelle traduzioni rilkiane di Paul Valéry* (2014).

Simone Bigeard ist wissenschaftliche Museumsvolontärin am Museum für Literatur in Karlsruhe. Studium der Germanistik und Philosophie, Magistra Artium mit einer Arbeit zu Rainer Maria Rilkes französischem Gedichtzyklus *Vergers* im Kontext der Motivgeschichte des Gesamtwerks. Mitarbeit an der *Kommentierten Leseausgabe* der Werke Johann Peter Hebels.

Bernhard Böschenstein ist emeritierter Professor für neuere deutsche Literatur und vergleichende Literatur an der Universität Genf. Mehrere Aufsätze über Rilke, insbesondere über die französischen Gedichte. Zahlreiche Aufsätze und Buchpublikationen zur deutschen Literatur um 1800, um 1900, zur deutschen und französischen Lyrik des 20. Jahrhunderts; zu deutsch-französischen und deutsch-griechischen literarischen Beziehungen.

Yves Bonnefoy (1923-2016), französischer Schriftsteller, Philosoph und Kunsthistoriker. Er gilt als einer der bedeutendsten französischen Lyriker der Gegenwart. In der Nachfolge von Roland Barthes wurde er 1981 an das Collège de France auf den Lehrstuhl ›Études comparées de la fonction poétique‹ berufen. Bonnefoy übersetzte auch Werke Shakespeares und schrieb über Juan Miró und Alberto Giacometti.

Luca Buonaguidi lebt in den Bergen zwischen der Toscana und der Reggio Emilia. Studium der klinischen Psychologie in Florenz. Publikationen und Beiträge als Lyriker, Essayist und Prosaist, u. a.: *I giorni del vino e delle rose* (2010), *Ho parlato alle parole* (2014), *India – Complice il silenzio* (2015). Zahlreiche weitere Publikationen zu Literatur, Musik und Film.

Alberto Destro lehrte an den Universitäten Wien, Bari, Cassino, Salerno, ab 1979 in Bologna, seit 1976 als Ordinarius für Deutsche Sprache und Literatur. 1998-2000 Stellvertretender Vorsitzender und 2000-2002 Vorsitzender des Italienischen Germanistenverbandes, 2010-2016 Vorsitzender der Società Italiana di Comparatistica Letteraria. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte u. a.: Rilke, klassische Moderne, österreichische Literatur, Vormärz und Heine, Goethe; Probleme von DAF, Fragen der Literaturtheorie, der germanistischen Fachgeschichte, der literarischen Übersetzung.

Davide Finco Studium in Genua, Dissertation (2005) über Jens Peter Jacobsens Einfluss auf die Komposition der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; 2010 Promotion mit einer Studie über Kinderliteratur in Skandinavien und Italien im 20. Jh.

Seit 2011 Tätigkeit im Bereich der Skandinavischen Sprachen und Literaturen an der Univ. Genua. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte u.a.: Literatur des *fin de siècle*, literarische Moderne, skandinavisch-deutschen Literaturbeziehungen.

Ralph Freedman wurde 1920 in Hamburg geboren und emigrierte 1939 nach England, 1940 in die Vereinigten Staaten. nach dem Doktorat an der Yale University (1954) lehrte er als Professor an der University of Iowa (1953-65) und an der Princeton University (1966-88), danach zwei Jahre (1988-90) an der Emory University in Atlanta. Ralph Freedman starb 2016. Er veröffentlichte neben vielen anderen Publikationen u.a. die Biographien *Hermann Hesse*, *Pilgrim of Crisis* (1978, deutsch, übers. von Ursula Michels-Wenz, 1982) und *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke* (1966, deutsch in 2 Bänden übers. von Curdin Ebnetter, 2001 und 2002). Ralph Freedman ist Ehrenmitglied der Internationalen Rainer Maria Rilke-Gesellschaft.

Rüdiger Görner ist Professor of German with Comparative Literature (derzeit als Chair of Department) und Gründungsdirektor des Centre for Anglo-German Cultural Relations am Queen Mary College, University of London. Forschungsschwerpunkte: Europäische Romantik und Moderne, Hölderlin, Nietzsche, Kokoschka, englisch-deutsche Kulturbeziehungen, zahlreiche Publikationen zu Rilke u.a.: *RMR – Im Herzwerk der Sprache* (2004). 2015 wurde er mit dem Reimar-Lüst-Preis der Alexander-von-Humboldt-Stiftung ausgezeichnet.

Alfred Hagemann studierte Germanistik und Katholischen Theologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Promotion an der Technischen Universität Braunschweig, Veröffentlichungen zu Rilke, zur Literatur- und Religionsdidaktik und zur deutsch-niederländischen Kulturgeschichte.

Björn Hayer ist promovierter Literaturwissenschaftler am Institut für Germanistik der Universität Koblenz-Landau; Literatur- und Filmkritiker für verschiedene deutschsprachige Zeitungen. Publikationen u.a. »Didaktik der Dialogizität. Überlegungen zur Transzendierung von Ich und Du in der Lyrik Rainer Maria Rilkes« (in: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Literatur und Germanistik* 19, 2015), weitere Publikationen u.a. zu digitalen Medien in der Gegenwartsliteratur, zu E. Jelinek, Wilhelm Müller und St. George.

Vera Hauschild studierte Germanistik und Klassische Philologie in Leipzig, 1978 Promotion. Ab 1979 Lektorin für die Verlage Gustav Kiepenheuer, Insel und Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung in Leipzig, 1990-2002 für den Insel Verlag Frankfurt a.M. und Leipzig, zugleich Sprecherin der Leipziger Niederlassung. Publikationen neben Beiträgen zur Rilke-Forschung zu literarischen und historischen Themen.

Hilde (Hildegard) Heidelmann studierte Volkskunde, Germanistik und Kunstgeschichte in Würzburg. Promotion 2004: *Rainer Maria Rilke: Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmont 1918-1924*. Mitarbeiterin im Grafschaftsmuseum/Otto-

Modersohn-Kabinett in Wertheim a.M. Kataloge und Beihefte zu volkskundlichen Ausstellungen. Forschungen und Aufsätze zur regionalen Kultur- und Frauengeschichte.

Torsten Hoffmann war wiss. Mitarbeiter an der Universität Göttingen und Juniorprofessor an der Universität Frankfurt a.M. Derzeit Heisenberg-Stipendiat der DFG. Arbeitsschwerpunkten u.a.: Körperlichkeit und Tod, Intermedialität, Interviews und Editionen (zu Rilke, Ernst Toller, W.G. Sebald). Zuletzt erschienen: *Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*. Paderborn 2015.

Karl Kerényi (1897-1973), in Temesvár geborener ungarischer klassischer Philologe, Altertumswissenschaftler, Mythenforscher und Religionswissenschaftler, Professor in Budapest, nach seiner Emigration 1944 in Bern und Basel, Kontakte mit Thomas Mann und C.G. Jung.

Hannah Klima, geb. 1988 in Landau/Pfalz, studierte Germanistik und Skandinavistik in Freiburg und Karlsruhe und ist derzeit Promovendin mit einer Arbeit zu Rilke. Stipendiatin der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg und wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Germanistik Karlsruhe.

Marc Lacheny ist Professor für Germanistik an der Universität Lothringen (Metz). Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts mit besonderem Interesse am Wiener Volkstheater und an Satire, Polemik und Sprachkritik; Kulturtransfers zwischen Frankreich und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert; Übersetzung.

Daniela Liguori, Promotion in Ästhetik und Theorien der Künste an der Università degli Studi di Palermo. Zurzeit Forschungsprojekt an der Università degli Studi di Salerno und Zusammenarbeit mit dem dortigen Lehrstuhl für Ästhetik und Philosophie der Künste. Forschungsschwerpunkte: ästhetische Theorien in der deutschen Philosophie und Dichtung des frühen 20. Jahrhunderts. Veröffentlichungen u.a.: *Rilke e l'Oriente*. Milano 2013; *Die Bildung der Sinne. Rilke auf Capri* (Mithg.) Tübingen 2016.

Thomas Martinec, Studium in Mainz und New York (NYU), 2002 Promotion. Nach Tätigkeit an Universitäten in Deutschland und England seit 2014 Akademischer Rat am Institut für Germanistik der Universität Regensburg. Publikationen u.a.: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*. Tübingen 2003; »The Sonnets to Orpheus«. In: *The Cambridge Companion to Rilke*, hg. von Karen Leeder, Robert Vilain (2010); »In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.« Musik und Verwandlung in Rilkes *Sonetten an Orpheus*«. In: *BldRG* 32 (2014).

Patrick Modiano, geb. 31. Juli 1945 in Boulogne-Billancourt bei Paris, französischer Schriftsteller, Verfasser von über 30 Romanen. Sein erster Roman ›La Place de l'Étoile‹ wurde 1968 im Verlag Gallimard veröffentlicht. Sein umfangreiches erzählerisches Werk wurde mit vielen Preisen u.a. mit dem Prix Goncourt (1978) und dem Nobelpreis für Literatur (2014) ausgezeichnet.

Sabrina Mori Carmignani ist literarische Übersetzerin und Gymnasiallehrerin. Nach Studienabschluss an der Universität von Siena wurde sie 2005 mit einer Studie über den Orpheus-Mythos im Werk Rilkes promoviert. Publikationen u.a.: *Schwelle und Wandlung. Orpheus und Eurydike im Werk von RMR* (Rom 2008). Rilke-Übersetzungen ins Italienische, u.a. *Die Sonette an Orpheus, Geschichten vom lieben Gott, Les roses* (aus dem Französischen); weitere Übersetzungen u.a. von Kafka, Roth, Schnitzler und Benjamin.

Simona Noreik, Studium der Germanistik von 2005 bis 2010 an der Technischen Universität Braunschweig; seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leibniz-Stiftungsprofessur der Leibniz Universität Hannover.

Leonard Olschner, Studium der Germanistik, Anglistik und Musikwissenschaft. Promotion über Paul Celan an der Universität Freiburg i.Br. 1985-1995 Cornell University (Ithaca/New York). Seit 1995 Professor für Germanistik, seit 2005 Centenary Professor of German & Comparative Literature an der Queen Mary University of London. Publikationen u.a. zu Goethe, Lichtenberg/Hogarth, Adorno, Rilke, Celan, Sachs, Ausländer, Andersch und Bachmann sowie zu Fragen der Exillyrik, der Inneren Emigration, des Heimkehr-Motivs und Übersetzungsproblematik. Derzeit u.a. Arbeit an einer Paul Celan-Biographie.

Magdolna Orosz ist Professorin für Neuere deutsche Literatur und Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literaturen an der ELTE Budapest. Zahlreiche Aufsätze und Buchpublikationen zu Literatursemiotik, Intertextualität, Narratologie, Goethezeit, E.T.A. Hoffmann, Frühe Moderne, Intermedialität um 1900, Hofmannsthal, Schnitzler, Rilke u.a.

Peter Por lebte bis 1979 in Ungarn, dann in Deutschland (Habilitation an der Universität Siegen) und in Frankreich (Centre National de la Recherche Scientifique). Zu seinen Rilke-Forschungen vgl. Anm. 1 seines Beitrags in diesem Band.

Judith Ryan, geb. 1943, B.A. University of Sydney, Dr. Phil. Münster. Bis 1985 Professorin am Smith College, dannach an der Harvard University. Seit 1990 Robert K. and Dale J. Weary Lehrstuhl für Germanistik und Vergleichende Literatur, Harvard. Veröffentlichungen zu Goethe und zur Literatur der klassischen Moderne und der Gegenwart. Schwerpunkte Rilke (bes. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, 1999), Kafka, Celan, Sebald und Grünbein.

Silke Schauder ist klinische Psychologin, Kunsttherapeutin und Professorin für Klinische Psychologie an der Université de Picardie Jules Verne in Amiens. Studien zur Schaffensdynamik von Künstlern wie Shakespeare, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Camille Claudel, Rilke, Hemingway, Michael Jackson, Marilyn Monroe. Tagungen im Centre Culturel International in Cerisy zu Camille Claudel (publiziert 2008) und (in Zusammenarbeit mit M. Itty) zu Rilke (publiziert 2013).

Walter Seifert war von 1980-2001 Professor für Didaktik der Deutschen Sprache und Literatur an der Universität Passau. Buchveröffentlichungen u.a.: *Das epische Werk RMRs*. Bonn 1969; *Theorie und Didaktik der Erzählprosa. Analyse und Transfer auf semiotischer Grundlage*. Köln 1982; Adalbert Stifter: *Amtliche Schriften zu Schule und Universität*, Band 10,1-5, in: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Stuttgart 2007-2009 (Amtsschriften 10,1-3), 2015 (Kommentarband 10,4, zwei Kommentarbände folgen).

Walter Simon studierte Philologie in Saarbrücken, München und Tübingen. Zuletzt Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Spätmittelalter und Reformation der Universität Tübingen. Veröffentlichungen zu mittelalterlichen Autoren, Martin Luther und Rainer Maria Rilke.

August Stahl war Vizepräsident und Präsident der Rilke-Gesellschaft und ist Ehrenmitglied des ungarischen Germanistenverbandes. Wichtigste Veröffentlichungen zu Rilke: »*Vokabeln der Not*« und »*Früchte der Tröstung*«. *Studien zur Bildlichkeit im Werke RMRs* (1967); *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*; Mithg. der *Kommentierten Ausgabe* der Werke Rilkes, Band 3 (1996); »*Sieh dir die Liebenden an*«. *RMRs Briefe an Valerie von David-Rhonfeld* (hg. zus. mit Renate Scharffenberg, 2003); *Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß* (Hg. 2004); »*Salus tua ego sum*«. Rilke liest die »*Confessiones*« des heiligen Augustinus«. In: *Augustinus. Spuren und Spiegelungen seines Denkens*. Band: 2, S. 229-252 (2009).

Ivo Theele ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Sprache, Literatur und Medien der Europa-Universität Flensburg. Aktuelles Forschungsprojekt zu Europas neuen Grenzen und der Figur des Fluchthelfers in der Gegenwartsliteratur. Publikationen u.a.: *Frauen | gestalten. Inszenierte Weiblichkeit in RMRs Frühwerk* (2015).

Erich Unglaub ist Präsident der Rilke-Gesellschaft und Professor emeritus am Institut für Germanistik der Technischen Universität Braunschweig; Forschungen v. a. zur Literatur der klassischen Moderne, zu den deutsch-skandinavischen Literaturbeziehungen.

Jan Urbich ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und Feodor Lynen-

Fellow der Alexander von Humboldt-Stiftung, Promotion 2010 mit einer Arbeit zur Erkenntnistheorie und Ästhetik Walter Benjamins. Zuletzt veröffentlicht: (Hg.): *KindlerKompakt. Philosophie 19. Jahrhundert*. Stuttgart 2016; *Benjamin and Hegel. A Constellation in Metaphysics*. Girona: Univ. Press 2015; (Hg. mit H. Hühn und U. Steiner): *Benjamins Wahlverwandschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*. Berlin 2015.

Robert Vilain, geb. 1965, ist Professor of German and Comparative Literature an der Universität Bristol und Dozent an Christ Church in Oxford. Seine Forschungen haben Schwerpunkte in der deutschen, österreichischen und französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Robert Vilain gibt ›Modern Language Review‹ heraus, ist Rezensent des ›Times Literary Supplement‹ und in den britischen Medien Spezialist für deutsche Literatur und Kultur. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Werk von Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Yvan Goll.