

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9 Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67 Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79 Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111 Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137 Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159 Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173 Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199 Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlbaas* di Kleist e Baliani
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219 Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz

Andreina Lavagetto

1906 und 1907 veröffentlicht Georg Simmel zwei kurze kunstphilosophische Essays, je Florenz und Venedig zugeordnet¹. Letzterer nimmt Überlegungen aus dem ersteren wieder auf und stellt die zwei Städte als Gegensätze einander gegenüber. Simmels Interesse gilt ihrem architektonischen Bild, so wie es sich – im jeweiligen Rahmen der Naturumgebung – der Wahrnehmung des Reisenden und Schauenden darbietet. Florenz ist für Simmel die Begegnung einer an sich maßvollen und harmonischen Natur mit einer Kultur, die von Anfang an mühe- und reibungslos von der Natur selbst ausgegangen und in Einklang mit ihr zur Vollkommenheit gelangt sei. In seinem «ästhetische[n] Bild»² zeige Florenz offen und gänzlich seine historische Bestimmung, die es begreiflich mache, dass hier «die Renaissance entstanden»³ sei: jeder Stein sei seit jeher im Sinne der Korrespondenz zwischen Landschaft und Menschenwerk gelegt worden und die Macht der Stadt gründe vom Anbeginn in der tiefreichenden Übereinstimmung mit der Natur. Dies – die restlose Durchdringung von Natur- und Kunstform – ist nach Simmel Florenz' Wesen. Das Bild, das sich dem Zuschauer etwa vom San Miniato-Hügel bietet, weise deutlich darauf hin, dass kein Bruch besteht zwischen dem, was Florenz zeigt und dem, was Florenz ist. Der Ernst, die Strenge und der straffe, nüchterne Glanz des Stadtbildes entsprächen der «burgmäßig[en]» Macht der Stadt

¹ Georg Simmel, *Florenz*, in «Der Tag» (Berlin), 2. März 1906 (= Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt. Bd. VIII, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Teilbd. 2, hrsg. v. Alessandro Cavalli – Volkhard Krech, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993, S. 69-73). Georg Simmel, *Venedig*, in «Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste», hrsg. v. Ferdinand Avenarius, XX, 2. Juniheft 1907, S. 299-303 (= Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, Teilbd. 2, S. 258-63).

² Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, Teilbd. 2, S. 261.

³ Ebd., S. 69.



in ihrer Entstehung und Geschichte⁴. Als einzige Ausnahme betrachtet Simmel die Mediceerkapelle, wo Buonarrotis schmerzlich entzweites Genie Spuren der «tragische[n] Spannung»⁵ hinterlassen habe, die auf Rom als «Verhängnis einer unerlösten Vergangenheit»⁶ laste. Florenz symbolisiere nichts als die eigene Einheit⁷ und gehe völlig in seinem Erscheinen auf; obwohl man in ihm einzelne «Elemente der Romantik»⁸ erblicken könne, sei Florenz die nicht-romantische Stadt schlechthin, weil es kein Dualismus, keine Spannung durchziehe; es sei gänzlich mit seinem Wesensinhalt identisch und lasse keinen Rest sichtbar, keine Dissonanz laut werden. Durch sein Erscheinen deute Florenz auf sein Noumenon hin, die Einheit eben, und zeige sich als mit dem eigenen Gesetz durch und durch konsequentes Phänomen. Die Stadt, so Simmel, «bedeutet nichts, sie ist, was sie sein kann»⁹.

Venedig habe ein genau entgegengesetztes Apriori. Wie Florenz habe es auch einen «eisernen Machtwillen»¹⁰ als Kern, dieser aber, statt in das äußere Stadtbild überzugehen, sei verleugnet, verschleiert und verborgen hinter der betörend schönen Fassade¹¹. Die Wasserstadt lebe ganz in der tieflosen Dimension des Erscheinens, sei transzendental Oberfläche, Schleier und Kulisse. Durch das Leichte, Schwebende und Verschwimmende seines Aussehens verdecke Venedig das ungeheure Gewicht seiner Geschichte. Sein Wesensinhalt sei nicht einfach Machtwille, sondern dessen Maske; es sei Übertragung des historischen Herrschaftsanspruchs in gewichtlose, ständig vergehende und neu erscheinende Schönheit. Simmels Interesse gilt nicht dem, was Venedig verdecke, sondern dem Schleier selbst, das Wesen und Bestimmung der Stadt sei. Das Artifizielle sei ihre einzige Substanz und in der «Ablösung des Scheins vom Sein»¹² liege ihr Gesetz selbst. Ihr Äußeres, hinter dem sich die Gegenstände zurückgezogen zu haben scheinen, hüte «wie erstarrt diese Schönheit [...], die die Lebendigkeit und Entwicklung des wirklichen Seins nicht mehr» mitmache¹³. Die Stadt, die sich als Bühne bietet für ein Spiel «ohne Ursache in der Realität des Vorher, ohne Wirkung in der Realität des Nach-

⁴ Ebd., S. 259.

⁵ Ebd., S. 72.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 70.

⁸ Ebd., S. 71.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 259.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 260.

¹³ Ebd., S. 260-261.



her»¹⁴, sei Symbol der transzendentalen (somit außermoralischen) Lüge vom menschlichen Dasein als Wagnis und Abenteuer in der Welt.

Mit diesen und weiteren kunstphilosophischen Schriften aus den zehner Jahren¹⁵ schaltet sich Simmel in den neuromantischen Diskurs des deutschsprachigen *Fin de siècle* ein, der die Vorherrschaft des Künstler-Ich dem Objekt gegenüber und sein selbstherrliches Streben nach Ausdruck thematisiert. Im Sinne der Kantschen und Nietzscheschen Erkenntnistheorie, baut Simmel – indem er vom ‘außermoralischen’ Verständnis von Wahrheit und Lüge ausgeht und diese Kategorien für seine Kunstphilosophie in Anspruch nimmt – den Diskurs der impressionistischen Jugendstil-Ästhetik ab und stellt dessen Wertesystem in Frage. Seine Philosophie der menschlichen «Formen der Weltauffassung»¹⁶ hat in der literarischen Venedig-Rezeption der Jahrhundertwende einen relevanten Platz inne: Sie dekonstruiert das überlieferte Bild einer Stadt, die in ihrer «traditionelle[n] *dissoluteness*»¹⁷ der ideale Ort für das Spiel von Begehren und Sehnsucht, von An- und Abwesenheit, Geheimnis und Enthüllung, Gesicht und Spiegelbild ist. Durchwegs neuromantische Topoi. Es wundert ja nicht, dass Venedig im deutschsprachigen Impressionismus Konjunktur hat, seine Stadtgestaltung und seine historische Aura scheinen doch gerade dazu angetan zu sein, um zum Paradigma der ästhetischen Werte vom europäischen Dekadentismus zu avancieren. Das Theatralische allem voran: Wie herrliche Schaubühnen bieten sich die Campi und der Markusplatz dar, von Kulissen vollkommener Schönheit und Harmonie eingegrenzt, sowie die große Wasserstraße, die an zwei langen Fronten Patrizierpalästen vorbeifließt, wo Renaissance, Barock und Neuklassik harmonisch einander abwechseln. Aus der Theateratur Venedigs folgen weitere, der *l'art pour l'art*-Ästhetik zuzuordnende Elemente: Das Labyrinth der vielen sich durchkreuzenden und im Kreis führenden Gassen hinter den Kulissen, wo Beunruhigung, Desorientierung und deren Genuss Raum finden; die Maske, weil die Stadt selbst Verschleierung ist und die Lust am Inkognito-Auftreten, am Geheimnisvollen, Doppelten und Austauschbaren anstachelt; der Traum, weil die «Monotonie aller venezianischen Rhythmen»¹⁸ und das durchgehend Künstliche des Stadtbildes die helle Realitätswahrnehmung depotenzie-

¹⁴ Ebd., S. 260.

¹⁵ Vgl. Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, a.a.O.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Paul Requadt, *Rilkes Venedigdichtung*, in *Rilke in neuer Sicht*, hrsg. v. Käte Hamburger, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1971, S. 38-62, hier S. 38 und *passim*.

¹⁸ Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. VIII, Teilbd. 2, S. 261.



ren und den Schauenden in «den Dämmerzustand des Unwirklichen»¹⁹ versetzen. Wo alles Szenerie und Requisite ist und nichts zur drückenden Einseitigkeit der Identität verpflichtet, da kann sich das Spiel entfesseln von Aufscheinen und Verschwinden, von sich ins Unendliche vervielfältigender Widerspiegelung. Wo alles Verdoppelung und Hintergrund ist und nichts mehr zur Strenge der Moral zwingt, da öffnet sich der Weg zur Verführung und zur rastlosen Suche nach Lust und Genuss. Wo Lust zum einzig geltenden Gesetz wird, da herrschen Genusszwang, Verbrauch und Vergeudung seiner selbst und anderer, körperliche und sittliche Verdorbenheit, dies alles als Element des ästhetischen Spiels. Das Abenteuer, der Traum, die Hypnose, die unendliche Wiederholung des Gleichen und das Ineinandergreifen von Realem und Gespieltem bestimmen den Gemütszustand und die Verhaltensweise des schauenden Subjekts vor einer Bühne, auf der die Hauptrolle dem Tod zusteht. In der Romantik jeder Zeit ist Venedig, *sans phrase*, Ort der ästhetischen Existenz, die ihre Zeichennatur voll entfaltet mit dem ewigen, in sich kreisenden Selbst- und Aufeinanderbezogensein der Signifikanten.

Wenn also das neuromantische Empfinden des *Fin de siècle* das Stadtbild Venedigs als privilegierte Fläche für solches Zeichenspiel ausliest, somit dem phänomenisch 'Realen' seinen epistemologischen Status streitig machend, denkt Simmel die 'Lüge', die Venedig transzendental sei, ganz anders. Während, wie gesagt, Florenz zeige, was Einheit von Schein und Sein ist und sein kann, sei hingegen «das Tragische an Venedig, wodurch es zum Symbol einer ganz einzigen Ordnung unsrer Formen der Weltauffassung» werde, «daß die Oberfläche, die ihr Grund verlassen hat, der Schein, in dem kein Sein mehr lebt, sich dennoch in ein vollständiges und Substantielles gibt, als der Inhalt eines wirklich zu erlebenden Lebens»²⁰. Dass Simmel in seinen kunstphilosophischen Schriften über die beiden italienischen Städte vom Gedanken ausgeht, «[d]aß unser Leben eigentlich nur ein Vordergrund ist, hinter dem als das einzig Sichere der Tod steht» und «daß das Leben, wie Schopenhauer sagt, 'durchweg zweideutig ist'»²¹, dürfte man dahin lesen können, dass er der semiotischen Ästhetisierung durch das literarische Impressionismus ein eigenes, radikal anderes Deutungsmuster für Florenz' und Venedigs 'Schönheit' entgegenstellt. So könnte man vielleicht Simmels Argument vereinfachend umschreiben: Die Literatur, die den Mythos von Venedigs schöner Dekadenz weiter pflegt, verdeckt den Bezug auf die ontologische Lüge vom menschlichen Dasein, der Venedigs Wesen ausmacht. So verfehlt jene Literatur die Möglichkeit, die Stadt in ihrem

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 262.

²¹ Ebd.



symbolischen Charakter zu verstehen und sie so darzustellen, dass sie nicht «der Deutung jeder Willkür preisgegeben»²² bleibt.

Dass Venedig in der Literatur der europäischen *Décadence* als beliebtes Thema herausragt und dass Simmel in diesem Zusammenhang als deutliche, heuristisch sehr wichtige Gegenstimme mit unüberhörbarem nietzscheschem Klang wahrnehmbar ist, ist hier die Arbeitshypothese, auf der einige Bemerkungen über Rainer Maria Rilkes Venedigdichtung gründen sollen. Man kann wohl mit Sicherheit davon ausgehen, dass sich der junge Rilke das konventionelle Bild Venedigs als Schönheit in der Dekadenz, als Ort vom ästhetisierten Verfall und Tod zueigen macht, aber man dürfte zugleich behaupten können, dass er darüber hinaus den kritischen und skeptischen Sprung durch den kulturellen Venedigdiskurs rezipiert, der dann in seinem mittleren Werk, zur Zeit der *Neuen Gedichte* (1907-1908)²³, vorherrschend werden soll. In seiner frühen Dichtung bewegt sich Rilke zuerst in epigonaler Freiheit in der europäischen intellektuellen Welt, später doch, in der mittleren Phase, nimmt er wohl die u.a. von Simmel angeregte kritische Brechung wahr. Sein poetischer Beitrag zum Thema Venedig ist auf jeden Fall eine äußerst komplexe, alles andere als leicht einzuordnende Sicht der Stadt und deren symbolischen Wertes²⁴.

Rilke erscheint auf der literarischen Szene der Jahrhundertwende als mit außerordentlichem sprachmusikalischem Talent begabter junger Dichter²⁵, empfänglich, weich, schmiegsam und virtuos in der Beherrschung von Rhythmus, Reim und innerer Harmonie des Gedichts. In solcher rezeptiven Passivität und in der Euphorie des sprachlichen Gelingens setzt sich Rilke den ästhetischen Strömungen der Zeit ohne ein

²² Ebd., S. 263.

²³ Rilkes Werk wird im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke; besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bde., Insel, Wiesbaden-Frankfurt a.M. 1955-1966 (Bd. VII, 1997); Erstveröffentlichung: Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Insel, Leipzig 1907 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 479-554); Rainer Maria Rilke, *Der neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Leipzig 1908 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 555-642). Im Folgenden wird die Doppelsammlung einfach als *Neue Gedichte* zitiert.

²⁴ Vgl. Ulrich Fülleborn, *Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne*, in *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, hrsg. v. Vera Hauschild, Surhkamp, Frankfurt a.M. 1997, S. 160-180.

²⁵ Vgl. Giuliano Baioni, *Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie I (1895-1908)*, a cura di Giuliano Baioni, Bibliothèque de la Pléiade, Einaudi-Gallimard 1994, S. IX-LXXIV. In Hinsicht auf die verschiedenen Schwerpunkte, die meine Argumentation ab jetzt angehen wird, verzichte ich auf eine weiterführende Bibliographie.



eigenes poetologisches Konzept und ohne philosophische Verortung aus. Sein essayistisches Schreiben dieser Zeit ist das (allerdings recht naive) spekulative Pendant einer schaffenden Begeisterung und einer sprachlichen Energie, die jeden Gegenstand und jedes Geschehen anzugehen und anzusprechen bestrebt ist. Dadurch, dass es dem jungen Dichter gelingt, jedes Sujet der gekonnten, souveränen Macht seiner Lyrik zu unterwerfen, werden ihm die Dinge zum «Vorwand» der inspirierten poetischen Sprache. Am eindeutigsten äußert sich Rilke 1898 im Vortrag *Moderne Lyrik* zur potenzierten Fähigkeit der lyrischen Gattung, das Stoff-Form-Verhältnis nach den Ansprüchen der modernen Gefühlskultur zu gestalten und zitiert implizit, sie dem eigenen Konzept biegender, Mallarmés Theorie vom *prétexte*:

Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen [...], eine Verständigung zu finden mit allen Dingen [...], und in solchen beständigen Zwiesgesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens. [...] Wenn alle Künste Idiome der Schönheits Sprache sind, so werden die feinsten Gefühlsoffenbarungen [...] am klarsten in derjenigen Kunst erkennbar sein, welche im Gefühl selbst ihren Stoff findet, in der Lyrik. Aber selbst dieser Gefühlsstoff, mag er eine Abendstimmung oder eine Frühlingslandschaft sein, erscheint mir nur der Vorwand für noch feinere, ganz persönliche Geständnisse [...]. Sie müssen mir also glauben, daß wir wenn irgendwo so in der Lyrik die tiefsten und heimlichsten Hoffnungen unserer Zeit belauschen können, weil gerade da, mehr als in anderen Künsten, die reine Kunst-Absicht hervortritt hinter dem Kunst-Vorwand. – Dies kann geschehen, weil der Vorwand, als welcher mir stets der Stoff erscheint, um so vieles durchscheinender, beweglicher und veränderlicher ist, als in jeder anderen Kunst²⁶.

Anders als die Gedichte, die Rom, Florenz oder Capri zugeordnet sind, bildet Rilkes Venedigdichtung ein eher zusammenhängendes lyrisches Corpus, das nicht zuletzt deshalb wichtig ist, weil ihm Rilkes Übergang vom Jugendstil-Impressionismus zum «sachlichen Sagen» des «Dinggedichts» eingeschrieben und in ihm exemplarisch zu verfolgen ist²⁷. Darüber hinaus ist das Corpus deshalb bedeutend, weil es das Ne-

²⁶ Den Vortrag hielt Rilke am 5. März 1898 in Prag (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. V, S. 360-394, Kommentar Bd. VI, S. 1349-1354). Vgl. auch die auf 1898 datierbaren [*Aufzeichnung über Kunst. Erste Fassung*] und [*Aufzeichnung über Kunst. Zweite Fassung*] (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. VI, S. 1160-1161, Kommentar S. 1520) und die vermutlich im Sommer oder Herbst 1898 entstandenen *Notizen über die Melodie der Dinge* (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. V, S. 412-425, Kommentar Bd. VI, S. 1357-1358).

²⁷ Außer in den Rodin-Aufsätzen (unten, Anm. 42) kommen das Wort «Dinggedicht» sowie die Wendungen «sachliches Sagen», «objektives Gedicht», «sehen lernen» u.ä. in Rilkes Briefen und Aufsätzen aus der mittleren Phase immer wieder vor. In der Unmöglichkeit, die vielen Ausgaben von Rilkes Briefen und Briefwechseln einzeln zu



beneinanderbestehen in den Jahren 1904-1910 von aus verschiedenen Werkphasen stammenden Themen und Stilelementen aufweist: Sprache und einzelne Bilder aus der frühen Phase leben fort – etwa noch im *Buch von der Armuth und vom Tode*²⁸ und im *Buch der Bilder*²⁹ –, während sich die siegreiche Lyrik der *Neuen Gedichte* und die trauernde Prosa des *Malte*-Romans allmählich entwickeln. Ferner öffnet sich hier, in und nach der Krise von 1910, der Ausblick auf die reifere Poetik der beiden ersten *Duineser Elegien* (1912) und der großen ‘spanischen’ Dichtung (1913-1914).

Auf kürzere oder längere Zeit war Rilke in seinem Leben zehn Mal in Venedig (1897-1920). Sein Interesse für die Stadt ließ im Laufe der Jahre nie nach. Studien über venezianische Malerei, über Stadtgeschichte und berühmte Venezianer wurden immer wieder vorgenommen. Dass die Stadt eine relevante Rolle in der Bildung des jungen Dichters und in

nennen, sei es hier nur auf folgende Bände hingewiesen: Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1929; Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1939; Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1939; Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1938; Rainer Maria Rilke, *Lettres à Rodin* (5^e éd.), Éditions Émile-Paul Frères, Paris 1931; Rainer Maria Rilke, *Letteres à une amie vénitienne*, Gallimard, Paris 1985; Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hrsg. v. Clara Rilke, besorgt und mit einem Nachwort versehen v. Heinrich Wiegand Petzet, Insel, Frankfurt a.M. 1952; Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke – Karl Sieber, Insel, Leipzig 1938; Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Anton Kippenberg*, 2 Bde., Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1995; Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg ‘Benvenuta’*, hrsg. v. Ingeborg Schnack – Renate Scharffenberg, Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 2000; Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomé, *Briefwechsel 1897-1926*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Insel, Frankfurt a.M. 1975; Rainer Maria Rilke – Mathilde Vollmoeller, *‘Paris tut not’*. *Briefwechsel*, hrsg. v. Barbara Glauer-Hesse, Wallstein, Göttingen 2001; Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, 2 Bde., hrsg. v. Ernst Zinn mit einem Vorwort v. Rudolf Kassner, Insel, Frankfurt a.M. 1986; Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg, *Briefwechsel 1910 bis 1926*, hrsg. v. Bettina v. Bomhard, Insel, Wiesbaden 1954; Rainer Maria Rilke – Rudolf Kassner, *Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1997; Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel 1899-1925*, hrsg. v. Rudolf Hirsch – Ingeborg Schnack, Sukrlamp, Frankfurt a.M. 1978; *Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann 1893-1941*, hrsg. und komm. v. Klaus E. Bohnenkamp, Wallstein, Göttingen 2014; *Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten*, hrsg. v. Donald A. Prater, Insel, Berlin 2017.

²⁸ Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch*, enthaltend die drei Bücher *Vom monchischen Leben / Von der Pilgerschaft / Von der Armuth und vom Tode*, Insel, Leipzig 1905 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, S. 251-373).

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder*, 5. Auflage, Insel, Leipzig 1913 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, S. 371-477).



der Entwicklung seiner Poetik spielen sollte, war das für das Grand Tour klassische Versprechen von Rilkes erster Reise im Frühling 1897. Dies Versprechen wurde in den darauffolgenden Jahren über jede Erwartung hinaus eingelöst. Am stärksten und eindrucksvollsten wirken bis zum letzten Aufenthalt 1920 Rilkes Schilderungen Venedigs, die in der suggestiven, stimmungsvollen Prosa vieler an verschiedene Adressaten gerichteter und aus verschiedenen Zeiten stammender Briefe vorkommen und die etwa im *Malte* fast unverändert wieder erscheinen. Mit größerer Geschlossenheit erscheint das Sujet Venedig im lyrischen Werk und begleitet mit einer klar sichtbaren Linie die überaus komplexen Übergänge von einer zur nächsten poetologischen Phase.

Dass die erste Venedig-Reise 1897 ganz in dem Rilke kennzeichnenden epigonalen Sinn unternommen wird, verrät schon ein kurz vor der Abreise geschriebener Brief an Mathilde Nora Goudstikker: «Ich lese was Goethe in der Italienischen Reise von Venedig erzählt; das ist meist sehr nüchtern und dreht sich um die Schaubühnen und das Volksleben. Goethe war damals noch recht unmodern. Denn später scheint er mir viel mehr Empfindung für die ‘Stimmung an sich’ gehabt zu haben»³⁰. Keine Zweifel bestehen für den Zweiundzwanzigjährigen darüber, dass die Stadt ein starkes, intensives Erlebnis und dass das in ihr Wahrzunehmende vor allem die «Stimmung an sich» sein wird. Nur so könne man die Stadt im Sinne des modernen Empfindens wahrnehmen und erleben, aus ihr Inspiration schöpfen und sie zum Motiv der eigenen Dichtung machen. Als direktes Ergebnis dieser Ansicht (im Punkt ‘Stimmung’ sind Rilkes Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit, sowie seine Essayistik äußerst ergiebig)³¹ sind die Texte zu lesen, die Rilke später unter die *Christus-Visionen* aufnahm³², sowie die Reihe kurzer Stimmungsgedichte, die dann in die Sammlung *Advent* eingeordnet wurden³³. Es sind dies lyrische Versuche, die kaum über das Konventionelle, Manierierte und geradezu Kitschige hinausgehen, das die Prag-Gedichte in *Larenopfer*³⁴ und

³⁰ Brief vom 25. März 1897. Da Rilkes Briefe in mehreren Ausgaben vorliegen, werden sie hier nur mit dem Datum zitiert. Man siehe oben, Anm. 27.

³¹ Man siehe oben, Anm. 19.

³² Es geht um vier längere Gedichte, die im Zyklus der *Christus-Visionen* unter die Überschrift *Venedig* gesammelt wurden. Rainer Maria Rilke, *Christus. Elf Visionen* (1896-1898) (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. III, S. 127-69, *Venedig* S. 153-169). Das Werk wurde zu Rilkes Lebzeiten nie veröffentlicht, das Manuskript ist auf die Jahre 1896-1898 datierbar. Vgl. Kommentar, ebd., S. 790-791.

³³ *Venedig I, II, III (Mein Ruder Sang), IV*, in *Advent. Von R.M.R. Gedichte*, P. Friesenhahn, Leipzig 1897 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 99-141, *Venedig* S. 116-118).

³⁴ *Larenopfer. Von René Maria Rilke*, Verlag von H. Dominicus, Prag 1896 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 7-69).



*Traumgekrönt*³⁵ kennzeichnet. Auch in seiner frühen Prosa wendet sich Rilke dem Thema Venedig zu: diesmal³⁶ nicht der Patrizierstadt, sondern einem eher bescheidenen Viertel, das sich aber schon wieder zum Ort des stimmungsvollen Erlebnisses gestaltet: In *Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig* werden Ort und Atmosphäre im gleichen Sinn und im gleichen Stil literarisch verklärt, den Rilke sonst den verfallenden Häusern oder den in Nebel gehüllten Gassen zukommen lässt.

Dieses Bild der Stadt – die Kurtisane, die Schauspielerin, die Verführerin³⁷, die in der toten Zeit des Verfalls und in der Nähe von Verderbnis und Sterben lebt – bietet sich Rilke auch in den auf das Jahr 1897 folgenden Venedig-Aufhalten und darf erst ab den Versen als überwunden gelten, die 1912 in der *Ersten Duineser Elegie* der Inschrift in Santa Maria Formosa zugeordnet sind³⁸. Was in Rilkes Werk zwischen der Jahrhundertwende und dem ersten Winter in Duino 1911-1912 vor sich geht, ist der von der Disziplin der «objektiven Dichtung» eingeleitete große Umbruch, der das ganze Wesen von Rilkes Poetik der mittleren Phase ausmacht³⁹.

Es war vordem von Rilkes neuromantischen Anfängen die Rede. Der Drang zur Aneignung eines jeden Phänomens aus der ihn umgebenden Realität, sei es Gegenstand, Mensch, Ereignis, Text oder Bild aus der Tradition, um aus ihm einen «Vorwand» der eigenen überströmenden Subjektivität zu machen und in der gelungenen Gestaltung die Allmacht der lyrischen Sprache zu feiern, haftet zäh an Rilkes Schaffen an und erreicht den Höhepunkt wohl im ersten Teil des *Stundenbuches*⁴⁰. Bald schon, um 1900, wachsen aber Unruhe und Unzufriedenheit. Die nie aussetzende Suche nach Bestätigung des eigenen Talents wird allmählich fadenscheinig, indem die Dichtung, sich in Stil und Themen wiederholend und ständig um sich kreisend, ihre ganze Selbstbezogenheit offenbart. Vor solchem Leerlauf wird sich Rilke dessen bewusst, dass die Gefahr, die seiner immer wieder über die Materie siegenden lyrischen Praxis

³⁵ *Traumgekrönt. Neue Gedichte von René Maria Rilke*, P. Friesenhahn, Leipzig 1896 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 71-98).

³⁶ *Vom lieben Gott und Anderes. An Große für Kinder erzählt von Rainer Maria Rilke*, Insel, Leipzig 1900 (unter dem Titel *Geschichten vom lieben Gott*, in *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. IV, S. 283-399, hier S. 337-345).

³⁷ Vgl. etwa die Gedichte *Ein Bildnis*, *Die Kurtisane*, *Die Laute* (unten, Anm. 41).

³⁸ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Insel, Leipzig 1923 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 683-726, hier S. 687)

³⁹ Die Argumente, die hier im nächsten Absatz folgen, nehme ich aus eigenen früheren Aufsätzen über Rilkes Poetik wieder auf.

⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch*, a.a.O. (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 249-366, hier S. 251-301). Vgl. Paul de Man, *Rilke. Tropes*, in Ders., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979.



innewohnt, Dilettantismus heißt, somit entwicklungsloses Verbleiben in der eigenen nach innen zurückgewandten Subjektivität, was sehr leicht in Kitsch umschlagen kann. Will er sich dem Anspruch seiner Zeit gemäß als Dichter entfalten, die literarische Sprache im Sinne der Philosophien der Moderne reflektieren und sich die Aussicht auf die Zukunft offen lassen, muss Rilke auf die primäre, narzisstische Lust an der Eroberung und Unterwerfung des Objektes verzichten⁴¹. Er muss das Andere als solches wahrnehmen und anerkennen lernen, es wesensmäßig vom eigenen Ich unterscheiden und seiner unverletzlichen Andersartigkeit Achtung entgegenbringen. Es sollen den Dichter nicht mehr die selbstreferenzielle Inspiration und die Lust am sprachmusikalischen Gelingen allein leiten, sondern die strenge Übung des «sachlichen Sagens».

Die einem solchen Vorhaben zugrunde liegende erkenntnistheoretische, moralische und technische Anstrengung ist für Rilke außerordentlich groß. Die «Schule des Sehens», die sich Rilke abverlangt, um seinem Werk philosophische und formale Substanz zu verleihen, fängt 1900 bei der Künstlerkolonie in Worpswede an und findet 1902 in Paris und in Auguste Rodins Parkatelier in Meudon ihren wahren Ort. Die Lehre des berühmten Bildhauers und Malers, sowie die Lehre der Großstadt selbst, sind für Rilke eine überaus harte und schmerzvolle Erfahrung, die ihn zuvor unbekanntem Ängsten und Leiden preisgibt. Rilke erzieht seine Sinne und seine Sprache zum «sachlichen Sagen» um, er lernt es, die 'Dinge' der Welt in ihrer konkreten räumlichen Immanenz, in ihrer plastischen Masse sehen und darstellen, so wie es der Handwerker Rodin tut, wenn er Stein oder Bronze zu Kunstwerken bearbeitet⁴².

Rilkes neue Art beginnt ab etwa 1903 in Gedichten aufzuschneiden, die dann ins *Buch der Bilder* aufgenommen werden sollen⁴³, ferner im zweiten und dritten Teil vom *Stundenbuch*⁴⁴ und in den ersten, 1904 in Rom niedergeschriebenen Aufzeichnungen des *Malte-Romans*⁴⁵. Die

⁴¹ Mit besonderer Deutlichkeit äußert sich Rilke zu diesem Lust- und Machtgefühl in den Briefen an Magda von Hattingberg. Man siehe oben, Anm. 27.

⁴² Vgl. Rainer Maria Rilke, *Lettres à Rodin* (cinquième édition), Éditions Émile-Paul Frères, Paris 1931 und Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin (Erster Teil, 1903; Zweiter Teil, Ein Vortrag, 1907)*, Insel, Leipzig 1913. In den *Sämtlichen Werken*, a.a.O., Band V, S. 135-280, werden neben den zwei Hauptteilen Aufzeichnungen und kurze Rodin-Texte aus dem Nachlass ediert.

⁴³ Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder*, Juncker, Berlin 1902 (fünfte und letzte Ausgabe Insel, Leipzig 1913 [= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 371-477]).

⁴⁴ Rainer Maria Rilke, *Das Buch von der Pilgerschaft, 1901-1905* und *Das Buch von der Armuth und vom Tode, 1903-1905* (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 303-340 und S. 341-366).

⁴⁵ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel, Leipzig 1910 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. VI, S. 707-946). Vgl. auch die *Malte-Materialien* aus dem Nachlass, ebd. S. 947-978.



neue Art ist aber grundsätzlich in den beiden Bänden der *Neuen Gedichte* 1907-1908 verortet und gleich meisterhaft entwickelt⁴⁶. Hier nun völlig im Klaren über das Feste und Gültige seines Konzepts vom «sachlichen Sagen», sammelt Rilke die Texte, die auf die gewaltige poetologische Anstrengung vom «objektiven» Gedicht zurückgehen. Als er im August 1908 den zweiten Band der Sammlung verabschiedet und aus Paris dem Insel-Verleger Anton Kippenberg das Manuskript nach Leipzig zusendet, weiss Rilke genau, dass er die Kurve seines Objektivität-Vorhabens zu Ende nachgezeichnet und eine neue Poetik zur Vollkommenheit gebracht hat, die, ohne das Inspirative in seiner Freiheit zu beeinträchtigen, die tiefste philosophische Anerkennung des phänomenisch Anderen zu leisten vermag. Dadurch, dass sie ihre metaphysischen Ansprüche umdenken muss, ist die poetische Subjektivität nun in ihre Grenzen verwiesen und dadurch erst dazu fähig, die Herausforderung der 'objektiven' Welt im «Dinggedicht» anzunehmen, einer lyrischen Form, die sich vollends auf den konkreten Gegenstand im Raum richtet und ihrerseits zu einem literarischen Gegenstand plastischer Abgeschlossenheit und ungebrochener innerer Gesetzmäßigkeit wird.

Die Rilke-Forschung hat im Laufe der Jahre Rilkes mittlere Werkphase und deren doppelten Höhepunkt in den *Neuen Gedichten* und im *Malte* weit- und tiefgehend ergründet. Unter den kritischen Studien bleibt m. E. der Aufsatz unübertroffen, den Käte Hamburger Rilke vor genau 50 Jahren in ihrem Werk *Philosophie der Dichter* zugeordnet hat⁴⁷. In der vorliegenden Arbeit wurde bis hierhin Rilkes schwieriger Weg knapp nachgezeichnet, der aus dem neuromantischen Epigonen den großen Dichter der europäischen Moderne und den impliziten Wahrnehmungs- und Sprachphilosophen machen sollte. Ich möchte nun von Hamburgers These ausgehen, die *Neuen Gedichte* seien das lyrische Äquivalent einer spekulativen Erkenntnistheorie, i.e. der Beitrag, den ein Dichter der Gnoseologie des Phänomens beigesteuert habe. Um einen neuen Bezug zwischen dem menschlichen Bewusstsein und dessen Objekten herzustellen, beobachte die lyrische Gnoseologie Rilkes in den *Neuen Gedichten* das «Ding» mit angestrenzter Übung des Blicks und des ganzen Wahrnehmungspotentials und scheidet alle sich als nicht wesentlich erweisenden Züge unerbittlich aus. Durch die bei Rodin mühsam erlernte Disziplin des Sehens und durch den souveränen Umgang

⁴⁶ Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Insel, Leipzig 1907 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 479-554). Rainer Maria Rilke, *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Leipzig 1908 (= ebd., S. 555-642).

⁴⁷ Käte Hamburger, *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in Dies., *Die Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966, S. 179-275.



mit der Analogie «schaue» Rilkes Dinggedicht die *species* seines Gegenstandes «heraus» und isoliere sie, so dass (nur) das innerste Wesen des Phänomens in die lyrische Darstellung hinübergehe.

Rilkes komplexe, von Hamburger meisterhaft analysierte poetologische Wandlung kann in der Venedigdichtung mit großer Klarheit beobachtet und nachvollzogen werden. Während, wie gesagt, in den Gedichten aus der neuromantischen Phase die Unabhängigkeit des 'Objekts Venedig' von der lyrischen Stimme erdrückt und in den *lieu commun* der ästhetisierten Dekadenz gezwungen wird, so kann man verfolgen, wie in den sieben Gedichten des in den zweiten Band der *Neuen Gedichte* aufgenommenen 'Venedig-Zyklus'⁴⁸ das Topos von Venedigs Verfall wieder aufscheint, sich durch die neue Art des «sachlichen Sagens» verändert, bis es schließlich in *Ein Doge*, in *Die Laute* und vor allem im Sonett *Spätherbst in Venedig*, das wohl zu den vollkommensten unter den Dinggedichten zu zählen ist, dem «herausgeschauten» Wesen der Stadt – der vom Schönheitsschleier verborgenen historischen Weltmacht der Repubblica Serenissima – weicht.

Neu ist auch die Art, wie Rilke seinem dritten und, wie sich dann herausstellen soll, wichtigsten Venedig-Aufenthalt 1907 begegnet. Der Mann, der in einem regnerischen Herbst, in der grauen, leeren Stadt an den Zattere ankommt, um dort zu wohnen, hat einige Monate zuvor in der Euphorie des Gelingens den ersten Band der *Neuen Gedichte* abgeschlossen, ist gerade von einer Lesereise zurück, die ihn in mehrere europäische Städte geführt hat, steht nun fest im Bewusstsein nicht nur des Publikumserfolgs, sondern auch der unumstrittenen philosophischen Größe seines Werks. Vor der Reise nach Venedig hat er lange über die Geschichte der Stadt gelesen, sich ein klares Bild von der Machtpolitik der Republik im Mittelmeer und im Osten geschafft, die Biographien von Männern gelesen, die die Stadt groß gemacht haben. Es hat ihn etwa die Lebensgeschichte von Carlo Zeno (Zen) beeindruckt, so dass er jetzt dessen Biographie zu schreiben plant. Er war oft im Louvre in den Sälen der venezianischen Maler. Er hat Venedig-Bücher gelesen, die ihm der Freund Beer-Hofmann geliehen hat; über Venedig hat er in Rodaun mit Hofmannsthal gesprochen. Vor allem, noch ohne sich dessen voll bewusst zu sein, hat er gerade die Erfahrung hinter sich, die für den Übergang von der mittleren zur reifen Phase seiner Poetik – vom *Malte* zu den *Duineser Elegien* – entscheidend sein wird: den wiederholten, stau-

⁴⁸ *Bildnis, Venezianischer Morgen, Spätherbst in Venedig, San Marco (Venedig), Ein Doge, Die Laute, Der Abenteurer*, in Rainer Maria Rilke, *Der neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Leipzig 1908 (= *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, S. 555-642, 'Venedig-Zyklus', S. 608-614). Dem Zyklus geht thematisch das Sonett *Die Kurtisane* voran, das Rilke im März 1907 auf Capri schrieb und dann in den ersten Band der *Neuen Gedichte*, Insel, Leipzig 1907 aufnahm (= ebd., S. 526).



nenden Besuch, im Oktober 1907, der Cézanne-Retrospektive im Pariser Salon d'Automne, Grand Palais.

Als Rilke in Venedig ankommt, richtet sich seine Aufmerksamkeit selbstverständlich weiter auf die schon immer bewunderte zweideutige, verfallende Schönheit, diesmal aber auch auf andere Gesichter der Stadt, wie die Fabriken und die Werkstätten, den Holzhafen an den Zattere, das Alltagsleben in ärmeren Vierteln wie Sant'Alvise und San Pietro di Castello. Als Orte, wo sich Geschichte abgespielt hat und Machtkämpfe ausgefochten worden sind, betrachtet jetzt Rilke Paläste, Kirchen und Scuole, allem voran das Arsenal, das er jetzt als das wahre Herz der venezianischen Weltherrschaft betrachtet. So arbeitet nun der Dichter aus der in Konvention erstarrten Schönheit Venedigs ihr eigentliches phänomenisches Wesen heraus, i.e. die Machtpolitik seiner Dogen und Admirale, die mit dem Holz ganzer Wälder Venetiens im Arsenal prächtig gebaute Flotte, die Schlachten, die Entdeckungsreisen, die dreist blühende Stadtökonomie, die weltweite Geltung, den Reichtum, den Herrschaftsanspruch der Republik. In *Spätherbst in Venedig* betrachtet Rilke die Reste des gerade vergangenen Sommers: Die erschöpfte, ausgelaugte, ohnmächtige Stadt hat eben aufgehört, wie «ein Köder» zu «treiben», und was von der Hochsaison übrigbleibt, hängt von den Gartenmauern herab wie «ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht»⁴⁹. Am Ende seiner sinkenden Parabel steigt aber Venedig wieder hoch durch den Rilkes Ding-Dichtung eigenen figuralen 'Umschlag', die plötzliche Umkehrbewegung, die aus der tiefsten Negativität das kräftig Positive entstehen lässt. Auf dem Grund ihrer Annihilierung wird die Stadt auf ihre Vergangenheit hin durchsichtig, auf den nüchternen Glanz einer verflissenen Zeit, in der sie nicht auf morbide Faszination, sondern auf Stärke, Eroberungs- und Siegeswillen gesetzt hatte. Dies, und nicht das dekadente Spiel, wird für Rilke ab 1907 die echte *species* Venedigs, an die zu denken ist, wenn man seine Schönheit betrachtet.

⁴⁹ Ebd. Übersetzung ins Italienische von Giacomo Cacciapaglia, *Tardo autunno a Venezia*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie I (1895-1908)*, a.a.O., S. 647 («La città più non fluttua come un'esca [...] / [...] E dai giardini penzola // l'estate come marionette in mucchio, / a testa in giù, estenuate, uccise).

