

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

DANIELA LIGUORI

Rosen in Florenz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Ebenda, S. 79-80.

7 Ebenda, S. 19.

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

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

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

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

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

¹⁰ SW I, S. 161.

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Ebenda, S. 38.

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

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

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

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

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

18 Ebenda, S. 88.

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

20 SW I, S. 149-150.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

und wohin du langst,
das ist alles noch Angst.

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

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

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

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

²⁷ SW I, S. 163-164.

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

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

³⁰ Ebenda, S. 71. Leicht geändert.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ SW I, S. 163.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Ebenda, §7, S. 56.

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

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

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

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

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