

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

*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 Jungfrauschafft 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 angeregt 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.