

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](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1941-7

RÜDIGER GÖRNER

*Im Welt-Raum des Gedichts*

Zu Rilkes Poetik des Bezugs mit (hauptsächlich) englischen Kontexten

*Welt* ist das was man erkundet; oder das, aus dem heraus sich die Sinne sehen, wie Rilke sein mönchisches Ich im *Stunden-Buch* sagen lässt. (SW 1, 288) Dieses Ich konnte er sich als »Stimme einer stillen Zelle« vorstellen, »an der die Welt vorüberweht« (SW 1, 307f.). *Welt* konnte für Rilke etwas Transitorisches sein oder ein Raum, angefüllt mit Städten, die ihre Bewohner der Natur entfremden; im Park sieht sie sich allenfalls zitiert, im Jardin du Luxembourg etwa. Die frühe Stadt-Kritik im *Stunden-Buch* findet ihren Höhepunkt in diesen Versen: »Die Städte aber wollen nur das Ihre / und reißen alles mit in ihren Lauf. / Wie hohles Holz zerbrechen sie die Tiere / und brauchen viele Völker brennend auf.« (SW 1, 363) Die Bewohner dieser urbanen Welt-Räume seien den Städten dienstbar geworden: »Es ist, als ob ein Trug sie täglich äffte, / sie können gar nicht mehr sie selber sein« (SW 1, 363). *Welt* ist das was befremdet, weil sie sich städtisch entstellt hat.

Zählt man Städtenamen auf, dann setzt man ihre magische Anziehungskraft frei; jedem Namen seine Aura, was auch für die Art zutraf, mit der Rilke Städtenamen nannte: Prag und Wien, Florenz und Rom, Moskau und Paris, Brügge und St. Petersburg. Aber London?

Die übergroße Metropole an der schwächtigen Themse bot Rilke als Welt-Stadt keine konkreten Optionen, allenfalls gelegentliche Bezugsmöglichkeiten, wohl aber Meister Rodin, etwa im Februar 1906. Ein weiterer offizieller Kunstmissionsbesuch Rodins in London stand an. Seine Verbindungen an die Themse reichten auf das Jahr 1884 zurück. Zwei Jahrzehnte später wählte man Rodin als Nachfolger von James Whistler zum Präsidenten der *International Society of Sculptors, Painters and Engravers*. Und auf deren sechster Jahresausstellung wollte er seine Büste von George Wyndham zeigen, einem führenden Tory und Irland-Minister, der ihm 1904 in Meudon Modell gegessen hatte.

Rilke hatte Rodin mit der Londoner Korrespondenz und Entwürfen zu Ansprachen zur Seite gestanden. Er mochte von Rodins Verbindung zu William Ernest Henley gewusst haben, von dem er gleichfalls eine Büste geschaffen hatte, die bis heute in der National Portrait Gallery zu sehen ist. Henley förderte vornehmlich junge literarische Talente – von Thomas Hardy bis George Bernhard Shaw, von H.G. Wells bis Joseph Conrad. Doch wer ermäße den qualitativen Abstand zwischen, sagen wir, Rilkes *Buch der Bilder* und Henleys *Hawthorn and Lavender*? Nein, London war für Rilke keine künstlerische, keine atmosphärische Option, auch wenn später der Fürstin Thurn und Taxis ausgerechnet in London der Einfall kam, Rilke auf Schloss Duino eine folgenreiche Wohn- und Arbeitsmöglichkeit einzuräumen. Damit hätten wir den seltenen Fall eines rein literarischen, freilich betont selektiven England-Bezuges (man denke an Rilkes Verhältnis zu Shakespeare, Elizabeth Barrett-Browning, Oscar Wilde oder John Keats) unter Ausschluss oder Umgehung Londons.

Während Rodin sich in der Themse-Metropole feiern ließ, würdigte Rilke Rodin mit einem Vortrag in Elberfeld, Berlin, Hamburg und Bremen. Die Wiener Secessionisten zeigten kein Interesse an seinem Rodin-Bild; Stefan Zweig hatte vergeblich zu vermitteln versucht.<sup>1</sup>

Unter den Notizen Rodins für London hob Rilke in einem Brief an Clara Rilke-Westhoff eine besonders hervor: »L'artiste doit revenir au texte primitif de Dieu.«<sup>2</sup> Ein Satz, geboren in der Stille von Meudon, bevölkert nur vom »steinernen Wald« seiner Werke (Stefan Zweig) – ob er im Brodeln Londons verstanden wurde? Rilke schien es bezweifelt zu haben.

Eine neue beziehungsvolle Welt hatte sich bekanntlich für Rilke im Werk Rodins aufgetan, eine im Kunst-Ding geborgene Welt, aufgehoben doch erschließbar. Dieses dingliche Weltverhältnis hatte eine Vorgeschichte. In einem essentiellen Sinne begann sie in Russland. Im Frühsommer 1899 äußert sich Rilke in verschiedenen, noch in St. Petersburg geschriebenen Briefen über sein werdendes Verhältnis zu den Dingen: »Im Grunde sucht man in jedem Neuem (Land oder Mensch oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht und Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn.«<sup>3</sup> Bereits einen Tag später modifiziert er die These von den Dingen als Projektionen oder Vorlagen für »Bilder« dahingehend, dass er für sie Partei ergreift, wobei er diesem Verhältnis eine spezifisch russische Wendung gibt:

»Über alle Dinge bei uns ist so viel geschrieben (Gutes und Schlechtes), daß die Dinge gar keine Meinung mehr haben – sondern nur als imaginäre Kreuzungspunkte gewisser geistreicher Theorien erscheinen. Wer etwas über sie sagen will, spricht eigentlich nur von den Ansichten seiner Vorgänger in diesem Fach und verliert sich in einem halbpolemischen Geist, der dem naiv-produktiven, mit welchem jedes Ding begriffen sein will, gerade entgegensteht [...] Ich fühle, daß die russischen Dinge die besten Bilder und Namen für meine persönlichen Gefühle und Geständnisse sind. Und daß ich mit ihnen – sobald ich sie nur gründlich erfaßt habe – alles aussprechen werde, was in meiner Kunst nach Klang und Klarheit drängt.«<sup>4</sup>

In diesen Dingen und durch sie sammele sich »Welt« an, so Rilke weiter, und es kann kaum genug betont werden, dass er künftige Erfahrungen nahezu ausnahmslos an seiner russischen Primärerfahrung von Welt messen wird. Zu seinem (verklärten) Bild von Russland gehörte die Erfahrung (*nicht* ›Vorstellung‹!), dass dort und nur dort ein »direktes Verhältnis« zu den Dingen möglich sei,<sup>5</sup> religiös gesteigert im sa-

1 Vgl. Donald A. Prater: *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*. Aus dem Englischen von Fred Wagner. München/Wien 1986, S. 229.

2 In: RMR / Auguste Rodin: *Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*. Hg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M./Leipzig 2001, S. 150. (Br. V. 8. I. 1906)

3 In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Bd. 1: 1896 bis 1919. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 41 (Brief an Frieda von Bülow v. 27. Mai [7. Juni] 1899).

4 Ebenda, S. 43 (Brief an Jelena M. Woronina v. 28. Mai [9. Juni] 1899).

5 Ebenda.

kralen Kunst-Ding der Ikone, auf die er sich durch das Studium der florentinischen Kunst, insbesondere Frau Angelicos, eingestimmt glaubte.

Diese Welt der Dinge geriet Rilke zunehmend in Bewegung; die Dinge schienen Fixpunkte in ihr, Bezugsgrößen, die als Skulptur oder Alltagsding im Schaffensakt künstlerisch gehoben oder erst in die Welt gesetzt wurden. Rilke nahm diese um die Dinge sich bewegende Welt in sich auf, geriet ins Gehen, schrieb ambulatorisch. Ich-Entwurzelung und Vagieren gehörten zu seinem Selbstverständnis. »Ohne Sorgfalt, was die Nächsten dächten, / die er müde nichtmehr fragen hieß, / ging er wieder fort; verlor, verließ –. / Denn er hing an solchen Reisenächten / anders als an jeder Liebesnacht.« (SW I, 626)<sup>6</sup> So beginnt sein Gedicht »Der Fremde« in *Der Neuen Gedichte Anderer Teil*, ein spätes Echo der Schullektüre von Goethes frühem Dialoggedicht »Der Wanderer«. Doch selbst hier läuft die poetische Begebenheit, der innere Zwang zum Migrieren, auf einen Bezug im Kleinen, aber Welthaltigen zu: »Doch auf fremden Plätzen war ihm eines / täglich ausgetretenen Brunnensteines / Mulde manchmal wie ein Eigentum.« (SWI, 627) Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst geriet ihm sogar der bloße Abdruck eines Dings zu einem durchaus authentischen Beziehungsgegenstand. Der Sozialanthropologe und Lyriker Franz Baermann Steiner sprach in seiner im englischen Exil entstandenen Abhandlung *Rilkes Weg zur Beschwörung* (1943) davon, dass der Dichter »schmerzlich offen und vereinsamt in der Welt der Dinge« stehe.<sup>7</sup> Er erkannte jedoch, dass dieser intensive Bezug Rilkes zur Ding-Welt sein Interesse am Wie und damit am beständigen Vergleichen begründet habe. Durch das Wie, das erst durch die Rilke-Epigonon ungenießbar wurde, schuf Rilke nicht nur Vergleichswerte; er erweiterte den Welt-Horizont der Dinge. Steiner erwähnt die »Austauschbarkeit«, die auf diese Weise in der Rilkeschen Welt der Dinge zur objektbezogenen poetischen Konvertibilität wurde. Dagegen blieb das einzig »Unvertauschbare der Dichter selbst, sein Ich.«<sup>8</sup> Indem alle Dinge und Phänomene in seiner Lyrik *wie*-konvertibel wurde, trat die unverwechselbare Besonderheit des poetischen Ichs umso wirkungsvoller in Erscheinung. Rilke wehrte auf diese Weise von Anbeginn der Furcht des Einzelnen in der Moderne, »verwechselt« werden zu können, eine Sorge, die bekanntlich Nietzsche bis zuletzt umgetrieben hatte und in dem Ausruf im Vorwort zu *Ecce homo* gipfelte: »Verwechselt mich vor Allem nicht!«<sup>9</sup>

Zeitlebens war Rilke ein Wanderer gewesen, ein Wandelnder, der mit jedem Schritt auf Verwandlung hin dachte und arbeitete. Das vierte *Rilke-Projekt* – keinem Dichter der klassischen Moderne wurden in unserer Zeit je Medieninszenierungen von größerer Breitenwirkung zuteil wie Rilke – dieses *Rilke-Projekt IV*

6 Werkzitate Rilkes werden, sofern nicht anders angegeben, zitiert nach: RMR: Sämtliche Werke (SW mit Bandzahl). Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1987.

7 In: Franz Baermann Steiner: *Zivilisation und Gefahr. Wissenschaftliche Schriften*. Hg. von Jeremy Adler und Richard Fardon. Aus dem Englischen von Brigitte Luchesi. Göttingen 2008, S. 91-134, hier S. 95.

8 Ebenda, S. 97.

9 In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (= KSA). Bd. 6. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 257.



hätte keinen trefflicheren Titel wählen können als »Weltenweiter Wanderer«; man hätte ergänzen können: auf der Suche nach Bezügen, die Verwandlung ermöglichen. Das neunzehnte der *Sonette an Orpheus* brachte es auf den Vers – in Duktus und Reimart eines der Gedichte Rilkes, dessen beide Quartette einen von Goethe her vertrauten Ton aufnehmen, der sich dann aber in beiden Terzetten rhythmisch bricht:

Wandelt sich rasch auch die Welt  
wie Wolkengestalten,  
alles Vollendete fällt  
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,  
weiter und freier,  
währt noch dein Vor-Gesang,  
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,  
nicht ist die Liebe gelernt,  
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.  
Einzig das Lied überm Land  
heiligt und feiert. (SW I, 773)

Das Gehen sieht sich hier als Vor-Gang verstanden oder Vorspiel zum Akt der Verwandlung, dem sich buchstäblich nichts entziehen kann und soll. Und doch gibt es laut diesem Sonett ein »Vollendetes«, das Zu-Ende-Verwandelte, das »fällt«, weil es im Sinne von Rilkes Hölderlin-Gedicht damit das »Tüchtigste« gewesen ist. Das »Uralte«, der mythische Urgrund nimmt es auf; und der Dichter wiederum hat es immer wieder neu mit diesem »Uralten« aufzunehmen. Das ist es, was ihn weiter ›treibt‹, migrieren lässt um sich »überm Land« einzustimmen in den wählenden orphischen Gesang. Hilfreich für die begriffliche Klärung dieses Phänomens bei Rilke, der ihrerseits ins »transareale« Migrieren geratenen Dichtung ist Ottmar Ettes Verständnis eines Schreibens in Zwischenwelten, die Vorstellungen wie ›Exil‹ und auch ›Migration‹ letztlich aufheben und in einer »Poetik der Bewegung« (Ette) aufgehen.<sup>10</sup> Gemeint ist damit ein Schreiben in räumlich definierten Hybriden, das nicht nur in Bewegung bleibt sondern lyrische Bewegung *ist*.

Das sich verbal bewegend in das Melos des Vergangenen einstimmende poetische Ich führt damit selbst vor, was es heißt, heim zum »Uralten« zu »fallen«. Dieses an dynamischer Bewegung gewinnende Heimfallen ist eine Sehnsucht, die dem verwandelnden Wanderer seine Bewegung verleiht. Zuweilen aber bedarf es keiner weltumspannenden Geste; denn auf kleinstem Raum kann sich die Metamorphose

<sup>10</sup> Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin 2005.

ereignen: »Wandle Staubgefäß um Staubgefäß, / fülle deine innerliche Rose«, notiert Rilke im Nachhall der *Sonette an Orpheus* auf Muzot im Februar 1924 (SW II, 485). Die innere Fruchtbarkeit, die zur Fülle wird, kann in Gesang umschlagen oder die Kraft bedeuten, weiter zu gehen.

Aber das besagte Sonett spricht auch von den Widrigkeiten, die sich der Verwandlung entgegen stellen können: »Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, [...]« – es zwingt den Dichter zum Enjambement, zum Zeilensprung in eine letzte Wahrheit: dieses uns voneinander Entfernende bleibt in seinem Wesen, in seiner Natur verschleiert.

Wie aber in *wirklichen* Bezug treten zu diesen welthaften »Wolkengestalten«, zum »Lied überm Land«? Und wie überhaupt den Bezug herstellen zum Rilkeschen Gedicht? Eben diese Frage hat Rilke selbst thematisiert, und zwar mit Blick auf seine *Sonette an Orpheus*: »Ich glaube«, schreibt Rilke in einem Brief an die Gräfin Sizzo, »daß kein Gedicht in den Sonetten an Orpheus etwas meint, was nicht völlig darin ausgeschrieben steht, oft allerdings mit seinen verschwiegensten Namen. Alles was »Anspielung« wäre, widerspricht für meine Überzeugung, dem unbeschreiblichen Da-Sein des Gedichts. So ist auch im Einhorn keine Christus-Parallele mitgemeint: sondern nur alle Liebe zum Nicht-Erwiesenen, Nicht Greifbaren [...].«<sup>11</sup> Das nimmt jene emphatische Weigerung Paul Celans vorweg, seine Sprachbilder nicht für Metaphern zu halten; sie bedeuten, was sie sagen.

Der Interpretation sind mithin Grenzen aufgezeigt, eine unbequeme Wahrheit für jene kulturanalytischen Deutungsversucher, die nur zu geneigt sind, das Gedicht interpretierend zu überdehnen und die Verse in den Spagat zu zwingen. Denn die Grenze liegt im dichterischen Sagen selbst begründet. Auch das sprach Rilke in besagtem Brief aus: »Es handelt sich ja wirklich oft um das Schwierigste, in einem »Grenzstreif« des eben noch Sagbaren Gelegene, manchmal ringe ich selbst um den Sinn, der sich meiner bedient hat, um sich menschlich durchzusetzen [...].«<sup>12</sup> Und sogleich stellt sich die von Friedrich Schleiermacher bis August Boeckh und Otto Friedrich Bollnow aufgeworfene hermeneutische Grundfrage, ob wir die Dichtungen besser verstehen als ihr Urheber.<sup>13</sup> Vermutlich aber verfehlt diese Frage das Eigentliche: Wie verstehen wir das Verstehen? Sollten wir es nicht reduzieren auf das Begreifen jener Bezüge zum Werk, die uns je nach der Zeit, in der wir uns befinden, wichtig sind? Stehen nicht immer auch die Beweggründe dafür in Rede, auf bestimmte Werke in einer bestimmten Lebens- und Zeitsituation zuzugehen und umgekehrt: unter gewissen Umständen offener zu sein für Werke, die auf uns zukommen, die sich uns zumuten – oft und in den besten Fällen zu unserer Überraschung?

Versichern wir uns hier beispielhaft eines der Bezüge Rilkes, zu einem Dichter-Bild nämlich, das seinerseits motivisch-poetische Folgen zeitigte und das ihn mit Englischem verbindet. Es betrifft Verhältnisse, die sich zu einem lyrischen Welt-

11 In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Bd. 2: 1919 bis 1926. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 307 (Brief v. 1. Juni 1923).

12 Ebenda, S. 306.

13 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 7. durchs. Auflage. Tübingen 2010, S. 197.

Raum addieren. Gemeint ist Rilkes Gedicht »Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend«. Diese wohl bekannteste Zeichnung aus der englischen Romantik, die Joseph Severn knapp einen Monat vor dem Tod des Freundes in Rom angefertigt hatte, Keats starb am 23. Februar 1821, sieht Rilke bei André Gide in Paris Ende Januar 1914. Rilke reagiert auf diesen Anblick mit zwei Gedichten, von denen eines nur im Entwurfsstadium überliefert ist. Das von ihm für gültig erachtete Gedicht gehört zum lyrischen Umfeld des geplanten großen Zyklus »Gedichte an die Nacht«. <sup>14</sup> Es – lautet:

Nun reicht an's Antlitz dem gestillten Rührer  
die Ferne aus den offenen Horizonten:  
so fällt der Schmerz, den wir nicht fassen konnten,  
zurück an seinen dunklen Eigentümer.

Und dies verharret, so wie es, leidbetrachtend,  
sich bildete zum freiesten Gebilde,  
noch einen Augenblick, – in neuer Milde  
das Werden selbst und den Verfall verachtend.

Gesicht: o wessen? Nicht mehr dieser eben  
noch einverstandenen Zusammenhänge.  
O Aug, das nicht das schönste mehr erzwänge  
der Dinge aus dem abgelehnten Leben.  
O Schwelle der Gesänge,  
o Jugendmund, für immer aufgegeben.

Und nur die Stirne baut sich etwas dauernd  
hinüber aus verflüchtigten Bezügen,  
als strafte sie die müden Locken lügen,  
die sich an ihr ergeben, zärtlich trauernd. (SW II, 75f.)

Dieses Gedicht meint, was es sagt. Bereits die erste Strophe veranschaulicht die Dimensionen dieses Gedichts, das keine Bildbeschreibung oder ekphrastische Ausdeutung einer Zeichnung bietet; vielmehr schreibt es sich in die Sepiazeichnung ein und gestattet dieser wiederum, ihre Linien ins Gedicht weiterzuführen. Ja, das Gedicht nimmt diese Linien der Zeichnung auf und verschriftlicht sie. Sie gehen in den Duktus des Schreibenden ein.

Die »Ferne aus offenen Horizonten«, der Welt-Raum also, berührt das Gesicht des Sterbenden, womit ein erster Schwellenmoment in diesem Gedicht benannt ist. Was folgt kann nur Entgrenzung sein, Auflösung des Gesichts im Offenen. Rilke erprobt nun erstmals das Bild vom Zurückfallen ins Uranfängliche, was dann –

<sup>14</sup> Als Einzelausgabe mit dem wertvollen Versuch, diesen Zyklus in einem schaffensgeschichtlichen Kontext vorzustellen in: RMR: *Gedichte an die Nacht*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt a.M./Leipzig 2004.

wie gesehen – im neunzehnten Orpheus-Sonett eine zentrale Rolle spielen sollte. Im Keats-Gedicht ist es der »Schmerz«, der ins Mythische (»dunkle Eigentümer«) zurück fällt, womit wiederum behauptet ist, dass wir selbst den Schmerz nicht »besitzen«; auch er ist Leihgabe.

Diese Ausgangssituation des Gedichts versucht zu *bleiben*, einmal dieses »Stirb- und-Werde« verdrängend. Das Gesicht betrachtet sein eigenes Leiden; die Zeichnung kann somit zum Spiegel werden; nicht auszuschließen ist ja, dass Keats die Zeichnung seines Freundes noch hatte sehen können.

Doch gehört sich bald dieses Gesicht nicht mehr. Es hat sich aus seinen eigenen Bezügen entlassen. Der zweite Schwellenmoment ist erreicht: der »Jugendmund« entsagt seinen eigenen »Gesängen«.

Alles Augenmerk ist nun auf die »Stirne« gerichtet. Sie ist es, die jene postulierte Dauer des Zustands, den die erste Strophe entworfen hat, aufnimmt, buchstäblich konstruktiv, denn sie »baut« sich weiter, transzendierend »hinüber«, aber eben aus »Bezügen«, die, auch wenn sie nun »verflüchtigt« sind am jähren Ende des jungen Lebens, doch die Voraussetzung für alles Weiternde bleiben.

Diesem dem Bezug Entwachsen entspricht das sich selbst entfremdende Gesicht. Es hat sich von den »eben/noch einverstandenen Zusammenhängen« gelöst und geht in einer anderweltlichen Vorstellung auf. Der scheinbar unvollständige Gedichtentwurf zur Zeichnung Severns unterstützt diese Lesart:

Vom Zeichner dringend hingeballter Schatten  
Hinter das nur noch scheinende Gesicht:  
So kommt die Nacht dem reinen Stern zustatten.

Da ist ein Ding, das alles unterbricht,  
wozu die Dinge sich verstanden hatten;  
denn, da es wurde, siehe, war es nicht.

○ langer Weg zum schuldlosen Verzicht.  
○ Mühe zum ermächtigen Ermatten. (SW II, 409)

Auch diese poetische Reflexion der besagten Zeichnung betont, dass die dargestellte Gesichtshälfte nur noch Anschein ist. Der gezeichnete Schatten kontrastiert dieses Gesicht ebenso wirkungsvoll wie die Dunkelheit das Astrale. Zeichner und Zeichnung, Künstler und Kunst-Ding gelten die ersten beiden Strophen, wobei das Zeichnungsding das Werden zum Nicht-Sein und damit zur Aufhebung jeglichen Bezuges thematisiert. Diesem Vorgang wird ausdrücklich noch ein »siehe« beigegeben, eine auffordernde Interjektion, die aber das Optische weiter verstärkt. Alles Tun bleibt ein Sehen, oder Einsehen in das Unausweichliche dieser in der Zeichnung dargestellten Situation. Die beiden Schlusszeilen, die verhaltenes Erstaunen *und* resignative Einsichten bekunden, unterbrechen ihrerseits die Fortsetzung des Gedichts zum Sonett, das sich durch die beiden Quartette abgezeichnet hatte. Sie zeugen von einer nicht mehr hintergehbaren oder transzendierfähigen Finalität. Das »ermächtigte Ermatten« behauptet sich als letztes Wort.

So wichtig war Rilke dieser Eindruck, dass er ihn auch in Briefprosa fasste, und zwar in Erläuterungen für seine damals in Rom lebende Gönnerin Eva Cassirer, verfasst in Paris am 29. Januar 1914. Er bittet sie dabei unter anderem, zwei Reproduktionen für ihn im Keats-Museum an Roms Spanischer Treppe zu erwerben. Er wollte selbst besitzen und weitergeben können, was er bei André Gide soeben gesehen hatte:

»Sie werden es [das Blatt, R.G.] sofort erkennen: neben das schöne, leis aus des Lebens Bindung entlassene Gesicht ist vom Zeichner eine Menge Dunkel herangetuschelt, ein Ball von Finsternis, an dem das Vollendetsein des reinen Geschöpfes seltsam unmittelbar sich abhebt. Die hier gegenüber stehenden Verse [sein Gedicht »Auf eine Zeichnung ...«, R.G.] versuchten meiner Empfindung des Blattes nachzukommen; da und dort mögen sie sie erreicht, vielleicht sogar übertraffenen haben. Mögen Sie mein Gedicht dorthin mitnehmen und mir sagen, wie es Ihnen dazu stimmte [...]? Lassen Sie sich auch den Namen des Künstlers sagen und schreiben Sie mir ihn, bitte, es mag kein großer Maler gewesen sein, aber es war ein großer Augenblick, und er konnte sich ihm nicht völlig entziehen.«<sup>15</sup>

Es ist einer der seltenen Fälle, wo Rilke sein Geschaffenes gewissermaßen mit dem Urbild oder Schaffensanlass verglichen sehen wollte. Besieht man diese Texte genauer, erkennt man, dass sie lauter subtextuelle Beziehungen benennen, die sich ihrerseits zu einem großen Bezug addieren lassen. Das ist zunächst die Zeichnung selbst, die sich auf einen »großen Augenblick« bezieht. In diesem Augenblick vollzieht sich die Entlassung des Kunstobjektes, des noch lebenden Gesichtes vom Leben. Und dazu wiederum treten Rilkes Verse in Beziehung. Sie mögen die subjektive Empfindung des Dichters sogar »übertraffen« und sich damit aus dieser subjektiven Empfindungsbeziehung gelöst haben und zu großer poetischer Kunst geworden sein, gerade weil die Zeichnung selbst von der Hand eines weniger bedeutenden Künstlers stammt, der sich jedoch dieses eine besondere Mal selbst übertraffen zu haben schien.

Rilke besaß – wie übrigens auch Thomas Mann zur Zeit der Niederschrift seiner Novelle *Der Tod in Venedig* – die Gedichte von John Keats in einer Übertragung von Alexander von Bernus.<sup>16</sup> Ihm hatte er im August 1911 mit den Worten gedankt, nun Keats »recht eigentlich« kennenzulernen.<sup>17</sup> Bernus wiederum verdankte – wie auch Rilke und Rudolf Borchardt und vor allem Hugo von Hofmannsthal – einen Großteil seiner Kenntnisse englischer Dichtungen maßgeblich Rudolf Kassners

15 In: RMR / Eva Cassirer, *Briefwechsel*. Hg. und kommentiert von Sigrid Bauschinger. Göttingen 2009, S. 90.

16 John Keats: *Gedichte*. Übertragen von Alexander von Bernus. Karlsruhe 1911. Vgl. RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe* (= KA). Bd. 2. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 498.

17 In: Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1975, S. 380.

Werk über die *Englischen Dichter und Maler im 19. Jahrhundert*, dessen kulturvermittelnde Wirkung gar nicht hoch genug veranschlagt werden kann.<sup>18</sup> Bedenkt man jedoch die überaus enge Freundschaft zwischen Rilke und Kassner,<sup>19</sup> dann fällt Rilkes relative Abstinenz gegenüber der englischen Literatur – etwa im Vergleich zu Hofmannsthal und dessen umfassender Aufnahme der anglophonen Kultur<sup>20</sup> – besonders auf. Die bedeutenden Ausnahmen bilden Rilkes Übersetzung der – gleichfalls von Kassner vermittelten – *Sonnets from the Portuguese* von Elizabeth Barrett-Browning (1907),<sup>21</sup> sein Shakespeare-Interesse und einige in seinem Werk auffindbare anglophone Marginalia, deren wichtigste sein Verweis auf Oscar Wilde im zweiten Teil seiner Rodin-Studie, dem Vortrag von 1907, ist. Wilde lässt er darin unter dessen Pseudonym »Sebastian Melmoth« auftreten, und zwar in seinen letzten beiden Lebensjahren in Paris, wo er den irisch-englischen Dichter mit »halbzerstörtem Herzen« als Betrachter von Rodins *Porte de l'Enfer* imaginiert – in einem ebenso imaginierten Gespräch mit dem Bildhauer begriffen. (SW V, 226) Vorstellbar dass Rilke das fiktive Interview mit Wilde gekannt hat, das André Gide im Februar 1905 in der Zeitschrift *Ermitage* veröffentlicht hatte und das eine gewisse Modellfunktion gehabt haben kann.<sup>22</sup>

Die Bezugspoetik Rilkes verstand das Gedicht als Resonanzraum, dessen Schwingungen sich idealerweise im universalen Weltraum fortsetzen und umgekehrt: Kosmische Schwingungen gehen auch ins Gedicht ein. Das Rilkesche Gedicht wollte sich ihnen zu öffnen, für sie offen zu bleiben. Die poetische Bezugswelt jedoch, das illustrierte das Keats-Gedicht, lebt vom Wechselbezug zwischen Objekt und Empfindung, Subjekt und Abstraktion. Das gezeichnete Gesicht, wenn auch im Falle der Keats-Zeichnung nur zur Hälfte sichtbar, hatte sich als poetische Bezugs-, aber auch Projektionsfläche erwiesen. Eigentümlich ist die wechselbezügliche Umkehrung dieses Verhältnisses in Rilkes Kommentar zu den späten Gedichten Hölderlins. Wieder ist es das Gesicht, das ihm als metaphorischen Bezugsbereich dient. An den Herausgeber der ersten historisch-kritischen Ausgabe Hölderlins, Norbert

18 Rudolf Kassner: *Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1900. Vgl. dazu: Markus Neumann: *Die »englische Komponente«. Zu Genese, Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens im Werk Rudolf Borchards*. Göttingen 2007, bes. S. 33 ff.

19 Vgl. *RMR und Rudolf Kassner. Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt a.M. 1997. Vgl. dazu auch die Themenausgabe der *Blätter der Rilke-Gesellschaft: Rilke und Kassner*, Heft 15 (1988). Sigmaringen 1989.

20 Die bislang umfänglichste und beste Studie zu diesem Themenkomplex stammt von Elisabeth Ertl: *Die Behandlung englischen Kulturgutes im Wiener fin de siècle: am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr und Peter Altenberg*. PhD thesis Aston University in Birmingham 2004 (unveröffentlicht).

21 Vgl. dazu: Jo Catling: »Rilke als Übersetzer: Elizabeth Barrett-Brownings *Sonnets from the Portuguese*.« In: *Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag*. Würzburg 1998, S. 85–103; Andreas Wittbrodt: »Rainer M. Rilkes Übersetzung der Sonette Elizabeth Barrett Brownings sowie Louise Labés und ihr Bezug zum Petrarkismus.« In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf/Zürich 1999, S. 168–187.

22 Nachweis in: André Gide: *Journals 1889–1949*. Translated, selected and edited by Justin O'Brien. Harmondsworth 1984, S. 89.

von Hellingrath, schreibt er am 29. Juli 1914, nachdem er den vierten Band mit den zwischen 1800 und 1806 entstandenen Gedichten erhalten hatte:

»Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr das Wesen dieser Gedichte mir einwirkt und unsäglich kenntlich vor mir steht. Wie die unbeschreiblichen Züge ein menschliches Gesicht bilden, so ergibt jedes dieser Gedichte, aus untrüglichen Theilen und Verhältnissen, das reine Antlitz, die Stirn den Mund, seines inneren Zustandes.«<sup>23</sup>

Von Gedicht zu Gedicht habe Hölderlin »die Bahn seines Herzens« beschrieben, heißt es an anderer Stelle.<sup>24</sup> Rilke dürfte aufgefallen sein, dass Hölderlin eines nahezu fremd war: Selbstbezug und Selbstbeobachtung, jene für den Dichter der literarischen Moderne so charakteristische Haltung. Das verbirgt sich in Rilkes Bemerkung, Hölderlin habe seine Gedichte selbst nicht nötig gehabt; nötig sei ihm nur gewesen, »sie hervorzubringen.«<sup>25</sup> Wie anders er, Rilke, selbst. Ähnlich schien es ihm zwar mit den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* ergangen zu sein, aber sie ergaben sich – ganz anders als bei Hölderlin – nach langen Phasen genauer Selbstanalyse.<sup>26</sup> Der sich in ihnen entfaltende Weltbezug wäre ohne den diesen Dichtungen voraus gegangenen Selbstbezug schwerlich möglich gewesen. Der poetische Weltbezug versteht sich bei Rilke daher als verwandelter Selbstbezug. Dass darin nichts Statisches ist oder Anschauungen sich unproduktiv verfestigen, verhinderte allein schon sein Migrieren, sein Reisen, seine Berührung, Auseinandersetzung und Internalisierung des Fremden. Bezeichnenderweise schreibt er Max Dauthendey, er habe dessen Dichtung *Die geflügelte Erde* immer unterwegs gelesen, »[...] in Kairouan, in Neapel auf meiner gewohnten Hotelterrasse, auf dem Nilschiff, nachts einmal in Assuan, fast täglich in Kairo, auf dem Mittelmeer, gerade als Kephallonia in Sicht geriet.«<sup>27</sup> Dieses Überall und Nirgends hatte bei Rilke Selbstschutzfunktion – bei allem Bedürfnis den Zustand des »Ausgesetztseins« zu

23 In: RMR / Norbert von Hellingrath: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008, S. 103; vgl. dazu die kenntnisreiche Besprechung von Thomas Roberg in: *arbitrium* 104 (2010), S. 353-356.

24 Brief an Unbekannt vom 5. September 1914, in: RMR: *Briefe*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 545.

25 Ebenda.

26 Diese oft umrätselte und von Rilke selbst vielfach mythisierte Phase findet im 156. Aphorismus im Ersten Band von Nietzsches *Menschliches, Allzumenschliches* eine treffliche Begründung: »*Nochmals die Inspiration*. – Wenn sich die Produktionskraft eine Zeit lang angestaut hat und am Ausfließen durch ein Hemmnis gehindert worden ist, dann giebt es endlicheinen so plötzlichen Erguss, als ob eine unmittelbare Inspiration, ohne vorhergegangenes inneres Arbeiten, also ein Wunder sich vollziehe. Diess macht die bekannte Täuschung aus, an deren Fortbestehen, wie gesagt, das Interesse aller Künstler ein wenig zu sehr hängt. Das Capital hat sich eben nur angehäuft, es ist nicht auf einmal vom Himmel gefallen. Es giebt übrigens auch anderwärts solche scheinbare Inspiration, zum Beispiel im Bereich der Güte, der Tugend, des Lasters.« (Nietzsche: KSA 2, 147) Das »Hemmnis« im Falle Rilkes war offenbar die fortgesetzte Selbstreflexion, die jedoch als »inneres Arbeiten« produktiv werden konnte.

27 In: *Briefe*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 353 (Brief vom 10. Mai 1911).



erfahren, war dieses Überall und Nirgends aber auch Ausdruck seines Verhältnisses zur Welt und ein Bekenntnis zu einem Leben im – wie ich sagen möchte – *Immerwo*. Dort und nur dort ließen sich für ihn seine hoch komplexen, aber poetisch unvergleichlich produktiven (Liebesfern-)Beziehungen verorten und leben. Denn das nietzscheanische »Pathos der Distanz« ist eine Form von Bezug, wie Rilkes Beispiel vielfältig illustriert, eine Leidenschaft im Abstand und ein Leiden an eben dieser Distanz – nicht aus Unvermögen sondern aus Selbstschutz. Denn fragiler ist nichts als das Künstlergemüt. André Gide hätte das in seinen Erinnerungen bekundete Selbstverständnis somit unmittelbar von Rilke ableiten können: »[...] j'aime à n'être pas où l'on me croit; c'est aussi pour être où me plaît [...]«<sup>28</sup> (Ich bin gerne woanders als dort, wo man mich vermutet [...].)

Wie notwendig es ist, gerade bei Rilke sorgfältig zu differenzieren zwischen erstem Eindruck und untergründig Wirksamem in der Beurteilung seines Weltbezugs veranschaulicht eine Bemerkung zu den aus bekanntem Anlass in letzter Zeit einmal mehr diskutierten *Fünf Gesänge[n]* vom August 1914. Rilke schickte sie Lou Andreas-Salomé Anfang September mit den Worten: »Beiliegend ein paar Blätter aus dem August: *Einklänge ins Allgemeine*. Wie das Eigene darunter aussieht, was es dabei wird, versteh ich nur langsam [...]«<sup>29</sup>

Damit steht uns nun ein analoger Ausdruck für »(Welt-)Bezug« zur Verfügung, ein für den orphischer Dichter der Moderne womöglich sogar probaterer: »Einklänge ins Allgemeine«. Unter ihnen jedoch, so lernen wir, bilde sich das Eigentliche. Was das sein könnte, erprobten dann seine von da an bis zum Beginn der *Duineser Elegien* entstandenen Gedichte.

Was im Rückblick als eine Zwischenphase in Rilke Schaffen erkannt werden kann, vermerkt die Rilke-Biographik mit Bezug auf seine eindeutigen Selbstzeugnisse als eine leidvolle Krisenperiode der Umorientierung. In jedem Fall jedoch bezeugen die nach den *Fünf Gesängen* bis 1921 entstandenen Gedichte, dass Rilke diesen Bezug vielgestaltig neu erprobte und auf »Eigenes« hin überprüfte. Das Motiv der »Schwelle« tritt in Erscheinung (»Das Tauf-Gedicht«, KA 2, 153), Unterbrechungen in der Selbsterfahrung werden thematisiert (»Da rauscht das Herz. Was stärkt, was unterbricht, / was übertönt das Rauschen seines Ganges?« KA 2, 153) und der »Herzzwischenraum« gewinnt eine eigene Wirklichkeit (»Kleine Gegengabe ins Gemüt der Schläferin«, KA 2, 157), Autorschaft sieht sich fingiert (»Aus dem Nachlass des Grafen C. W.«); mehr und mehr Gedichte verfügen über keinen Titel mehr, und ein Reim, der bis dahin unvorstellbar war im Werk Rilkes, wird möglich: »Bezug« reimt auf »Betrug« (KA 2, 152). Zwar kontrastiert hierbei die »Welt draußen« mit dem »unbeschreiblichen Bezug« der Innenwelt, aber dieser ungewöhnliche Reim lässt doch Zweifel zurück an der Integrität des Bezuges.

Die Entsprechung zu diesen Selbstorientierungsgedichten jener langen Zwischenphase sieht man gemeinhin in der Vielzahl der Briefe, die Rilke damals geschrieben

<sup>28</sup> Zit. nach: Matthias Hennig: »Der französische Freund. Walter Benjamin und André Gide oder der Intellektuelle als Vagabund.« In: *Lettre International*. Sommer 2015, S. 110.

<sup>29</sup> RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1989, S. 354 (Hervorh. R.G.).



hat. Es wäre jedoch lohnend, die Prosaentwürfe, die unter dem Titel *Das Testament* bekannt sind, in Duktus und Motivik mit den Gedichten jener Zeit zu vergleichen. Hier sei abschließend nur eines dieser Gedichte eigens gedacht, das seinerseits einen testamentarischen Charakter hatte in dem Sinne, dass es eine Erinnerung besiegelt, jene nämlich an die Zeit der *Neuen Gedichte*, als sich Rilke intensiv mit Charles Baudelaire auseinandergesetzt hatte.<sup>30</sup> Im April des Jahres 1921 auf Schloss Berg entstanden und in ein Exemplar der 1920 in Neuübersetzung erschienenen *Les Fleurs du Mal* für Anita Forrer eingetragen, bildet es den dritten Teil jener Dichter-Trias, die Rilke explizit lyrisch bedachte: Keats, Hölderlin, Baudelaire.

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,  
die weit in jedem auseinanderfällt.  
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,  
doch da er selbst noch feiert, was ihn peinigt,  
hat er unendlich den Ruin gereinigt:

und auch noch das Vernichtende wird Welt. (KA 2, 191)

Indem Rilke seine Verse wie im Falle des vierten Bandes der Hellingrathschens Hölderlin-Ausgabe in ein Exemplar der *Fleurs du Mal* eintrug, stellte er den engst möglichen Bezug zu einem als Vorbild anerkannten Dichter her. Diesen erinnerten Bezug zu Baudelaire aktualisierte Rilke in seinem Gedicht dadurch, dass er darin den Welt-Bezug problematisierte und gleichzeitig mit dem Rühmen des Bestehenden als einem ästhetischen Akt in Einklang zu bringen versuchte. In Baudelaires Dichtungen sah Rilke offenbar verwirklicht was man als »Einheit in der Differenz« bezeichnen könnte, und zwar durchaus im Sinne eines poetisch verstandenen »dialektischen Humanismus«, der das Peinigende und den »Ruin« als Teil der menschlichen Wirklichkeit nicht nur anzuerkennen, sondern umzugestalten vermochte.<sup>31</sup>

Hier war zu zeigen, dass bei Rilke subtil zu unterscheiden ist zwischen einem ontologisch gemeinten Bezug und interpersonalen Beziehungen. Anders gesagt: Nicht jede seiner Beziehungen stieg auf zum reinen Bezug. Beide jedoch, Bezug und Beziehung konstituierten sein Verständnis von Welt. Im ausschließlich poetischen Bezug zur Welt (»Der Dichter *einzig* hat die Welt geeinigt«) konnte sogar »noch das Vernichtende« in ein konstruktives Verhältnis zum Dasein gehoben werden. Damit war ihm das Gedicht selbst zu einem Raum geworden, in dem mehrwertige lyrische Beziehungsgeflechte eine Eigenwelt entstehen ließen.

Es ist immer wieder neu an uns, zu dieser poetischen Welt – wo auch immer – einen (un-) zeitgemäßen Bezug herzustellen.

<sup>30</sup> Vgl. John E. Jackson: »Rilke et Baudelaire.« In: *Stanford French Review* 3 (1980), S. 325-341.

<sup>31</sup> Der Begriff findet sich geprägt und begründet bei Leo Kreutzer: *Dialektischer Humanismus. Herder und Goethe und die Kultur(en) der globalisierten Welt*. Hannover 2015, 9ff.