

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

SABRINA MORI CARMIGNANI

Toskana – poetische Landschaft in Rilkes Gedichten

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

»Ob ich Dir ein Bild von Florenz damit gebe – weiß ich nicht; denn ich bringe Dir nur das, was ich mir ganz eigen weiß; und das gehört ja nun mir zu und nicht mehr der lichten Lilienstadt; jedenfalls aber hab ich dieses Stück meiner selbst in Florenz gefunden, und das kann nicht zufällig sein. Du erwartest ja auch kein Reisehandbuch von mir, keine vollständige, lückenlose und chronologisch geschichtete Sammlung, nicht wahr?«¹

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

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

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

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

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

2 Ebenda, S. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 KA IV, S. 210.

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

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

8 Ebenda, S. 95.

9 KA I, S. 75.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ *Das Florenzer Tagebuch*, S. 113.

¹¹ KA I, S. 77.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ KA I, S. 69.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 KA I, S. 90.

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

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

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

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

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

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

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

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

19 KA I, S. 89.

20 KA I, S. 88.

21 KA IV, S. 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ebenda, S. 245.

²⁴ KA I, S. 96.

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

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

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

25 KA II, 363.