

*LITERATURWISSENSCHAFT*  
*LITERARY STUDIES*  
*ZNANOST O KNJIŽEVNOSTI*



# Lyrik vom ‚Dritten Ort‘ Zu Rainer Maria Rilkes Florenz-Gedichten (1898)

## *Lyric Poetry from the „Third Place“ On Rainer Maria Rilke’s Florence Poems (1898)*

Erich UNGLAUB  
(TECHNISCHE UNIVERSITÄT  
BRAUNSCHWEIG)  
*izvorni znanstveni rad*

### STICHWÖRTER:

*Nicht-Ort,  
anthropologischer Ort,  
Dritter Ort, Landschaft,  
Mädchen, Madonna,  
Schwellen*

### KEYWORDS:

*non-place, anthropological  
place, third place,  
landscape, girls, Madonna,  
threshold*

### ZUSAMMENFASSUNG

*Rainer Maria Rilkes Lyrik aus dem Jahr 1898 ist überschaubar und vergleichsweise wenig geachtet. Im Mittelpunkt des Interesses steht in der Forschung das ‚Florenzer Tagebuch‘, das erst posthum 1942 veröffentlicht worden ist. Als Journal einer Bildungsreise im Frühjahr 1898 nach Florenz und Viareggio hält es Kunstwerke der Renaissance-Stadt, Besuche der großen Sammlungen und berühmten Kirchen fest, enthält aber keine eigene Lyrik. Gedichte entstehen dennoch mit von diesen Veduten ganz abweichenden Motiven und ohne klassische Formen. Sie haben weder die großen Vorbilder der Kunst noch die Welt des alltäglichen Touristen zum Gegenstand, sondern bewegen sich topografisch an einem ‚Dritten Ort‘, der als Peripherie und umgebende Landschaft erkennbar ist, aber auch im Personal der kleinen Leute, der unbedeutenden jungen Mädchen, der abgelegenen Rituale einer volkstümlichen Religion. Aus diesen ‚neuen‘ Kontexten schafft Rilke eine Lyrik und Poetik, die sich von epigonalen Stilen der Italien-Dichtung in Mittel- und Nordeuropa absetzt.*

### ABSTRACT

*Rainer Maria Rilke’s poetry from 1898 is not held in high esteem by connoisseurs. Scholars focus rather on the ‘Florence Diary’, published posthumously in 1942. As a journal from an educational trip to Florence and Viareggio in the spring of 1898, it records visits to Renaissance artworks, great collections and famous churches, but it does not contain any poetical and lyrical traces. Nevertheless, poems do emerge but their motifs deviate from picturesque vedutas and classical forms;*

*their objects are neither the great examples of art nor the everyday world of tourists but they rather moves to so-called 'third places', topographically recognizable in the city periphery and surrounding landscapes as well as the choice of ordinary people as poetic characters, insignificant young girls on their pilgrimage to sacred sites of the Madonna, and remote rituals of popular religion. From these 'new' contexts Rilke tries to create a poetry and poetics of his own, which contrasts with the epigonal style of poetry on Italy from central and northern Europe.*

Rilkes Lyrik des Jahres 1898 hat nicht den besten Ruf. Sie zählt zwar nicht zu den frühen Prager Gedichten, auch nicht zu den bisweilen sarkastischen ‚Christus-Visionen‘ der Münchner Jahre (1896-1897), ist aber mit ihren Mädchen-Gedichten und ihrer Madonnen-Seligkeit kaum stärker in den Blick der Forschung geraten,<sup>1</sup> wenn sie auch Rilkes Ruf des epigonal leichten und religiös anmutenden<sup>2</sup> gefälligen Lyrikers einige Zeit nicht wenig mitbestimmte.

Es blieb rätselhaft, wie die Jungmädchen-Thematik mit der heftigen Liebesbeziehung des 23jährigen Dichters zur gut 35jährigen verheirateten Literatin Lou Andreas-Salomé zu vereinbaren war, auch das für sie geführte ‚Florenzer Tagebuch‘ hielt mit seiner Beobachtung der Renaissance-Kunst zu solcher etwas wehmütig erscheinenden Thematik eine auffällige Distanz.<sup>3</sup> Heterogener konnten die Elemente von Rilkes Aufenthalt im Florenz des Frühjahrs 1898<sup>4</sup> nicht sein. Der Gegensatz zwischen erhofftem Bildungserlebnis und sich einstellender, scheinbar naiver Lyrik des Dichters ist offensichtlich. Kein gängiges hermeneutisches Konzept der Literaturwissenschaft bietet eine Handhabe, um die erkennbare Kluft zwischen Kunstrezeption und lyrischer Produktion als überwunden zu deklarieren. Die ‚Rettung‘ und die Klärung der Widersprüche könnten aus einer anderen Richtung kommen.

Nicht traditionelle Philologie<sup>5</sup> allein, sondern ihre Verbindung mit aktueller Ethnologie und moderner Volkskunde kann den Widerspruch klären. Ansatzpunkt für eine neue Betrachtung ist die Stadt Florenz als „lieu de mémoire européen“.<sup>6</sup> Ein postmoderner Blick auf die Städte der Gegenwart liefert geeignete Instrumente. Zunächst geht es um die Gewinnung und Anwendung von raumbezogenen „Ordnungsmustern.“<sup>7</sup> Ein eng angelegtes System ist die vom französischen Anthropologen Marc Augés entworfene Einteilung in „Orte“ und „Nicht-Orte.“<sup>8</sup> Erstere sind als Orte in anthropologischem Sinn („lieux

1 Zum Forschungsstand vgl. Heinz 2004: 208-210.

2 Gelegentlich ist auch von der „Eigenwilligkeit“ von Rilkes Privatreligion die Rede. Benno von Wiese 1984: 12.

3 Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass ein Interpret des ‚Florenzer Tagebuchs‘ sogleich auf die Lyrik des ‚Stundenbuchs‘ verweist, ohne die Lücke zu erklären. Vgl. Schneditz 1951: 40 und 46.

4 Weitgehend auf Rilkes ‚Florenzer Tagebuch‘ gestützt, umreißt Bernard Dieterle den Eindruck der Stadt. Vgl. Dieterle 2004: 89-91.

5 Raumaspekte im Werk Rilkes wurden bisher fast ausschließlich am Beispiel des ‚Malte‘-Romans untersucht. Vgl. Dünne, Mahler 2015: 186 und 201.

6 In einem Entwurf für diesen Status wurde allerdings Prag als Modell herangezogen. Zwei Aspekte erschienen dabei relevant, „un échantillon raisonné des lieux de mémoire“ und „une analyse à la fois phénoménologique et structurale de la mémoire européenne elle-même.“ Nora 2012: o. S. Vgl. auch Nitsch 1999: 307.

7 Vgl. Weiss 2005: 14 und Bormann 2001: 240.

8 Vgl. dazu grundlegend Augé 1994.

anthropologiques“) zu verstehen, die die Eigenschaften haben, identitätsstiftend, beziehungsstiftend und historisch zu sein. Symbolik und Sprache treten hinzu und ermöglichen die Aneignung des Orts.

„Nicht-Orte“ sind nach Augé – der die postmoderne Situation im Blick hat – Transiträume, Provisorien und Ephemeres, virtuelle Räume und Kommunikationsräume, sprachliche und symbolische Elemente für den Alltag der Durchschnittsmenschen.

Die Einteilung in verschiedenen konnotierte Bereiche auf einem Stadtgebiet ist kein Gegenwartsphänomen, Ansätze zeigen sich u.a. auch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Orte sind für Bewohner, Besucher und Betrachter unterschiedlich besetzt und hängen bei Reisenden in die Städte von ihren Intentionen ab. Rilkes Florenz-Besuch im Frühjahr 1898 war auf das Erlebnis der Kunst, v.a. von Kunst und Architektur der Renaissance angelegt. Für die Orientierung standen den (ausländischen) Besuchern im 19. Jahrhundert Verzeichnisse zur Verfügung, die diese „lieux anthropologiques“ aufgenommen und mit entsprechenden Hinweisen versehen hatten:

Ernst Förster: Handbuch für Reisende in Italien. München 1840.

- Das Kompendium richtet sich an Gelehrte, Künstler und Studenten (Förster 1866: 233-299).
- Die Bedeutung der Sehenswürdigkeiten wird mit 3 Klassen von Schriften markiert.<sup>9</sup>
- Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel 1855.
- Dieses umfangreiche Werk enthält kurze Beschreibungen in den Rubriken: Architektur, Kunst und Malerei. Durch das Städte-Register werden auch Erläuterungen zu Florenz und seine Kunstbauten erschlossen.
- Karl Bædeker: Handbuch für Reisende. Oberitalien mit Ravenna, Florenz und Livorno. Leipzig 1870.

Dieses Reisebuch ist in der 17. Auflage (1906) nach Routen gegliedert. Das Kapitel über die Toskana enthält auch einen Abschnitt zu Florenz. Dort sind

<sup>9</sup> Zu Beginn des Florenz-Abschnitts stehen Angaben zu Unterkünften, Statistik, Geschichte, Kunstgeschichte, Malerei. In der folgenden Liste erscheinen Kirche, Palazzi, Sammlungen und Bibliotheken. Unter öffentlichem Leben werden einige Parks aufgeführt, z.B. Bello Sguardo, der Garten Boboli und der Park von Cascine.

die nützlichen Angaben für Touristen vorangestellt, gefolgt von Einführungen zu Geschichte, Kunst und Wissenschaft. Rundgänge zu den Sehenswürdigkeiten schließen sich an. Unterschiedliche Schriftarten und -größen signalisieren Hauptorte und weniger wichtige Besichtigungen. Der Umgebung ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die kanonischen Reisehandbücher besetzten mit ihren Texten, Bewertungen und auch Typographien die Positionen der ‚Orte‘ der Stadt, zumindest für Kulturreisende. Daran hat sich wenig geändert, wie der Blick in einen aktuellen Reiseführer zeigt. ‚Reclams Städteführer‘ für die Toskana markiert in den Rundgängen mit roten Typen: Dom, Baptisterium, Piazza della Signoria, Uffizien, S. Maria Novella, S. Lorenzo, Palazzo Medici-Riccardi, S. Croce und S. Maria del Carmine, 22 weitere kunstgeschichtlich relevante Orte werden eingefügt.

‚Orte‘ waren in diesen Reisehandbüchern deutlich markiert, z.T. durch eigene Kapitel, unterschiedliche Schriftgrößen und differenzierte Typographie. Auch wenn die Abfolge wie in Bædekers Handbuch keine wertende Rangordnung darstellte sondern pragmatisch auf die Situation des Reisenden einging, waren doch die Abschnitte zu den Kunstwerken stets (differenziert) hervorgehoben, während Angaben zu Infrastruktur und ‚Nicht-Orten‘ ihre dienende Rolle verdeutlichten.

Das so vorgegebene florentinische Netz von ‚Orten‘ war auch für Rilkes Planung der Bildungsreise bestimmend. Sein Ziel waren kunstgeschichtliche Studien an originalen Schauplätzen vor den originalen Werken. Der Dichter orientierte sich schon im Jahr vor dem Reiseantritt an der Epoche der italienischen Renaissance. Florenz mit seinen Sehenswürdigkeiten konnte hier ein optimales ‚Angebot‘ machen.

## NICHT-ORTE DES REISENDEN

Von Berlin über Prag, München und Arco erreichte Rilke mit der Eisenbahn Florenz. Er war mit großen Erwartungen gekommen. An den Prager Dichter Hugo Salus schrieb er am 1. April 1898: „Denken Sie: ich gehe in diesen Tagen nach Florenz. Wenn ich nur an Botticellis Madonna mit dem Magnificat denke, erscheint mir mein Glück als unverdient und übergroß.“ Am 5. April meldet ein Telegramm der Mutter Phia Rilke: „Glücklich in florenz“ (BRM 1: 46).

Für wenige Tage wohnte er in Bahnhofsnähe im noblen ‚Hotel du Nord‘, gegenüber dem Palazzo Strozzi auf der rechten Arno-Seite,<sup>10</sup> bevor er in die bescheidenere Pension Benoît<sup>11</sup> wechselte. Der Basler Kunsthistoriker und Kunstsammler Dr. Gustav Schneeli (1872-1944) hatte ihm eine angemessene Unterkunft, nur von einer Straßenbreite getrennt vom linken Arno-Ufer, besorgt, von der aus er am 8. April (Karfreitag) der Mutter meldete, er wohne

in einem vornehmen Hause bei guter internationaler Küche, die mich für 6 frcs täglich sehr zufriedenstellt. Frühstück. Thee, déjeuner um 1 Uhr (3 Gänge) diner (um 7 Uhr) 6 Gänge, viel gute Gemüse (Artischocken, Finocchi (Fenchel) etc. Das tollste ist mein Zimmer. Stell Dir vor: ein flaches Dach, auf dessen einem Drittel ein Zimmer aufgebaut ist, der andere Theil des Daches ist eine große zu dem Zimmer gehörige Terrasse: hoch über Florenz. Dort wohn' ich. Ein Traum, eine Dichtervision. – (BRM 1: 46-47).<sup>12</sup>

Eine Anzahl gebildeter, deutscher Gäste sorgte auch hier für die passende Umgebung: Kurt Breysig (1866-1940), „ein namhafter berliner Universitätsprofessor, der Vetter eines meiner besten Freunde [August Endell (1871-1925)], der viel von mir wußte, ist mein Tischnachbar“ (BRM 1: 47.) wird vermerkt. Mit Dr. Reinhold von Lichtenberg (1865-1927), einem österreichischen Kunsthistoriker, der am Münchner Kupferstichkabinett wirkte, pflegte er häufige Gespräche, durch die er auf die Sehenswürdigkeiten der Stadt hingewiesen wurde. Auch mit dem Prager Juristen Dr. Oskar Kraus (1872-1942) und seinem akademischen Lehrer Prof. Franz von Brentano (1838-1917), der auf dem Bellasguardo wohnte, kam er ins Gespräch.<sup>13</sup>

Eine repräsentative Gedenktafel<sup>14</sup> an Rilkes Aufenthalt von 1898 erfasst die Situation nur ungefähr:

10 Vgl. die ausführliche Beschreibung im Brief an die Mutter vom 22. April 1901. BRM 1: 241- 243.

11 Pension Mad. Benoît, Lungarno Serristori 13. Vgl. Bædeker 1906: 464.

12 Vgl. auch die enthusiastische Schilderung in einem weiteren Brief vom 26. Oktober 1903. BRM 1: 390-399.

13 Zu anderen, schon in Florenz etablierten deutschen Personenkreisen fand Rilke keinen Zugang – oder er ignorierte sie, etwa den Zirkel von Aby Warburg, Adolf von Hildebrand, Isolde Kurz, und ihren Freunden Herbert Horne, André Jolles, Jacques Mesnil, auch den großen amerikanischen Renaissance-Spezialisten Bernard Berenson. Vgl. Roeck 2001: 73-93. Insbesondere eine Begeisterung für Burckhardt und Nietzsche mag in den ‚Florentiner Kreisen‘ wenig geschätzt worden sein.

14 Inschrift über dem hohen Portal des Hauses Lungarno Serristori (heute: 25). Weiße Marmorplatte mit aufgesetzten Bleibuchstaben.

QUI  
NELLA PRIMAVERA DEL 1898  
RAINER MARIA RILKE  
CONFERMO NEL DIARIO FIORENTINO  
LA SUA VOCAZIONE POETICA

Denn nicht das ‚Florenzer Tagebuch‘ bestätigt Rilkes poetische Berufung, sondern die damals entstandenen Gedichte, die in einem eigenen Buch notiert worden sind.

### ANTHROPOLOGISCHE ORTE

Rilkes Kunstreise wurde mit Lou Andreas-Salomé vorbereitet.<sup>15</sup> Er schrieb an Frieda von Bülow am 13. August 1897 über seine Studien:

Seit Du aus Wolfratshausen fort bist, hat sich dort nichts Neues ereignet; wir sind in dem neuen Häuschen ebenso fleißig wie bei Lutz, und vielleicht sind wir noch ein ganzes Teilchen fleißiger, -- weil zu jeglicher privaten Arbeit noch das kunsthistorische Studium hinzukommt, welches Lou mir durch ihre Anteilnahme erleichtert. [August] Endell hat eine Menge dies betreffender Bücher mitgenommen, und wir lesen in den verschiedensten Werken über italienische Renaissancekunst und suchen Gelegenheit über diese interessante Zeit ein möglichst unabhängiges Urteil zu gewinnen. Von Florenzens erster Blütezeit wollen wir nach und nach bis zu den Carraccis vordringen. Mich fesselt in der Tat besonders ein Florentiner Meister des Quattrocento – Sandro Botticelli, mit welchem ich mich nun etwas tiefer und persönlicher befassen will. Seine Madonnen mit ihrer müden Traurigkeit, ihren großen nach Erlösung und Erfüllung fragenden Augen, diese Frauengestalten, welche bangen, alt zu werden ohne eine heilige Jugend, stehen mitten in der Sehnsucht unserer Zeit. (BR: 45-46)

15 Vgl. auch Stahl 2013: 161-180.

Die Erweiterung des Bildungshorizonts, die sein wenig zielstrebiges kunsthistorisches Studium im Münchner Wintersemester 1896/97, führte zum Plan einer Reise mit Lou Andreas-Salomé ergänzte, die er wegen widriger familiärer Umstände dann doch allein antreten musste.

Aber die Kunstwerke der Renaissance kennenzulernen, war tatsächlich die Absicht Rilkes. Seine kontinuierlichen Aufzeichnungen für Lou Andreas-Salomé erwähnen diese Orte im Zentrum der Stadt: Die Kathedrale Santa Croce, den Ponte vecchio, San Miniato al Monte, die Loggia dei Lanzi, den Dom, die Kirchen Santissima Annunziata, Santo Spirito, Santa Maria Novella, San Marco, S.S. Apostoli, die großen Museen, v.a. die Akademie, die Uffizien, den Palazzo Pitti, die Galerie des Fürsten Corsini, sowie den Palast Medici Riccardi, den Palazzo del Podesta. Es ist keine systematische Aneignung der Renaissance-Stadt, es sind eher impressionistische Skizzen eines Flaneurs, die in lockerer Folge, auch in unregelmäßiger Dichte niedergeschrieben wurden, in der Tat eher für die private Mitteilung, beinahe in Briefform, als für eine Veröffentlichung als Reisebuch gedacht. Dennoch sah Rilke darin auch die Dokumentation seines Bildungsprogramms gegenüber Lou Andreas-Salomé.<sup>16</sup> Dieses Tagebuch hatte in erster Linie die Aufgabe, Eindrücke und Reflexionen zur Kunst der Renaissance wiederzugeben. Die dichterische ‚Ausbeute‘ erschien nur in den wenigen, vorangestellten (und relativierten) Gedichten. Apodiktische Urteile und Aphorismen in der weiteren Argumentation deuten eine Art kulturelles Manifest<sup>17</sup> an, das aber nicht an die Öffentlichkeit gelangte.

Zudem wirkte sich nun die thematische Vorbereitung des vergangenen Sommers aus. Rilke hatte in Wolfratshausen mit Lou Andreas-Salomé und August Endell die kunst- und kulturgeschichtliche Fachliteratur studiert, um auf die Bildungseindrücke gewappnet zu sein. Jacob Burckhardts ‚Die Cultur der Renaissance‘ (1860) kennt er, vielleicht führte er auch seinen ‚Cicerone‘ mit sich.<sup>18</sup> Das An-Gelesene und über Abbildungen Wahrgenommene, sollte vor Ort, geschaut‘ werden. Diese Sicht orientiert sich zunächst an den großen Namen der großen Epoche von Florenz. Es stellt sich für Rilke allerdings das

16 Vgl. dazu ausführlicher die Darstellung von Seifert 2016: 26-40.

17 Vgl. dazu die Analyse von Hoffmann 2016: 56-61. Auffällig ist, dass zeitlich parallel zu Rilke auch der Kunsthistoriker Wilhelm Uhde eine Programmschrift ‚Am Grabe der Mediceer. Florentiner Briefe über deutsche Kultur‘ (1899) erarbeitete. Uhde, der 1904 nach Paris ging, hatte dort als Kunstsammler und Propagator von Pablo Picasso Kontakt zu Rilke.

18 Den Einfluss von Burckhardts ‚Cicerone‘ untersucht Paleari 2012: 131-141 vgl. auch Roli 2009: 73- 90.

Problem, das so Gesehene seiner ihm an Bildung so weit überlegenen Freundin mitzuteilen:

In täglich wiederholten Notizen angesichts der Bilder des Quattrocento hätte ich nichts geben können als die Reisehandbücher auch. Denn das Maß abstrakter Schönheit, das in den Dingen steckt, haben diese unübertrefflich erkannt und festgestellt. So daß man bei flüchtiger Überlegung sich ganz unwillkürlich jener infamen halbwissenschaftlichen Worte bedient, die, einst scharf und passend, durch den vielen unwürdigen Gebrauch flach und nichtssagend geworden sind. Ein Italien-Handbuch, welches zum Genuß anleiten wollte, dürfte ein einziges Wort und einen einzigen Rat enthalten: Schau! (FT: 25)

Schauen als Hauptaufgabe stellte sich für diesen Reisenden, der sich deutlich von anderen Besuchern des Landes abgrenzt, „weil sie, statt irgendein Verhältnis zu den Dingen zu gewinnen, nur den Abstand merken zwischen ihrer verdrießlichen Hast und dem feierlich-pedantischen Urteil des Kunstgeschichtsprofessors, welches der Baedeker ehrfurchtsvoll gedruckt verzeichnet.

Gleichwohl umgeht Rilke die großen Namen und Kunstwerke in seinem eigenen Reisebericht nicht, er weitet sie gelegentlich zu pointierten Darstellungen aus, um dann doch einzugestehen: „Ich habe geglaubt, ich werde eine Offenbarung mit heimbringen über Botticelli oder über Michelangelo. Und ich bringe nur eine Kunde mit – von mir selber, und gute Nachrichten sind es.“ (FT: 31) „Kunde“ und „Nachrichten“, enthalten das ‚Florenzer Tagebuch‘, das Werk ist keine Dichtung, vielleicht nicht einmal ‚Literatur.‘ Denn an dieser Stelle bleibt Rilkes poetisches Schaffen (zunächst) unberührt.<sup>19</sup> Anders als in seinen ‚Taschenbüchern‘ finden sich im ‚Tagebuch‘ kaum lyrische Notate. Diese Prosa zählt zu einer anderen Kategorie, die Aufzeichnungen waren auch nicht zur Veröffentlichung gedacht.<sup>20</sup> Ihre späte Publikation<sup>21</sup> erfolgte aus dem Nachlass des Dichters.

Nur wenige, an den Anfang des Journals gesetzte Gedichte beziehen sich auf

19 Dies führte dazu, dass Rilkes Aufenthalt in Florenz auch in der Forschung gelegentlich nur aus der Sicht des ‚Florenzer Tagebuchs‘ und somit als reine Bildungsreise wahrgenommen wurde. Vgl. Sauvat 2016: 66-70.

20 Dies unterscheidet den Text von Goethes ‚Italienischer Reise‘, die vom Dichter redigierte und veröffentlichte Briefe an Charlotte von Stein als Grundlage haben.

21 Rilke 1942: 13-140.

die Rundgänge der inneren Stadt, sie wirken fast wie müde Parodien auf die Dresdner Galerien, die er schon im Sommer 1896 von Prag aus besucht hatte.<sup>22</sup> Unter dem 18. April notiert er zwei Strophen<sup>23</sup> am Eingang in den Aufzeichnungen für Lou Andreas-Salomé:

Und soll ich dir sagen, wie mein Tag verrollt?  
Früh zieh ich durch die strahlenden Viale  
zu den Palästen, drin ich wachsend prahle,  
und mische mich auf freier Piazzale  
ins braune Volk, wo es am tollsten tollt.

Nachmittag bete ich im Bildersaale,  
und die Madonnen sind so hell und hold  
Und komm ich später aus der Kathedrale,  
ist schon der Abend überm Arnotale,  
und ich bin leis und langsam müd und male  
mir Gott in Gold ... (FT: 10-11)

Eine Skizze des Abendhimmels über dem Arno-Tal stellt Rilke schon an den Beginn des Reiseberichts, es ist der Blick vom Dachgarten seines Pensionszimmers in der Via Serristori 13. Er geht aber nicht in die Lyrik ein. Der Adressatin bekennt er: „Vielleicht wirst Du erstaunen, daß mir in Florenz noch nichts geworden ist als die paar unbedeutenden Gedichte, die diesen Zeilen vorangehen.“ (FT: 14) Die erhofften eigenen lyrischen Gebilde stellten sich vor den gewaltigen Monumenten und den berühmten Kunstwerken nicht wie von selbst ein.<sup>24</sup>

Potente Vorgänger hätte er gehabt. Der bei seinem Besuch der Stadt schon arrivierte Dichter der englischen Romantik, William Wordsworth (1770-1859), verarbeitete sein durch das Florenz-Erlebnis gesteigerte Selbstbewusst-

22 Vgl. das Gedicht ‚Wieder einmal Dresden-Galerie‘. Rilke 1945: 57-58.

23 Wolfgang Leppmann (1981: 117) bezeichnet sie als eines der „wenigen Gelegenheitsgedichte in goethischem Sinne, die wir von ihm kennen.“

24 Gedichte auf Kunstwerke waren Rilke zu dieser Zeit durchaus möglich. Nur wenige Wochen nach der Zeit in Florenz verfasste er die Reihe ‚Die Bilder entlang‘, die auf eine Serie von Skizzen von Ludwig von Hofmann reagierte. Vgl. SW III: 621-628. Diese Zeichnungen hatte er als Abbildungen in der Zeitschrift ‚Pan‘ und in einer kleinen Sammlung gesehen. Die Gedichte wurden von Rilke nicht veröffentlicht. Ludwig von Hofmann illustrierte Rilkes ‚Lieder der Mädchen‘ seinerseits mit den Jugendstil-Zeichnungen ‚Reigen‘ und ‚Appassionata‘. Vgl. Pan 4. Jg. Heft 4 (1898/1899) 209-212. Obwohl sich Hofmann damals in Italien aufhielt, findet sich in den Illustrationen keine entsprechende Landschaftsdarstellung, auch die Mädchenfiguren sind in klassischer Gewandung gehalten.

sein als Dichter durchaus über die Monumente eines bekannten ‚lieu‘ im Sonett (1837):

#### AT FLORENCE

Under the shadow of a stately Pile,  
 The dome of Florence, pensive and alone,  
 Nor giving heed to aught that passed the while,  
 I stood, and gazed upon a marble stone,  
 The laurelled Dante's favourite seat. A throne,  
 In just esteem, it rivals; though no style  
 Be there of decoration to beguile  
 The mind, depressed by thought of greatness flown.  
 As a true man, who long had served the lyre,  
 I gazed with earnestness, and dared no more.  
 But in his breast the mighty Poet bore  
 A Patriot's heart, warm with undying fire.  
 Bold with the thought, in reverence I sate down,  
 And, for a moment, filled that empty Throne. (Wordsworth 1981:  
 288)<sup>25</sup>

Rilkes Notizen – die der Freundin imponieren sollten – ließen ihn nicht zum Ziel eines solchen *poeta doctus* gelangen. Er war weiterhin ein unsystematischer Kunststudent, die Bildungseindrücke wurden eigenwillig, sie verselbständigten sich aus den kanonischen Kontexten:

Meine Wünsche verwildern,  
 und aus allen Bildern  
 gehen mir die Engel nach.

Nach wenigen Tagen stellte er fest:

Ich kann nur schweigen und schauen...  
 Konnte ich einmal auch tönen? (FT: 9)

25 Ein weiteres Sonett bezog sich auf ein Galerie-Bild von Raffael.

Aber für den jungen Rilke war das Gewinnen der lyrischen Sprache oder gar der imaginierten Position des thronenden Dichters weder über den allgemeinen touristischen Umgang mit der Stadt, noch im einsamen Streifen durch die Bildungsstätten möglich.

## ANNÄHERUNGEN AN DEN ‚DRITTEN ORT‘

Nur zaghaft stellten sich für ihn Gelegenheiten zum lyrischen Sprechen ein, und sie betrafen nicht die Highlights der Kunstgeschichte. Rilke verweist auf Vorbilder:

In anderen Ländern reisen die meisten Menschen vernünftig. Sie lassen sich oft vom Zufall leiten, entdecken schöne und überraschende Dinge, und eine Fülle von Freuden fallen ihnen reich und reif in den Schoß. In Italien laufen sie blind an tausend leisen Schönheiten vorbei zu jenen offiziellen Sehenswürdigkeiten hin.  
(FT: 25)

Die „tausend leisen Schönheiten“ sind offensichtlich die für ihn als Dichter die maßgeblichen Gelegenheiten. Eines ihrer Qualitätsmerkmale ist die Abwesenheit eines offiziellen Status. Das macht sie geeignet für Poesie. Rilke hielt die literarischen Sphären auch in ihrer Materialität getrennt. Neben seinen Berichten im ‚Florenzer Tagebuch‘ führte er ein weiteres, in Stoff gebundenes handliches Album.<sup>26</sup> Die Wertschätzung zeigt sich auch, dass dieses sicher nicht billige Objekt im renommierten Geschäft für Künstlerbedarf, Giuseppe Giannini an der Piazza Pitti erworben wurde. Das Album, das für Maler wegen seines Querformats und seiner 30 unlinierten Blätter als ‚Skizzenbuch‘ dienen konnte,<sup>27</sup> war keineswegs der Ort für Brouillons. Es enthielt Gedichte, die in der Regel mit Ort und Datum unterschrieben waren.<sup>28</sup> Nur hier fuhr Rilke

26 Diese Sammlung wurde später der Malerin Lou Albert-Lasard gewidmet. Das Album befindet sich heute im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar.

27 Das Buch ist mit einer Stoffhülle für den Bleistift sowie mit einem Band versehen, das ein unbeabsichtigtes Aufschlagen verhindern sollte.

28 Rilkes Eintragungen – in der Regel ohne Korrekturen – wurden mit Tinte vorgenommen. Die Texte stammen von seinem Aufenthalt in Florenz und Viareggio al mare (1898).

seine lyrische Ernte ein.<sup>29</sup> Prosaische und dichterische Sphären waren also bewusst getrennt, wie er in Viareggio für den 22. Mai 1898 für die Freundin festhielt: „Auf einem weiten Gang in der festlichen Pineta geschahen mir die drei Mädchenlieder, die mich beglücken und mit ihrer Innigkeit und DEINE hohe Hymne, die das neue Skizzenbuch beschloß. Es war mir so recht feierlich zumut.“ (FT: 62)<sup>30</sup> Auf jeder Seite ist nur ein Gedicht aus dem Mai 1898 in Reinschrift und in chronologischer Folge eingetragen. Insgesamt sind über 60 Gedichte und lyrische Entwürfe aus der Zeit seines Aufenthalts bekannt.

Etwa die Hälfte der Gedichte tragen neben einem Datum nur den Hinweis „Florenz“. Sie sind auch durch ihren Inhalt nicht näher in der Topografie verortet. Dies trifft auch für die meisten anderen Gedichte der Sammlung zu. Die von Rilke gesehenen und im ‚Florenzer Tagebuch‘ gefeierten Kunstwerke der Stadt glänzen durch Abwesenheit. Sie sind kein erkennbarer Teil seiner Poesie geworden.

Der Dichter greift zu Gegensätzlichem. Er sucht Orte auf, die in der gelehrten wie touristischen Agenda marginale Plätze einnehmen. Damit tauchen ‚dritte Orte‘ auf und gewinnen Raum.

Sein Skizzenbuch vermerkt:

Die Grabschrift der kleinen Emilie, die  
ich jüngst gefunden habe:

Viel Jahre ruht hier die kleine  
Emilie aus von zwein.  
Ihre Sünde war nur eine:  
Sie ließ uns so bald allein.

4.5.98                      S<sup>ta</sup> Maria degli Angioli.<sup>31</sup>

Wie die Einleitung des Albumblatts erkennen lässt, ist dieser Text kein eigen-

29 Dieterle (2004: 91) zieht eine insgesamt magere Bilanz: „Doch sind die unmittelbaren literarischen Auswirkungen des Florenz-Aufenthaltes eher gering, wenn man nach den Texten fragt, in denen R. die Stadt erwähnt (und andere textliche ‚Auswirkungen‘ lassen sich nicht ohne weiteres nachweisen): einige Gedichte am Anfang des ‚Florenzer Tagebuchs‘, das Gedicht ‚In der Certosa‘, sowie vor allem drei der ‚Geschichten vom lieben Gott: Der Bettler und das stolze Fräulein‘ [...], ‚Von einem, der die Steine belauscht‘ [...] und ‚Eine Geschichte, dem Dunkel erzählt‘.

30 Vgl. auch die daran anschließende Passage, die die Lektüre der Mädchengedichte schildert.

31 Vgl. auch den Erstdruck in SW III: 612.

ständiges Gedicht von Rilke, sondern kündigt die Übersetzung eines Epitaphs an. Die Ortsangabe ist in diesem Fall auch der Ort der Grabschrift. Die Kirche Santa Maria degli Angioli gehört nicht zu den prominenten Kunstdenkmälern in Florenz. Das dazugehörige Kloster war schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgelöst und 1866 teilweise dem Hospital Santa Maria Nuova zugeschlagen worden. (vgl. Savelli, Nencioni 2008: 43-44)

Ein Eigenleben führte der Kreuzgang des Klosters, der danach als Begräbnisstätte für einzelne Persönlichkeiten und Familien der Stadt diente. „Nel chiostro ci sono varie lapidi riguardanti personaggi ottocenteschi.“ (Savelli, Nencioni 2008: 69)<sup>32</sup> Im Fußboden des ‚chiostro di levante‘ befindet sich noch heute ein Teil der Steinplatte, deren Inschrift lautete:

A ✕ O  
 QUI RIPOSA LA FREDDA SALMA  
 DI EMILIA CORSI  
 MORTA IL 25. AGOSTO 1848  
 PREGATE PER LA DI LEI ANIMA:

In der Wand eingelassen war eine weitere Tafel mit der Inschrift:

EMILIA È QUI!... VIVEA  
 DUE ANNI E UN POCO PIÙ!...  
 SÈ COLPA COMMITTEA  
 QUESTA SOLTANTO FU!...  
 UGOLINO E EMILIA CORSI GENITORI DOLENTI  
 POSERO IL 24. AGOSTO 1848.

Dieses Epitaph befindet sich heute in einer Nebenkammer des Kreuzgangs,<sup>33</sup> die Steinplatte dürfte die Vorlage für Rilkes Übersetzung gewesen sein. Rilkes kleines Gedicht setzt einen markanten Kontrapunkt in die Topografie der ‚Orte‘ von Florenz. Der Besucher wählt nicht die bekannten Kunstwerke und Bauten der Renaissance für lyrischen Gestaltungen aus, sondern er ‚findet‘ das unscheinbare, eher private ‚Monument‘ einer Familie aus der Mitte

32 Vgl. auch die Abbildung S. 36.

33 Die Steintafel befand sich auf der Nordseite des Kreuzgangs, links neben dem Eingang von der Via Alfani 37. Ernst Zinn hat die Tafel noch an der Mauer eingelassen vorgefunden. Vgl. SW III: 833 (Anmerkungen).

des 19. Jahrhunderts. Ob es das Ziel einer Suche gewesen ist, ist zweifelhaft. Vielleicht ist es nur eine *Trouvaille*<sup>34</sup> auf der Passage durch die Flure des Hospitals, ein Weg, der damals auch als Abkürzung auf dem Gang durch die Stadt benutzt worden ist. Rilke hat in seiner Niederschrift in seinem lyrischen Skizzenbuch allerdings den Ort dieser Begegnung wie den Zeitpunkt festgehalten und damit eine auffällige Signatur in seinem poetischen Werk gesetzt.

Meist nur in vagen Spuren ist das Gesicht der Stadt zu erkennen. Bei etwa der Hälfte der Gedichte ist der ‚redaktionelle‘ Hinweis auf Orte angegeben. Es handelt sich bis auf ganz wenige Ausnahmen nicht um die kunsthistorisch höchst bedeutsamen Plätze, Gebäude, Denkmäler und Kunstwerke. Nur vage werden periphere Stadtteile, Umland oder Landschaften (meist im Süden, auf der linken Arno-Seite) signalisiert.

In den Strophen mit dem Titel ‚Boboli‘ erscheint als Signatur „*Florenz (Ripoli) 4. Mai 1898*“. Ripoli als Ort erscheint noch bei drei weiteren Gedichten. Mehrfache Nennungen betreffen auch San Felice d’Ema, Rovezzano, San Miniato, Villa Lama, San Domenico bei Fiesole, Via di Chianti. Einmal notiert sind: Bello Sguardo und Torre al Gallo. Damit sind Florenzer Topografien aufgerufen, die nicht in erster Linie spektakuläre Kunstwerke repräsentieren, sondern Ausblicke über Stadt und Landschaft, nicht selten sind sie mit Parks verbunden. Da Gedichte und ihr Inhalt nicht auf spezifische Details eingehen, ist aus den Bezeichnungen eher der Ort der Niederschrift der lyrischen Texte als ein Sujet abzuleiten.

Auffällig häufig ist der ausgreifende Park Cascine entlang des rechten Arno-Ufers berücksichtigt. Bei der Lokalität handelt es sich schon zu Rilkes Zeit nicht um eine ausgesprochene Kultureinrichtung, sondern um ein weitläufiges Gelände mit Anlagen und geradezu volkstümlichen Unterhaltungsmöglichkeiten.<sup>35</sup> Rilkes Skizzenbuch verbindet sechs Gedichte mit diesem Ort. Der Dichter hatte ihn bei seinem ersten Blick über die Dächer der Stadt als äußersten Randpunkt im Blick und hielt auch später an ihm fest.

Die Boboli-Gärten liegen topographisch im Rücken des Betrachters und

34 Drei Wochen zuvor hatte Rilke auf einer Postkarte aus Florenz ein Geburtstagsgedicht an den zweijährigen Sohn von Franziska Reventlow geschickt. SW III: 832-833. Eine Seite zeigt in einem Medaillon ein Bild aus den Uffizien mit Rilkes Beschriftung: „Botticelli, Madonna mit dem Magnificat.“ Vgl. zu diesem Bild auch Rios 2009: 121-123.

35 In einem Brief an die Mutter vergleicht Rilke diese Anlagen mit dem Wiener ‚Prater‘. Der Hinweis findet sich auch im Baedeker für Ober-Italien, den der Dichter häufig konsultierte. „Die Cascine, der „Tiergarten“ oder „Prater“ von Florenz liegen im Westen der Stadt [...]. In der schönen Jahreszeit von der eleganten Welt hauptsächlich in den späteren Nachmittagsstunden besucht und eignet sich besonders zu einer Spazierfahrt im Wagen.“ Baedeker 1906: 556. Der Ort war auch beliebt als *Rendez-vous*. Vgl. von Nostitz 1991: 17.

bleiben ausgeblendet. Ihnen ist ein Gedicht gewidmet, das am 4. Mai 1898 niedergeschrieben worden ist. Eine Woche zuvor ist diese Umgebung zum Ort einer unvermuteten Begegnung<sup>36</sup> mit dem Dichter Stefan George und zu einem Merkpunkt des Aufenthalts geworden.<sup>37</sup>

## BOBOLI

Schau, wie die Cypressen schwärzer werden  
in den weiten Wiesen. Und auf wen  
die Gestalten mit den Steingebärden  
warten in den wachsenden Alleen?

Du, ich will den weißen Bildern gleichen,  
die viel höher in die Rosen reichen, —  
und in ihrer Stille will ich stehn:  
tausend Jahre über diesen Teichen  
tausend Abende an alten Eichen  
und die vielen Nächte näher sehn. (SW III: 222)<sup>38</sup>

Der Titel des Gedichts gibt einen vergleichswisen prominenten Ort im Anschluss an den Palazzo Pitti an. Die Vedute eines ausgedehnten abendlichen Parks ist mit dem Aufrufen markanter Details wie Hügel, Alleen, Zypressen, Statuen und Teichen nur skizziert<sup>39</sup> und mit einer Erwartungshaltung des lyrischen Ichs belegt. Diese bezieht sich aber nicht auf das Erlebnis eines Kunstwerks oder eines Denkmals (wie es in Florenz zu erwarten wäre). Eine spätere (1909), titellose und überarbeitete Version lässt erkennen, dass der Gegenstand ein eher poetologisches Thema gewesen ist:

Schau, wie die Zypressen schwärzer werden  
in den Wiesengründen, und auf wen

36 Vgl. dazu die eingehende Untersuchung von Oelmann 2016/2017: 231-251. Rilkes Gedicht ‚Boboli‘ bleibt dabei unberücksichtigt – im Gegensatz zu den sieben Gedichten, die dem ‚Florenzer Tagebuch‘ vorangestellt sind.

37 „Un’ esperienza che forse non è estranea alla decisione di lasciare repentinamente il capoluogo toscano in favore della riviera“ vermutet Fambrini 2014: 197.

38 So auch in der zweiten Fassung der ‚Frühen Gedichte‘ (1909).

39 Angedeutet finden sich die Vogelwiese (Prato dell’Ucellare), der breite Parkweg (Viottolone), der von Zypressen und Statuen gesäumt ist, der Inselteich (Piazzale dell’Isolotto) mit großem Becken und Statuen, sowie am anderen Ende die große Fläche des Neptun-Brunnens.

in den unbetretbaren Alleén  
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. (Rilke 1909: 40)

Die Sternbilder der Nacht sind hier deutlicher herausgearbeitet; seit Mallarmé sind sie ein gängiges Analogon der symbolistischen Poesie.<sup>40</sup> Das Dichter-Ich sucht Nähe in einem ewigen Prozess zu erreichen.<sup>41</sup> Rilkes Florenz-Lyrik feiert nicht die großen Kunstwerke der Renaissance, sondern macht subtile Entdeckungen im Peripheren, in dem sich das lyrische Ich einbindet.

## LANDSCHAFTEN

Unter diesen Auspizien sind auch die meisten anderen Gedichte aus der Florenzer Zeit zu sehen. Ihre poetischen Bilder sind unpräzise und der unmittelbaren Erfahrung entnommen. Häufig stellen sie eine Szenerie der toskanischen Landschaft, der dörflichen oder suburbanen Idylle vor, zeichnen Wege und Pfade entlang von Gärten, Mauern, Wänden mit verschwiegenen Türen, benennen einsame Häuser in großen Parks, die in der Regel von außen als „fremde Gärten“ betrachtet werden. Die Jahreszeit ist der Frühling, die Vegetation allerdings nur beschränkt wahrgenommen. Dunkle Zypressen markieren die Landschaft, vereinzelt Wälder, manchmal ein Wasserlauf oder Teich. Es ist die Gegend, die sich von Florenz in die Chianti-Berge und ins Ema-Tal erstreckt. Rilke zeichnet in der Regel eine abendliche Stimmung, die ihn schon beim Blick über die Stadt fasziniert hatte. Dies kontrastiert auffällig mit der

40 Vgl. Valéry 1992: 12-14 und 118 (Kommentar.) Mallarmé ist allerdings schon am 9. September 1898 gestorben.

41 Eine – allerdings späte – Verwendung des Begriffs ‚Konstellation‘ für seine Poetik findet sich im Brief an die Gräfin Sizzo vom 17. März 1922. Rilke 1977: 29.

Jahreszeit und den wenigen Personen, die die Szenen beleben: Kinder, Mädchen, Schwestern, Bräute, junge Frauen und ihre Mütter. Oft ziehen sie allein oder zu Paaren die Wege entlang, nicht immer ist ihr Ziel deutlich. In Andeutungen sind kleine Wallfahrten zu erkennen, die zu Madonnen gehen oder Marienfiguren am Wegrand beachten. Manchmal erlauscht ein lyrisches Ich Gespräche. In den veröffentlichten Sammlungen verschmelzen sie mitunter mit den Reflexionen des Ichs.

Mit dem Gang in die Landschaft stellt sich ein Registerwechsel ein. Statt der in den Sammlungs-Gemälden der Stadt dargestellten feudalen Renaissance-Gesellschaft mit ihren Jagdgruppen und aufwendigen und gekünstelten Landpartien präsentiert sich nun eine unverstellte, einfache Szenerie mit großen Kindern und jungen Mädchen (Knaben und Männer sind abwesend). Sie zeigt eine zum Teil noch naive Lebenshaltung, deren Umbruch sich aber schon ankündigt.

Der Freundin in Deutschland stellt Rilke sie als in die profane Gegenwart gesetzte Kunst vor:

Da, in den kleinen Orten am Arno hin – in Rovezzano und Majano, dann an den hellen Rosenhängen von Fiesole, da kannst du kinderhaften Mädchen begegnen, die den Madonnen der Frühblüte nachgeraten. Sie sind wie späte Patenkinder dieser weißen Marmor-Marien der Settignano und Da Majano und Roselino. In diesen Meistern scheint mir die Frühlingsplastik ihre schönste Erfüllung gefunden zu haben. (FT: 87)

In der Lyrik verzichtet Rilke aber auf jeden kunstgeschichtlichen Verweis. Die „Frühblüte“ erscheint nun als ganz natürlicher Teil eines Lebens: Warten, Angst, Sehnsucht und Vorfreude sind dessen fragile Bestandteile, die – provisorisch – religiös formulierte Beziehung zur erhöhten Mariengestalt /Madonna bestimmt die Denk- und Gefühlswelt dieser Gestalten auf besondere Weise.

Häufige Begleiter sind die weißen und roten Frühlingsrosen. Sie sind in wichtigen und prägnanten Beispielen präsent. Die Rose hat bei Rilke als literarisches Motiv eine große Vorgeschichte. Die Rose ist eine edle Blume, sie ist bestimmten (feierlichen) Anlässen vorbehalten, auch in den Farben symbolhaltig.<sup>42</sup> Der Griff zu dieser Blume ist literarisch ein Rückgriff Rilkes in die

42 Erst in Muzot hat sich Rilke mit konkreten Rosenpflanzungen beschäftigt, er war bis dahin ein Großstadt-Bewohner. Er holte Rosen stets vom Gärtner, seine Liebblingssorten waren die gelben Edelrosen: Maréchal Niel und Gloire de Dijon.

Tradition. In Prag hatte er sich eine andere Blume, die ‚Wegwarte‘, herausgesucht (Vorwort zu den Heften), die bis dahin unbeachtet, auch literarisch nicht ‚wertvoll‘ gewesen ist. Als Titel für drei Lyrik-Hefte (1896) hat Rilke vergeblich versucht, diese Blume im Sinn des Naturalismus aufzuwerten. In Prag hat er aber auch ein Rosen-Erlebnis gehabt. Hedda Sauer berichtet, in ihrem – von Rilke gern besuchten – Salon habe es als Teil eines kunstvollen Arrangements eine besondere Rosenschale gegeben (vgl. Hofmann 1966: 298-299). In Florenz gewinnt das Rosenmotiv ein ganz neues Gewicht als Mittel der glanzvollen Inszenierung, der Erhöhung von Bedeutung. Zugleich ist dort die Rose Teil eines inszenierten Frühlings (Ver sacrum?), der im Fin de siècle den Ausblick auf ein neues – positives – *saeculum* symbolisiert/verbildlicht.

„Erste Rosen erwachen“ (SW I: 163) bildet einen Gedichtanfang.<sup>43</sup> Die Rosenfarben sind rot und weiß, es gibt keine Beschreibungen von Details, d.h. die Gedichte gehen mit einer eher konventionellen Vorstellung um und setzen sie beim Leser voraus. Ohne den Sachverhalt anzusprechen, ist der Zusammenhang mit zwei der berühmtesten Gemälde von Sandro Botticelli in den Sammlungen von Florenz gegeben.<sup>44</sup> Rilke kannte und schätzte ‚Primavera‘<sup>45</sup> und ‚La nascita di Venere‘.<sup>46</sup> In beiden Gemälden findet sich das Rosenmotiv an hervorgehobener Stelle. Schwebende Rosenblüten sind Attribute der ‚Flora‘, aber auch prägendes Muster im Kleid der ‚Primavera‘. Einige Gedichte sind in die Sammlung ‚Mir zur Feier‘ aufgenommen, setzen deshalb eine besondere Nähe von Autor und Rollen-Ich voraus. Der Künstler/Dichter („ich“ / „du“) ist in der Situation der Erwartung. Zwar ist die Rose ein Garant für die Schönheit der Vergangenheit und auch der Zukunft, doch das Ich hat dazu noch nicht den Zugang, kann die Rosen nicht „schauen“, sie nur erahnen und auf ihre Existenz vertrauen. Im Gedicht ‚Gehst du außen die Mauern entlang...‘ (SW I: 161) ist schon der Auftrag des Künstlers erkennbar. „Ich geh jetzt immer den gleichen Pfad“ (SW I: 149) ist ein Programmgedicht in zwei Strophen. In der ersten Strophe geht das lyrische Ich wieder den Garten „entlang“ (wie an einer Mauer), es ist nicht im Garten. Dort gibt es die Vorbereitung der „Rosen“ auf den Empfang des „Einen“ (!); ein Herausgehobener, ein Auserwählter wird er-

43 Bei entsprechender Witterung blühen sie bereits Anfang April. Freundlicher Hinweis von Andrea Melli, Florenz.

44 Zur Rezeption der Bilder im 19. Jahrhundert vgl. Roeck 2001: 32-43.

45 Damals in der Akademie zu sehen, seit 1919 in den Uffizien. „Dank seinem märchenhaften Reiz das Lieblingsbild der Galeriebesucher“. Bädeler 1906: 525.

46 Das Bild hing damals im Venus-Saal der Uffizien.

wartet. Das lyrische Ich ist das nicht, denn ein Rosenempfang ist ein festlicher Zug, eine Art Herrschaftsritual. In einer zweiten Strophe reiht sich das lyrische Ich in die Ordnung dieses Empfangs ein. Das Ich ist ganz unten in der Hierarchie, steht am Anfang des Zugs, wie die Wegbereiter bei einer kirchlichen Prozession, die weit weg vom sakralen Höhepunkt am anderen Ende des Zugs sind. Das sind die „lichten, stillen Gestalten“, die durch ihre Position und Aura wirken. Man könnte den Zug sowohl als Beobachtung von volkstümlichen Prozessionen in der Toskana sehen, aber auch metaphorisch und poetologisch als die Positionierung unterschiedlicher Dichter und Künstler. Rilke und das lyrische Ich ordnen sich in der Hierarchie ganz unten ein. Die Funktion der Rosen ist das Signalement der Ordnung, des Status‘ des Auserwählten, des „Einen“: Sie sind durchaus Teil eines sublimen Herrschaftsrituals.

Das Gedicht, Erste Rosen erwachen‘ (SW I: 163-164) besteht aus 3 Strophen mit einem Zweizeiler in der Mitte. Das Rosenmotiv ist auch ein Symbol für die erwachende Poesie (vielleicht eine Anerkennung der ersten Gedichte, die entstanden sind), die an den „Tag“ tritt (eventuell sogar Niederschrift, Publikation, Eintritt ins literarische Leben). Der Zweizeiler in der Mitte enthält eine zentrale Botschaft:

und wohin du langst,  
da ist alles noch Angst.

Es herrscht noch (!) Angst vor einer noch unbekanntem oder ungewohnten Welt (vielleicht auch die große Welt der anerkannten Dichtung). Die dritte Strophe verdeutlicht das:

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

Selbst in der unpersönlichen Darstellung ist erkennbar, dass ein Ich noch Angst hat, es hat noch nicht den festen Weg in diese Welt gefunden. Das Ich (Dichter?) ist noch ein Unerfahrener, zaghaft Tastender. Es ist ein Hoffen auf später (!) voll erblühende Rosen. Sind es Dichtungen?

Auch im folgenden Gedicht ist die Poesie („Träume“, „Lieder“) der Gegenstand:

Träume, die in deinen Tiefen wallen,  
aus dem Dunkel laß sie alle los.  
Wie Fontänen sind sie, und sie fallen  
lichter und in Liederintervallen  
ihren Schalen wieder in den Schoß.

Und ich weiß jetzt: wie die Kinder werde.  
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 – (SW III: 213)

Die Zeile „Alle Angst ist nur ein Anbeginn“ ist eher optimistisch, denn Angst wird als vorübergehender Zustand angesehen, die Unendlichkeit („aber“!) mit einer seltenen Gewissheit dagegengesetzt. Die noch vorhandene zögernde Haltung wird als poetische Form („Gebärde“) und poetische Grundhaltung (die „Sehnsucht“ nach dem vollendeten ‚Gedicht‘) markiert.

Auch im ‚Boboli‘-Gedicht findet sich die Teilung des Gedichts in zwei Strophen. Der erste Teil zeigt wieder einen geschlossenen oder verlassenen Garten mit steinernen Skulpturen, die feste, d.h. deutbare Haltungen („Gebärden“) einnehmen. Dieser (immer noch?) geschlossene toskanische Zypressen<sup>47</sup>-Park vermittelt mit der Allee der Statuen eine Botschaft: Man wartet dort – weiter, entweder über die Zeit hinaus oder auf einen, dessen Kommen sich verspätet hat. Das lyrische Ich („uns“, also eine ganze junge Generation) wird von den Skulpturen „übersehn“, d.h. vom Park und seinem Zustand nicht gemeint.

Die zweite Strophe beginnt mit dem Entschluss des Ichs, diesen „Bildern“, d.h. Standbildern der ersten Strophe, „gleichen“ zu wollen. Es ist der Anspruch, Teil eines zu vollendenden Kunstlebens zu werden. Das Ich will Teil dieses besonderen Gartens werden und entfaltet darauf das Potenzial, das das Wachsen der Rosen weit übertrifft.<sup>48</sup> Das Entheben aus der Zeit wird auch in den folgenden Bildern weitergeführt: „immergrüne Eichen“ (mediterrane Steineiche), die „großen Zeichen“ der Nächte zeigen die etablierten Sternbil-

47 Zypressen haben neben der Zeichnung der aktuellen Landschaft auch noch eine Funktion als Zeitsangabe und Bildmotiv für die Frührenaissance. Vgl. Benthien 2017: 179.

48 In der überarbeiteten Version heißt es, die Rosen werden „wiederkommen und vergehen“. Ihr jahreszeitlicher Zyklus ist ewig, sie stehen unbegrenzt zur Verfügung.

der an. Auch die Nächte sind „ungezählt“, ohne Begrenzung, ein Hinweis auf die Dauer, die auch die Bilder (Dichtungen?) in den dunklen Spiegeln der Teiche aufscheinen

Die Rosen sind hier konventionelles Mittel der Huldigung. Sie stehen immer wieder zur Verfügung (sind also ewig),<sup>49</sup> das „Verwelken“ ist nur ein Hinweis auf den unendlichen Zyklus. Dieser Park ist zeitlos (mythisch) strukturiert, hat aber eine permanente Erwartungshaltung, in die sich das lyrische Ich (Dichter) hineinbegeben möchte. Vielleicht ergibt sich so im lyrischen Ich das Bild eines noch sehr jungen Dichters, der vor allem von der eigenen Erwartung lebt und sie an diesen ‚anderen Orten‘ thematisiert. So gesehen sind diese Texte aus der Perspektive dieser Räume gewonnenen poetologische Aussagen in Gedichtform. Ihre Aufnahme in die Sammlung ‚Mir zur Feier‘<sup>50</sup> ist deshalb nur konsequent.

## MADONNEN UND MÄDCHEN

In Rilkes Florenz-Gedichten gewinnt die Gestalt der ‚Madonna‘ (Maria) besondere Wirkung. In mehr als zwölf Texten ist sie präsent und suggeriert eine mehrfache Bedeutung.<sup>51</sup> Die bloße Nennung rekurriert auf die künstlerischen Madonnen-Sujets in den Bilder-Galerien und Kirchen von Florenz, die Rilke wahrgenommen hat und deren Ausdruck er auf eigenwillige Weise interpretiert. Selbstverständlich kann Rilke auf die biblische Gestalt der Maria zurückgreifen, die ihm seit der Prager Kindheit und in der Volksfrömmigkeit vertraut gewesen ist.<sup>52</sup> Allerdings ist schon beim frühen Rilke eine deutliche Distanz zu christlichen Themen zu bemerken. Rilkes Lyrik verweist zudem bis 1898 keineswegs übermäßig stark auf religiöse Motive, christliche Gestalten und Gegenstände der Kunst; sie vermeidet hagiographische Züge und den Ausdruck besonderer religiöser Verehrung, die auf den Autor selbst deuten könnte. Im Gegenteil, vor allem die Gedichte der Münchner Studienzeit zeich-

49 Vgl. auch Paleari 2012: 140, die die Nähe von Renaissance, Jugendstil und Rilkes Ziel „zeitlose Kunst zu schaffen“ unterstreicht.

50 Zur Einordnung dieser Sammlung in den Florenzer Kontext vgl. Schank 1998: 43-44.

51 Rita Rios artikuliert das Unbehagen an einer zu direkten Sicht auf das Madonnen-Motiv: „Am ehesten könnte man von einer Allegorisierung der Mariengestalt sprechen“ und erkennt in späteren Gedichten, dass Rilke das Motiv der ‚Verkündigung‘ „vor allem in seine eigene künstlerische Sphäre zu transportierten trachtete.“ Rios 2009: 124. Allerdings bleibt der Inhalt der ‚Allegorie‘ auch in dieser Analyse unbestimmt.

52 Vgl. die typische Marienverehrung im Gedicht ‚Zauber‘ aus der Prager Sammlung ‚Larenopfer‘ (1895). SW I: 15.

nen sich durch Kritik und Sarkasmus gegenüber christlichen Interpretationen aus. Weder aus dem Briefwechsel noch aus dem ‚Florenzer Tagebuch‘ ist bei Rilke eine religiöse ‚Wendung‘ zu erkennen, nicht einmal eine davon geprägte, allgemeine Spiritualität.<sup>53</sup> Es ist eher davon auszugehen, dass in den Gedichten aus dem Florenzer Umkreis das schon vorreformatorisch geprägte und im marianischen Zeitalter<sup>54</sup> populäre Marien-Motiv bei Rilke einen anderen als den kirchlich bestimmten Inhalt angenommen hat. Der metaphorische Freiraum war geeignet, ganz andere als religiöse Aspekte zu gestalten.<sup>55</sup>

Zu berücksichtigen ist, dass Rilke in dieser Lyrik keinen direkten Bezug zwischen lyrischem Ich und Madonna-Gestalt herstellt, auch nicht einen verehrungswürdigen ‚Schönheits‘-Kult zelebriert, der biografische Rückschlüsse erlauben würde. Dieses im Symbolismus durchaus geläufige, säkularisierte und ästhetisch aufgeladene Diskursmodell<sup>56</sup> wird durch den Einschub einer weiteren Instanz gebrochen. Es sind ‚Mädchen‘, die die Verehrung tragen und somit zwischen dem lyrischen Ich und der Madonna stehen. In der Prosa des ‚Florenzer Tagebuchs‘ werden sie ebenfalls erwähnt, und zwar meist als Gegenstand des Vergleichs (und Identifikation) mit dem Verfasser. Rilke wendet sich, ihren Eindruck aufnehmend, an die Adressatin seines Berichts, Lou Andreas-Salomé. Seine Eindrücke erscheinen allerdings nicht als zufällige Wahrnehmungen eines touristischen Passanten oder blasierten Flaneurs, die für einen ernsthaften Leser zu vernachlässigen sind.

In der Lyrik der Florenzer Zeit tritt er einen Schritt zurück und betont die Rollenfunktion der Mädchen. In der Reihe der ‚Gebete der Mädchen zu Maria‘ wird in Rollengedichten der Madonna, Verehrung und Zwiesprache gewidmet. Eine „Ambivalenz von ängstlicher Erwartung und Lebenssehnsucht“ (Heinz 2004: 205) spricht sich hier aus. Die traditionelle Verehrung im Marienmonat Mai mit dem Schmücken von Bildern und Statuen sowie von Wall-

53 Es ist fraglich, ob bei Rilkes Marien-Bezug von „Innerlichkeit“ gesprochen werden kann, die für ihn eine „konstitutive, weitaus größere Bedeutung als bei [Stefan] George“ hat. Vgl. Braungart 1997: 200. Der Zweifel ist zumindest bei einem vermuteten persönlichen religiösen Bezug anzubringen.

54 Vgl. Delius 1963: 258.

55 Es ist erkennbar, dass Rilke hier nicht einen „Weg der Verinnerlichung“ geht, wie Braungart 1997: 203 betont. Rilke betreibt in der Florenzer Lyrik die poetologische Interpretation von gängiger religiöser Metaphorik. Es ist keineswegs erkennbar, dass Rilke versucht, Maria als religiöses Ziel neu zu bestimmen. Vgl. Davidson 2001: 51. Vgl. auch das Referat bei Sowa 2013: 11-12. Wenn die von Rilke neu mit Bedeutung unterlegte Marien-Figur wesentlich durch das Merkmal der ‚Schönheit‘, die nur der Künstler erkennen kann, gefüllt ist, ist in einer solchen ‚Ikone‘ der genuin religiöse Inhalt entbehrlich. Er wird in Rilkes Florenzer Lyrik auch nicht ausgebreitet.

56 Die Frage, ob es bei Rilke zur Konstellation „säkularisierte Madonna vs. sakralisierte Sexualität“ kommt, untersucht unter den Aspekten des Genderdiskurses Ostmeier 2014: 148-170 am Beispiel des ‚Florenzer Tagebuchs‘. Dabei wird das Motiv der ‚Mädchen‘ durchaus berücksichtigt, freilich nicht als poetologische Instanz.

fahrten und Prozessionen hat in Florenz sicher besondere Aufmerksamkeit gefunden, es ist aber zweifelhaft, ob eine solche Art von Volksfrömmigkeit Rilke mehr als ein poetisches Arrangement geliefert hat. Denn Rilke selbst hatte sich längst von einem rein religiösen Bezug gelöst. Es ist zu überlegen, ob er in seiner Florentiner Lyrik noch den Prozess einer ‚Imitatio Mariae‘ – wenn auch mit dem Ergebnis einer ‚Sackgasse‘ – vorführen wollte.<sup>57</sup> Denn die Mädchenfiguren sind nicht nur „Vorwandstoff für chiffrierte Aussagen, die das Selbstverständnis des jungen Rilke betreffen“ (Pagni 1984: 28), sondern die gesamte Mädchen-Madonna-Konstellation trifft seine Situation. Sie ist nicht von religiösen Überzeugungen und Riten, auch nicht als private Not oder Sehnsucht zu sehen, sondern als Situation von Rilke als Dichter geprägt.<sup>58</sup> Auch die Lou Andreas-Salomé zugeordnete Sammlung ‚Dir zur Feier‘<sup>59</sup> weist keine konventionelle Facette der Madonnen-Verehrung auf.

Du bist, als ob du segnen müßtest  
 wen die Madonnen längst vergaßen;  
 und oft, im Sommer, wenn du wüßtest:  
 da kamst du von den Abendstraßen  
 so klar, als ob du Kinder küßtest,  
 die traurig wo am Saume saßen.

Und jeder Rhythmus, der verschwiegen  
 aus stillen Wiesen aufgestiegen,  
 schien innig sich dir anzuschmiegen,  
 bis alles Winken, alles Wiegen  
 nur in dir war und nirgends mehr.  
 Und mir geschah: die Welt verginge;  
 du lächelst: Sieh, was ich dir bringe, –  
 und trägst das letzte Lied der Dinge  
 und ihre letzte Lichte her... (SW III: 616)<sup>60</sup>

57 Für Rilkes frühe Lyrik hat Ivo Theele (2016: 76-78) dieses Model als „Projektionsfläche“ wiederholt dargestellt.

58 Es ist fraglich, ob auch hier das Fazit gilt: „Man sucht in den ‚Beichten‘ und ‚Gebetern der Mädchen zu Maria‘ der Sammlung ‚Mir zur Feier‘ vergeblich nach dem Verhältnis von vordergründigem Stoff und dahinterliegender, verborgener Bedeutung“. Stephens 1976: 108.

59 Martens, Post-Martens 2008: 33 betonen die gegensätzliche Ausrichtung der Sammlungen ‚Dir zur Feier‘ und ‚Mir zur Feier‘, der Bezug zum ‚Florentiner Tagebuch‘ gerät demgegenüber in den Hintergrund.

60 Florenz, 9. Mai 1898.

Erkennbar ist hier die Abkehr vom religiös getönten Marienbild,<sup>61</sup> aber nicht von der Funktion der Madonna als Bezugspunkt der Verehrung und Ort der Gnadenerteilung. Dieses Denkmodell erscheint übertragen in eine poetologische Kategorie.<sup>62</sup> Die Gnade dieser Gestalt ist das vollendete „Lied“.<sup>63</sup> Erkennbar ist, dass die Marien- und Madonnengestalt in Rilkes Florenzer Lyrik ihre Modelle sowohl in den Gemälden von Bildergalerien hatte als auch in gesehnen Formen der Volksfrömmigkeit in der toskanischen Landschaft. Sie aber nicht auf religiöse Erbauung, sondern eine andere Funktion hat.<sup>64</sup> Denn sie ist die übergeordnete Instanz, die dem noch nicht gefestigten Dichter-Ich das Schaffen gewährt hatte. Das in den Gedichten gezeichnete Verehrungsverhalten von erwachenden Mädchen zur vollendeten Heiligenfigur der Madonna wird poetologisch überschrieben (vgl. Pagni 1984: 26-28). Biografisch könnte es mit der Beziehung des jungen Dichters Rilke zur souveränen Literatin Lou Andreas-Salomé unterfüttert sein.<sup>65</sup>

Im Frühjahr 1898 war die poetologische Modellierung einer Madonnenbeziehung für Rilke nicht neu. Schon seine Verehrung für die Münchner Schriftstellerin Franziska Reventlow, der er angeblich täglich ein Gedicht widmete, ruft dieses Muster auf. Im Brief vom Januar 1898 schwärmte er:

61 Der Wandel des Madonnenbilds geht nach 1890 zu erheblichem Teil auf den Einfluss von Walter Pater und den Breslauer Kunsthistoriker Richard Muther zurück. Vgl. Uekermann 1985: 201-210.

62 „Als Teil des Programms der Herausbildung der eigenen Rolle als Dichter lassen sich auch die Passagen des ‚Florenzer Tagebuchs‘ über die Marienbilder und Michelangelos Kunst verstehen“ befindet Paleari, bezieht aber Rilkes Lyrik nicht in diesen Kontext ein. Vgl. Paleari 2012: 139.

63 Vgl. die erweiterte Schlussstrophe, in der dieser Gedanke noch deutlicher formuliert wird:  
 Und jeder Rhythmus, der verschwiegen  
 aus stillen Wiesen aufgestiegen,  
 schien innig sich dir anzuschmiegen,  
 bis alles Winken, alles Wiegen  
 nur in *dir* war und nirgends mehr.  
 Und mir geschah: die Welt verginge –  
 und das Vermächtnis aller Dinge,  
 ihr letztes Lied, bringst du mir her ... (SW III: 198).

64 Walter Busch thematisierte die poetologische Funktion der Gedichte von ‚Dir zur Feier‘. Vgl. Busch 2000: 13-25.

65 Rilke betont im ‚Florenzer Tagebuch‘ mehrfach, dass er bemüht sei, seinen Bildungshorizont zu erweitern, damit er für seine Freundin angemessen sei. Auch war er als Schriftsteller im Vergleich zu Lou Andreas-Salomé durchaus noch als wenig bekannter Anfänger einzuordnen. Die Analogie zur Konstellation: Mädchen – Madonna ist offensichtlich, weniger greifbar eine erotische Parallele. Die Parallele dieses Transpositionsvorgangs (allerdings in umgekehrter Richtung) ist bei Rilke durchaus sichtbar. In dem Rollen-Gedicht eines Mönchs im ‚Stunden-Buch‘ mit den Anfangszeilen: „Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn, /wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören“ (SW I: 313) ist ein Gespräch (Gebet) zu Gott imaginiert. Aber auf einer biografischen Ebene hatten die Zeilen die Funktion eines Liebes-Gedichts an Lou Andreas-Salomé (SW I: 851.) „Nach Erinnerung von Lou Andreas-Salomé schon früher – Sommer 1897 in Wolfratshausen – entstanden und ursprünglich an sie gerichtet“ (Inhaltsverzeichnis mit Entstehungsdaten).

[Ich] würde Sie nun in Ihrem Heim aufsuchen, wissen Sie, recht treuer Freude voll und Ihnen beide Hände reichend, liebe junge Frau, und Ihnen mit meinem Schweigen das ganz sagen, was ich nur mühsam und unvollkommen in den Worten gebe. Diese innige Freude, diese Madonnenmutterverehrung und diese ganze Schar reicher Wünsche für morgen und übermorgen und für alle Zeit des heiligen Reifens. – Sehen Sie: einstweilen habe ich ein Gedichtbuch zusammengezimmert, und Sie haben, starke Freundin, aus Ihrem jungen Leben ein Gedicht gemacht. Und zwar: kein sehnsuchtweinendes Lied, eine helle Hymne mit vollen glänzenden Klängen scheint mir, was aus Ihrer schönen Einsamkeit in meine Stunden herüberklingt. (BR: 52-53)

Während in den Zeilen an die befreundete Literatin Franziska Reventlow die Mutterschaft (des gerade zweijährigen Sohns Rolf) einbezogen wird (FT: 58) ist der Madonnen-Verehrung während der Florenzer Zeit das Jesuskind ‚abhanden‘ gekommen. Die Ikone verliert damit ihren religiösen Gehalt.<sup>66</sup> Schon im Brief vom Jahr zuvor deutet sich am Beispiel Botticelli schon in der Malerei der Renaissance diese Loslösung an:

Und alle seine Madonnen sehen in der Tat aus, als stünden sie noch ganz unter dem Eindruck einer ganz hoffnungsarmen, schwermutvollen Geschichte, welche Sandro ihnen erzählt hat; aber sie sind überaus zart und sinnen ihren Dunkelheiten nach und schauen viel, viel Elend und haben nichts als diesen kleinen spielenden Knaben auf dem Schoße, der Erlöser werden will.<sup>67</sup>

Ein Jahr später hat sich die Ikone noch weiter verwandelt und so auf das Frauenbild konzentriert, dass eine säkularisierte Übertragung auf die Gegenwart möglich ist.<sup>68</sup> Auch in den privaten Schlussnotaten (Zoppot, 6. Juli 1898) zum ‚Florenzer Tagebuch‘ wird die Nähe von ‚Madonna‘ zu Lou Andreas-Salomé deutlich, aber auch die Erkenntnis der Überwindung der Frühlingseindrücke:

66 Unberührt davon bleibt das Motiv der ‚Verkündigung‘.

67 Rainer Maria Rilke an Frieda von Bülow, München, 13. August 1897. Rilke 1939: 46.

68 Vgl. auch Edvard Munchs Bild ‚Madonna‘ (1894/1895).

Da, als ich zum ersten Mal nach dieser stumpfen Trauer wieder an morgen denken mußte, als hinter Deiner Gestalt das Schicksal stand und durch Deine entfremdete Stimme mir die eherne Frage schickte: ‚Was willst du tun?‘; da war alles in mir wie eiserlöst; aus der Scholle sprang die Welle und warf sich mit aller Wucht dem Ufer hin – ohne Zögern und ohne Zweifel. Als Du mich nach der Zukunft fragest und ich hilflos lag und eine Nacht überwachte über dieser Bangigkeit, da wußte ich, als ich Dich am Morgen wiederfand, daß Du die immer Neue, die immer Junge, das ewige Ziel bist und daß es für mich eine Erfüllung gibt, welche alle umschließt: DIR entgegengehn.

Wenn meine Geliebte ein armes, kleines Mädchen wäre, dann hätte ich von ihr Abschied nehmen müssen für immer; diese hätte die Vergangenheit geliebt und meine jungen Rosen immer mit den verblaßten Bändern gebunden, die ich ihr im Mai einst gebracht habe. Darum müssen junge Männer so oft undankbar und unstet erscheinen, gerade diesen zarten und opferfrohen Wesen gegenüber, welche ihnen alles gegeben haben; diese Mädchen sind Violinen mit einem einzigen Lied, und sie wissen nicht, wann es zu Ende war.

Deine Saiten sind reich, und wie weit ich auch gehen mag – *Du bist immer wieder vor mir*. [...] Ich bin über Italien auf weitem Weg zu dem Gipfel gegangen, den dieses Buch bedeutet. Du hast ihn in raschen Stunden erflogen und standest, noch ehe ich ganz oben war, an seiner klarsten Spitze. Ich war hoch, aber noch inmitten von Wolken; Du wartetest über ihnen im ewigen Glanz. (FT: 111-112)

Sieht man die Akzentuierungen in Rilkes Florenzer Lyrik zusammen, so lässt sich kaum ein Eindruck von Jungmädchen-Lyrik<sup>69</sup> oder religiösen Gedichten aufrechterhalten, es ist auch zweifelhaft, ob sich hier schon der Beginn einer Rilkeschen Trope ankündigt: „Mit den Mädchen-Gedichten beginnt Rilkes Arbeit an der mythischen Verdichtung des Weiblichen, die sich in den Gestalten der ‚großen Liebenden‘ vollenden wird.“ (KA 1: 659)<sup>70</sup> Diese Ausrichtung,

69 Das Unbehagen an einer solchen Deutung zeigt sich auch in der Forschung. Vgl. Schauder 2016: 79-83.

70 Kommentar zu ‚Mir zur Feier‘.

die für das mittlere und späte Werk des Dichters durchaus zu belegen ist, hat wohl erst durch die Schriften von Ellen Key nach der Jahrhundertwende Bedeutung erhalten.<sup>71</sup>

Vielmehr handelt es sich in Florenz um das Suchen eines jungen Dichters nach seinem eigenen Auftrag, den er bestätigt sehen möchte. Dabei greift er – anders als in den Reflexionen des ‚Florenzer Tagebuchs‘ – nicht zu den kunstgeschichtlich approbierten Themen, Motiven und Orten einer sich entfaltenden Renaissance-Forschung. Die Lyrik geht auch nicht zu den Nicht-Orten, wie es im gerade überwundenen Naturalismus üblich wäre. Im Gegenteil, Rilke nimmt sich die scheinbar unbedeutenden, abseitigen Elemente einer volkstümlichen toskanischen Bilderwelt vor, die ihren religiösen Vorrat wie alltägliche Gebrauchsgegenstände vorführt und im Personal von naiven jungen Mädchen ganz unpräntiös erscheint, nur ins Erhabene geführt von der Gestalt der kulturell kodierte Madonna.<sup>72</sup> Dieses Arrangement ist bei Rilke keineswegs als Weg ins Trivial-Populäre zu verstehen. Es ist eher ein Versuch, abseits epigonaler kunstgeschichtlich sanktionierter Pfade zu einem eigenen Stil zu finden. Das Transitorische dieses Zustands wird für den Dichter im Bild des heranwachsenden jungen Mädchens in der Lyrik fassbar.<sup>73</sup>

## SCHWELLENSITUATIONEN

Der Florenzaufenthalt vom Frühjahr 1898 zeigt sich in Prosa und Lyrik aus unterschiedlichen Perspektiven. Zunächst ist in den Zeugnissen deutlich eine Zweiteilung erkennbar: Das ‚Florenzer Tagebuch‘ bewegt sich mit seiner Niederschrift im Zentrum der Stadt auch in den berühmten Innenräumen. Der Text benennt und beschreibt die Begegnung mit Bauwerken, Sammlungen und Kunstwerken der Renaissance, schließt Reflexionen und Aphorismen an. Nur sehr vereinzelt wird dieser Bezirk verlassen. Rilke geht etwa auch

71 Hier wirkte auch der Hinweis von Ellen Key auf Leben und Werk der englischen Dichterin Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) auf die Idealisierung dieses Typus durch Rilke.

72 Walter Busch scheint die Gestalt der Madonna allerdings zu unterschätzen: „Die sakrale Mutter, das Madonnenbild, ist nur eine, freilich besonders suggestive Facette in Rilkes komplexer Figuration des Weiblichen.“ Busch 2000: 18. Die Sammlung ‚Dir zur Feier‘ „repräsentiert den Entwurf einer neuen Sprache der Liebe, die in wichtigen Zügen das spätere Modell einer namenlosen, transitiven, besitzlosen Liebe antizipiert oder präfiguriert. Die Frau wird [...] zur symbolischen Mutter, aus dem Objekt wird eine Chiffre, der Ort einer bildlichen Übertragung.“ (S. 22) Dies ist in den Florenzer Mädchen-Gedichten noch keine allgemeine Tendenz.

73 Zugleich wird in der Einfügung der Mädchengestaltungen die Möglichkeit des Provisorischen und der Distanzierung ausgedrückt.

nach San Felice d’Ema. Die geplante und ersehnte Begegnung mit berühmten Kunstwerken verbleibt aber im privaten Tagebuch-Bericht, er ist ohne Publikum, nur auf für die Empfängerin Lou Andreas-Salomé bestimmt. Die in emphatischer *Prosa* behandelten Bildungstopoi der Zeit blieben somit noch unter Verschluss.

Rilkes *Lyrik* ging auch auf diese Erlebnisse ein, allerdings nur innerhalb seiner Korrespondenz mit Widmungsgedichten an Ernst von Wolzogen (vgl. SW III: 606-608) und Hugo Salus (SW III: 609). Sie blieben ebenfalls unveröffentlicht. Rilke zeigt sich von der Stadt nicht unbeeindruckt, wenn er Wolzogen eine Woche nach seiner Ankunft in Florenz in Versen mitteilt:

Ich fühle alle Zauber einer Zeit,  
die groß war in Gestalt und in Gebärde

Daraus entwickelt er eine persönliche Erwartung:

Und alle Bilder [...]  
Sind noch so voll von dieser stillen Stärke  
Und schaffen selber immer neue Werke  
Aus dem, der sich in Liebe ihnen weihet. (SW III: 607)

Etwas rätselhaft sind die Zeilen, die ein Zuhörer in Florenz notiert hat: „Vorgelesen auf einer Wiese, nahe der Porta Romana, am 8. April 1898.“ (SW III: 832) Die zitierten Verse lauten:

Auf den hellen Wiesenfesten  
wart ihr Lieder wie wehende Fahnen,  
die hinwellen in weichen Westen  
über wartenden Einzugsbahnen! (SW III: 606)

Hier handelt es sich um die Aufzeichnung eines Rilke-Gedichts durch den Berliner Arzt und Kunstschriftstellers Dr. Julius Levin. Er hatte ‚Material‘ in Florenz gesucht und war gegen Ende seines Aufenthalts mit Rilke zusammengetroffen. Beide wohnten im ‚Hotel du Nord‘ im Stadtzentrum, bevor der Dichter in die Pension auf die linke Arno-Seite zog. Am Karfreitag (18. April 1898) schrieb der Dichter an die Mutter und erwähnte die Begegnung: „Dr.

Levin widmete mir alle Zeit bis zu seiner gestern vormittag erfolgten Abreise. So hab' ich schon Vieles und mit gutem Verständnis gesehen.“ (BRM 1: 46) Der unter Literaten übliche Dank für diese Wegweisung war vermutlich ein Sonderdruck von drei Gedichten Rilkes, die Anfang März 1898 in Wien erschienen waren. (vgl. SW III: 832) Levin notierte darauf den neu entstandenen Vierzeiler, den Rilke signierte. Im ‚Florenzer Tagebuch‘ schrieb Rilke für Lou Andreas-Salomé über die auffällige Initiation in die Stadt:

Vielleicht wirst Du erstaunen, daß mir in Florenz noch nichts geworden ist als die paar unbedeutenden Gedichte, die diesen Zeilen vorangehen. Das lag daran, daß ich zunächst nicht allein blieb. In den ersten beiden Tagen nahm sich meiner Dr. L., der Pariser Korrespondent, sehr gütig an und half mir das und jenes finden, wenn er auch mit seiner Art jede Stimmung in mir niederdrückte. (FT: 14)

Julius Levin war Pariser Korrespondent des ‚Berliner Börsen-Couriers‘ und mit dem Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe befreundet. Noch in dessen Briefen spiegelt sich die Enttäuschung, die Levin angesichts der Gemäldesammlungen der Stadt empfunden hat.<sup>74</sup> Rilke scheint von der sarkastischen Haltung seines Führers bedrückt gewesen zu sein, denn seinem Eindruck nach habe sie ihn auch in seinem poetischen Schwung gehemmt.

Noch anderes deutet sich bei diesen Verszeilen zum Abschied an: Die Porta Romana ist von Grünanlagen und einem Eingang zu den Boboli-Gärten umgeben. Sie bildet die Begrenzung der Altstadt von Florenz; die Via Romana führt von hier direkt zum Ponte Vecchio und kann für Prozessionen der Karwoche mit Fahnen durchaus festlich geschmückt worden sein. Markant ist, dass für Rilke auf den „hellen Wiesenfesten“ vor dem Stadttor Gedichte leicht hin und beschwingt entstanden sind. Der Vergleich mit den (bunten, geblühten) „weichen Westen“, die bei Rilke zu dieser Zeit zu seinem Erscheinungsbild gehörten, mit der Erwartung eines formellen Einzugs in die Zugangsstraßen ist eklatant. Die Schwelle<sup>75</sup> vor der Kunststadt bildet so eine eigene Zone, die der Lyrik gewogen ist.

74 Vgl. den Brief von Julius Meier-Graefe an Julius Levin, Paris, 25. März 1898. Meier-Graefe 2002: 148-150.

75 Die Funktion solcher ‚Schwellen‘ untersucht am Beispiel einer Episode am Gitter des ‚Jardin du Luxembourg‘ im ‚Malte‘-Roman Rainer Warning 2003: 13-18.

## ‚DRITTE ORTE‘ FÜR DIE DICHTUNG

Rilkes lyrische Produktion in Florenz zeigt, dass sie sich weder an „lieux anthropologiques“ der Kunstgeschichte noch an „non-lieux“ des Alltags orientierte, sondern ‚Dritte Orte‘ wählte. Ihr konkretes Substrat sind unbedeutende Orte. Auch sie erscheinen in der Regel als topografische Angaben im Titel und/oder Kontext. Damit sind zwar Identität, Relation und Geschichte eines „lieu“ angesagt, diese Ansagen der Gedichte vermögen aber in den wenigsten Fällen eine qualifizierende Markierung wie bei den „lieux anthropologiques“ zu leisten. Diese Funktion ist an ‚Dritten Orten‘ deutlich reduziert, sie vermag es kaum, auf spezifische oder bekannte Inhalte, die in Rilkes Texten eine Rolle spielen, hinzuweisen. Rilke nähert sich in der literarischen Gestaltung deutlich dem dynamischen „Raum“-Konzept, wie es Michel de Certeau entwickelt hat (vgl. de Certeau 1988: 218). Die Gedichte orientieren sich an Gängen, kleinen Prozessionen und unbedeutenden Wallfahrten, Frühlingsritualen, Gebeten und Erwartungshaltungen. Die Träger dieser handelnden Räume sind anonym, es sind einfache Leute, Frauen und (kleine) Mädchen. Der Schauplatz sind banale Straßen, marginale Plätze, anonyme Bildstöcke, volkstümliche Madonnen. Hauptrequisit sind die (real) aufblühenden Rosen der Landschaft. Daraus entsteht der Ort dieser Gedichte. In sie geht eine „Vielheit räumlicher Orientierungen“ (Waldenfels 1994: 189) ein. Ihre Integration – und gelegentliche, periphere Überschneidung (vgl. dazu de Certeau 1988: 354) – mit ‚non-lieux‘ und ‚lieux anthropologiques‘ leistet das lyrische Ich mit seiner Hier-Position als Schauender im Raum. Der Philosoph Bernhard Waldenfels charakterisiert diese Perspektive: Ihr „Ausgangspunkt ist herausgehoben aus der Vielfalt der Raumstellen. Das Hier ist nicht einfach eine Raumstelle unter anderen, sondern gleichsam der Nullpunkt, von dem aus der Raum sich erschließt.“ (Waldenfels 2000: 123). Das lyrische Ich des Dichters synthetisiert einen (fiktionalisierten) ‚Dritten Ort‘, der – ohne von Florenz ganz gelöst zu sein – sich jenseits der Alternativen von ‚lieu‘ und ‚non-lieu‘ ansiedelt. Vom gewöhnlichen Kulturreisenden wird er als marginal wahrgenommen, aber vom Dichter in die eigene ‚neue‘ Lyrik transponiert.<sup>76</sup>

Abgrenzung von den „lieux anthropologiques“ der Renaissance ist das gemeinsame Merkmal. Rilkes in Florenz entstandenen Gedichte haben ihre

76 Es ist die Frage, ob hier bereits die Idee zum „Weltinnenraum“ (1914) angelegt ist. Vgl. dazu Garnier 2015: 90.

Niederschrift – wie die Ortsangaben des Skizzenbuchs zeigen – an Orten der Stadtperipherie und der weiteren Umgebung gefunden. Es sind Orte, die nicht den Status der monumentalen Bauten beanspruchen, sondern in Vororten, Dörfern, Villen und Parken am Stadtrand, in der Landschaft zu finden sind. Neben der Lokalisierung an der Peripherie sind auch die Inhalte durchaus von den Bilderlebnissen der Renaissance abzugrenzen: Frühling, Natur, erste Rosenblüten, junge Mädchen, unbefangene Madonnenverehrung ergeben ein Bildfeld, das in der Gegenwart des Jahres 1898 anzusiedeln ist. Darin zeigt sich ein von kunsthistorischer Bildung unbelastetes lyrisches Terrain, in dem auch klassische Formen keine Wirkung entfalten. Freilich: Solche Gedichte können weder formal noch inhaltlich mit einem ererbten Anspruch auftreten. Ihre Motive sind weder mythologisch unterfüttert noch durch eine kanonisierte Formensprache legitimiert, mit ihrer vagen religiösen Szenerie auch kaum ideologisch gefestigt. Es sind in jeder Hinsicht lockere Impressionen, die Rilkes Ziel aus dem ursprünglichen Programm des ‚Florenzer Tagebuchs‘ nur vage anzusteuern vermögen: mit Sehnsüchten, Ahnungen, Träumen. (Vgl. FT: 31) Sie bleiben in den Gedichten (respektvoll?) außerhalb der Topografie der Renaissance, siedeln sich in vergleichsweise unbedeutenden Orten an, geben keine Ergriffenheit vor Kunstwerken wieder, sondern suchen im toskanischen Alltagsraum zwischen der Enge der Gärten und der offenen Landschaft, wo nach dem ‚Frühling‘ der Renaissance mit seinem Versprechen der Sommer einer erneuerten, gegenwärtigen Kunst erwartet wird. Das Tagebuch hat diese Erwartung gefeiert:

Das war der Frühling. Es kam noch kein Sommer seither; und wenn auch alle recht haben, die diese Renaissance für unwiederbringlich halten, vielleicht darf unsere Zeit den Sommer beginnen, der zu diesem fernen und festlichen Frühling gehört, und langsam zur Frucht entfalten, was sich damals in der weißen Blüte schon vollendete. (FT: 55)

Hier wird eine weitere Schwelle erkennbar, an der Rilke steht. Die Geschichte der Kunst wird von ihm in die Metaphorik der Jahreszeiten gekleidet und die eigene Position – analog des *Fin de siècle*-Gedankens – an den Übergang gesetzt. Es ist die Position der Erwartung, nicht der Erfüllung. Rilkes Florenz-Gedichte mit ihrer jahreszeitlichen Einordnung setzen auf das Früh-

lingsversprechen. Sie formulieren es in der Variation vom Bild der jungen Mädchen, vermögen aber noch nicht zu gestalten, was der ‚Sommer‘ bringt und nur als Hoffnung des Dichters schon existiert. Poetische Bilder zeigen dies in den ‚Dritten Orten‘: Die Gedichte besetzen keine klassischen Orte, sie lassen auch nicht erkennen, wo die für die Zukunft relevanten zentralen Orte, Inhalte und Formen sind. Selbst der Festzug für den großen Dichter (Stefan George) hat diese Hoffnung nicht erfüllt, denn im ‚Boboli‘-Gedicht bleibt die breite Allee leer, das lyrische Ich versetzt sich in die Staffage. So dauert das Warten an. Auch die hier neu gewonnenen ‚Dritten Orte‘ bleiben für Rilkes Lyrik transitorische.

Denn Rilke war weiter auf der Suche nach solchen Orten. Noch im Jahr des dem Florenzaufenthalts unternahm er (zusammen mit Lou Andreas-Salomé) eine erste Russlandreise, die ihn mit Begeisterung erfüllte. Aber auch hier waren es nicht die Schätze der Eremitage in St. Petersburg, die er sehr wohl besichtigte, sondern ein neues, anderes Leben: die orthodoxe Liturgie, die einfache Bevölkerung, später die östliche Landschaft, den Beginn der Steppe. Der lyrische Ertrag wurde in die Sammlung das ‚Stunden-Buch‘ (1905) integriert. Hier ist das lyrische Ich ein orthodoxer Mönch und Ikonenmaler. Diese Figur stellt zu Beginn des ersten Teils (‚Vom mönchischen Leben‘ 1899) Russland und Italien gegeneinander:

Ich habe viele Brüder in Sutanen  
im Süden, wo in Klöstern Lorbeer steht.  
Ich weiß, wie menschlich sie Madonnen planen,  
und träume oft von jungen Tizianen,  
durch die der Gott in Gluten geht.

Doch wie ich mich auch in mich selber neige:  
*Mein* Gott ist dunkel und wie ein Gewebe  
von hundert Wurzeln, welche schweigsam trinken.  
Nur, daß ich mich aus *seiner* Wärme hebe,  
mehr weiß ich nicht, weil alle meine Zweige  
tief unten ruhn und nur im Winde winken. (KA 1: 157-158)

Eine Transposition der Kunst aus den Klöstern Italiens in die von Russland ist nicht möglich, weil die Voraussetzungen und die Einstellungen der Künst-

ler zu verschieden sind. Der Status von Giganten der Kunstgeschichte (Michelangelo) wird zwar anerkannt, aber die Situation der Gegenwart scheint für Italien nicht mehr günstig zu sein:

Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht,  
hat schon geblüht.  
Er hätte vielleicht  
sich schon gerne, mit Früchten gefüllt, verfrüht,  
doch er wurde mitten im Blühen müd,  
und er wird keine Früchte haben.

Nur der Frühling Gottes war dort ... (KA 1: 172-173)

Die Kunst der Frührenaissance findet keine Fortsetzung in der Gegenwart. Rilke hatte im ‚Florenzer Tagebuch‘ keine zeitgenössische Kunst verzeichnet, ihr kein Gedicht gewidmet. Das änderte sich im folgenden Jahr. Die Russland-Reise (25. April – 18. Juni 1899) hatte lyrische Erträge, ging auf die damals aktuelle Malerei ein, und Rilke erwarb für sich Ikonen aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Schmidt 2017). Der zweite Teil des ‚Stunden-Buchs‘ (‚Das Buch von der Pilgerschaft‘ 1901) umfasst auch die ‚Dichter‘, die nun wie die Maler der Landschaft zugeordnet werden und einen göttlichen Auftrag besitzen:

Für dich nur schließen sich die Dichter ein  
und sammeln Bilder, rauschende und reiche,  
und gehen hinaus und reifen durch Vergleiche  
und sind ihr ganzes Leben so allein...  
Und Maler malen ihre Bilder nur,  
damit du *unvergänglich* die Natur,  
die du vergänglich schufst, zurückempfängst:  
alles wird ewig. (KA 1: 209)

Für das Rollen-Ich lässt Rilke den russischen Mönch die Künstler und Dichter gleichsetzen. Ihr Ziel bedingt ein Leben in Einsamkeit, der Lohn ist die Unvergänglichkeit ihrer Werke. So faszinierend dieses Konzept für Rilke erscheinen mag, er vermag es nicht dauerhaft mit Russland als Ort zu gestalten.

Der dritte Teil des ‚Stunden-Buchs‘ (‚Das Buch von der Armut und vom

Tode‘ 1903) wendet sich neuen lyrischen Orten zu. Die Weltstadt Paris erscheint nun mit ihrem Panorama, das aber nicht das des Glanzes der Belle Epoque mit den großen Bauten und Boulevards ist, sondern die Orte der Armen (Gitter der großen Parks, Seine-Brücken), der Kranken (Hospitäler), der Außenseiter und Fremden (Mietshäuser, Künstlerquartiere) von ‚rive gauche‘, die sich für lange Zeit als poetisches Arsenal in Rilkes Lyrik und um den ‚Malte‘-Roman etablieren. Die ‚Dritten Orte‘ der Gegenwart wurden diesem Dichter für seine Lyrik unentbehrlich. Florenz war hierfür ein erstes, unerwartetes Experimentierfeld.

## LITERATUR

### *Primärliteratur*

- RILKE, Rainer Maria (1909): *Frühe Gedichte*. Leipzig: Insel-Verlag.
- RILKE, Rainer Maria Rilke: Das Florenzer Tagebuch. In: Rilke, Rainer Maria Rilke (1942): *Tagebücher aus der Frühzeit*. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel Verlag, 13-140.
- RILKE, Rainer Maria (1982): *Florenzer Tagebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (FT).
- RILKE, Rainer Maria (1955-1966): *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1-6. Frankfurt am Main: Insel Verlag (SW I-VI).
- RILKE, Rainer Maria (1996): *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag (KA 1-4).
- RILKE, Rainer Maria (1939): *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel Verlag (BR).
- RILKE, Rainer Maria (1945): *Briefe an Baroness von Oe*. Herausgegeben von Richard von Mises. New York: Verlag der Johannespresse.
- RILKE, Rainer Maria (1977): *Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926*. Herausgegeben von Ingeborg Schnack. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- RILKE, Rainer Maria (2009): *Briefe an die Mutter 1896 bis 1926*. Herausgegeben von Hella Sieber-Rilke. Bd. 1-2. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag (BRM 1-2).

### *Sekundärliteratur*

- AUGÉ, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BÆDEKER, Karl (1906): *Oberitalien mit Ravenna, Florenz und Livorno. Handbuch für Reisende*. 17. Auflage Leipzig: Verlag von Karl Bædeker.

- BENTHIEN, Claudia (2017): Das ‚eingeschobene Auge‘. Zur visuellen Szenografie von Rainer Maria Rilkes Einakter ‚Die weiße Fürstin‘. In: Althaus, Thomas, Fauser, Markus (Hg.): *Der Renaissancismus-Diskurs um 1900. Geschichte und ästhetische Praktiken einer Bezugnahme*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 171-197.
- BORMANN, Regina (2001): *Raum, Zeit, Identität. Sozialtheoretische Verortungen kultureller Prozesse*. Opladen: Springer.
- BRAUNGART, Wolfgang (1997): *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer.
- BUSCH, Walter (2000): Eros und poetisches Sprechen. Präfigurationen besitzloser Liebe in Rilkes Gedichtzyklus ‚Dir zur Feier‘. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 23: 13-25.
- CERTEAU, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Springer.
- DAVIDSON, Annika (2001): *Advocata Aesthetica. Studien zum Marienmotiv in der modernen Literatur am Beispiel von Rainer Maria Rilke und Günter Grass*. Würzburg: Ergon.
- DELIUS, Walter (1963): *Geschichte der Marienverehrung*. München, Basel: E. Reinhardt.
- DIETERLE, Bernard (2004): Italien. In: Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch*, 89-98.
- DÜNNE, Jörg, MAHLER Andreas (Hg.) (2015): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- EBNETER, Curdin (Hg.) (2009): *Rilke: Les jours d'Italie. Die italienischen Tage*. Sierre: Fondation Rainer Maria Rilke.
- ENGEL, Manfred (Hg.) (2004): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- FAMBRINI, Alessandro (2014): „Sopra le Cascine è l'ultimo morente bagliore“: Rainer Maria Rilke a Firenze. In: Cenni, Serena, Geoffroy, Sophie, Bizzotto, Elisa (Hg.): *Violet del Palmerino. Aspetti della cultura cosmopolita nel salotto di Vernon Lee: 1889-1935*. Florenz: Consiglio regionale della Toscana.
- FÖRSTER, Ernst (1866): *Handbuch für Reisende in Italien*. 8., verbesserte und vermehrte Auflage. 1. Teil. Reisen nach und in Italien bis Florenz. München: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt.
- GARNIER, Xavier (2015): Der literarische Raum. In: Dünne, Jörg, Mahler,

- Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, 88-95.
- HEINZ, Jutta (2004): Das Frühwerk. In: Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch*: 208-210.
- HOFFMANN, Torsten (2016): Zur Poetik von Rilkes ‚Florenzer Tagebuch‘. 62 In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 33: 44-63.
- HOFMANN, Alois (1966): Begegnungen mit Zeitgenossen. In: *Philologica Pragensia* 48: 298-299.
- HOFMANN, Ludwig von (1898/1899): ‚Lieder der Mädchen‘ von Rainer Maria Rilke [Illustrationen]. In: *Pan* 4 (4): 209-212.
- LEPPMANN, Wolfgang (1981): *Rilke*. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern: Scherz Verlag.
- MARTENS, Gunter, POST-MARTENS, Annemarie (2008): *Rainer Maria Rilke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- MEIER-GRAEFE, Julius (2002): *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da*. Briefe und Dokumente. Herausgegeben und kommentiert von Catherine Krahermer unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger. 2. Auflage Göttingen: Wallstein Verlag.
- NITSCH, Wolfram (1999): Paris ohne Gesicht. In: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 305-321.
- NORA, Pierre (2012): Avant-propos. In: François, Étienne, Serrier, Thomas (Hg.): *Lieux de mémoire européens*. Paris: La Documentation française.
- NOSTITZ, Oswald von (1991): *Muse und Weltkind. Das Leben der Helene von Nostitz*. München, Zürich: Piper Verlag.
- OELMANN, Ute (2016/2017): „Und gute Gespräche vereinten mich mit seinem Wesen“. Stefan George und Rainer Maria Rilke. In: *George-Jahrbuch* 11: 231-251.
- OSTMEIER, Dorothee (2014): *Poetische Dialoge zu Liebe, Gender und Sex im frühen zwanzigsten Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- PAGNI, Andrea (1984): *Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk*. Nürnberg: Verlag Hans Carl.
- PALEARI, Moira (2012): Kulturraum Italien. In: Huber, Martin, Lubkoll, Christine, Martus, Steffen, Wübber, Yvonne (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin: De Gruyter Verlag, 129-141.
- RIOS, Rita (2009): Rilkes Florenzer Tagebuch. Beobachtungen zum lyrischen Umgang mit der Renaissance. In: Ebner (Hg.): *Les jours d'Italie*: 117-132.

- ROECK, Bernd (2001): *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*. München: C. H. Beck Verlag.
- ROLI, Maria Luisa (2009): Die Herausbildung des Sehens beim jungen Rilke, ausgehend von Jacob Burckhardt. In: Ebnetter, Curdin (Hg.): *Rilke: Les jours d'Italie*, 73- 91.
- SAUVAT, Catherine (2016): *Rilke. Une existence vagabonde*. Paris: Éditions Fayard.
- SAVELLI, Divo, NENCIONI, Rita (2008): *Il chiostro degli Angeli. Storia 63 dell'antico monastero camaldolese die Santa Maria degli Angeli a Firenze*. Florenz: Polistampa.
- SCHANK, Stefan (1998): *Rainer Maria Rilke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag .
- SCHAUDER, Silke (2016): Weiblichkeit im Werden. Zu den ‚Mädchengedichten‘ Rilkes und der ‚Geburt der Venus‘. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 33: 79-88.
- SCHMIDT, Thomas (Hg.) (2017): *Rilke und Russland*. [Katalog] Marbach am Neckar: Deutsche Schiller Gesellschaft.
- SCHNEDITZ, Wolfgang (1951): *Rilkes letzte Landschaft. Zehn Versuche*. Salzburg: Pallas Verlag.
- SEIFERT, Walter (2016): Renaissance als ästhetisches Programm im ‚Florenzer Tagebuch‘. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 33: 26-40.
- SOWA, Agnieszka (2013): *Marienmotive der deutschsprachigen Literatur nach 1918*. Krakau: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- STAHL, August (2013): Rilkes Rezeption der Renaissance. In: Koopmann, Helmut, Baron, Frank (Hg.): *Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert / The Revival of the Renaissance in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Münster: Mentis Verlag, 161-180.
- STEPHENS, Anthony (1976): Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke. In: Solbrig, Ingeborg, Storck, Joachim W. (Hg.): *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 94-114.
- THEELE, Ivo (2016): Imitatio Mariae – Rollenlyrische Inszenierung in Rilkes, Gebete der Mädchen zur Maria‘. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 33: 64-78.
- UEKERMANN, Gerd (1985): *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter Verlag.
- VALÉRY, Paul (1992): *Über Mallarmé*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- WALDENFELS, Bernhard (2000): *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- WALDENFELS, Bernhard (1994): *In den Netzen der Lebenswelt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- WARNING, Rainer (2003): Pariser Heterotopien. Der Zeitungverkäufer am Luxembourg in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘. *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*. Jahrgang 2003, Heft 1, 13-18.64
- WEISS, Stephanie (2005): „Orte und Nicht-Orte.“ *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*. Frankfurt am Main: Gesellschaft für Volkskunde in Rheinland-Pfalz.
- WIESE, Benno von (1984): Gedanken zur Dichtung unter den Aspekten von Häresie und Utopie. In: Koopmann, Helmut, Woesler, Winfried (Hg.): *Literatur und Religion*. Freiburg, Basel, Wien: Herder Verlag, 9-21.
- WORDSWORTH, [William] (1981): *Poetical Works*. With Introductions and Notes. Edited by Thomas Hutchinson. A New Edition, Revised by Ernest de Selincourt. Oxford: Oxford University Press.