

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

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 ›Künstlertott‹«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 Kräfteressen (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 »übertagt« (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.