

Zoltán Szendi (Pécs)

Venedig in der Lyrik Rainer Maria Rilkes

„Du erbst Venedig und Kasan und Rom,
Florenz wird dein sein, der Pisaner Dom [...]“
(*Das Stunden-Buch*)

Venedig, dieses beliebte Motiv der deutschen Literatur, fehlt auch in der Lyrik Rainer Maria Rilkes nicht. Es wird aber – wie fast immer bei der Bearbeitung traditioneller Motive – durch die ungewöhnliche Perspektivierung radikal umgedeutet. Ein vierteiliges Venedig-Gedicht aus dem Frühwerk *Advent* sowie fünf Sonette aus den *Neuen Gedichten* sind thematisch mit Venedig verbunden. Das frühe Werk ist zwischen dem 28. und 31. März 1897 in Venedig entstanden, während die Sonette nicht unmittelbar unter dem Einfluss der Reiseerlebnisse stehen: Zwei von ihnen (*Die Kurtisane* und *Ein Doge*) sind im März in Capri bzw. im Spätsommer 1907 in Paris, die Gedichte *Venezianischer Morgen*, *Spätherbst in Venedig* und *San Marco* dagegen etwa ein Jahr später, im Frühsommer 1908, ebenfalls in Paris, geschrieben worden.¹ Wenn wir die zwei Gedichtreihen miteinander vergleichen, fällt die gleiche Paradoxie auf, dass die frühen Texte – trotz der zeitlichen und räumlichen Nähe – von einem befremdenden Erlebnis zeugen, die Sonette dagegen viel stärker die faszinierende Ausstrahlung der Stadt bezeugen, obwohl sie Venedig aus der Ferne und zum Teil sogar aus historischer Perspektive heraufbeschwören. Dieser Umstand weist darauf hin, dass Rilke schon von Anfang an die primären Erfahrungen ästhetisch objektivieren wollte: zunächst noch in starker Anlehnung an die literarischen Konventionen und deshalb weniger überzeugend, ab dem *Stunden-Buch* aber immer individueller und innovativer.²

Die ersten Venedig-Texte unterscheiden sich von den Sonetten nicht nur darin, dass sie in Venedig datiert wurden, sondern auch durch die sozialkritischen Obertöne, die in der späteren Lyrik Rilkes nicht mehr zu finden sind. Diese beiden Komponenten bestimmen weitgehend auch die Struktur der Zyklusstücke. Die Unmittelbarkeit der lyrischen Situationen heben vor allem die gegenwartsbezogenen Momente hervor: die Zeitform Präsens und die intensive Erzähldynamik, die die Vergegenwärtigung der

¹ Die Rilke-Gedichte werden nach den folgenden Ausgaben zitiert: Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Band I. Frankfurt a. M.: Insel Taschenbuch, 1987 [= RSW I] sowie Rilke, Rainer Maria: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Band 1. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel, 1996 [= RWK I]. Auf die Zitate wird im Text nur mit dem Sigel und der Seitenzahl hingewiesen.

² Vgl. dazu noch: Requadt, Paul: *Rilkes Venedigdichtung*. In: *Rilke in neuer Sicht*. Hg. v. Käte Hamburger. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1971, S. 40.

Reiseereignisse wahrnehmbar machen. Besonders deutlich zeigen sich diese Merkmale im 1. und 3. Teil. Befremdend wirkt in diesem unreifen Zyklus Rilkes die Inkohärenz der Nachempfindungen. Ausgefallen muten den Leser die düsteren und enttäuschenden Erlebnisse des Reisenden und die damit verbundenen sozialen Mitleidsbekundungen an, während die Jugendstil-Requisiten und die modischen Merkmale der Dekadenz dem Geist der Jahrhundertwende huldigen. Von Originalität, von eigenem Ton ist also noch kaum zu sprechen. Aus ästhetischer Sicht ist es jedoch höchst aufschlussreich, diese Texte unter die Lupe zu nehmen, weil sie die Orientierungsversuche des jungen Dichters dokumentieren.

Eine unheimliche Atmosphäre empfängt den Besucher, die viel mehr an das Totenreich erinnert als an die so oft bejubelte Stadt der Schönheit und der Liebe. Die motivischen Attribute ‚schwarz‘ und ‚still‘ dominieren in dem ersten und letzten (IV) Zyklusstück, die den ganzen Text umrahmen. Die Gondel und der Pfad sind schwarz, das lyrische Ich bezeichnet sich als „toten Kaiser“, der zur Gruft gelenkt wird. Die Stille wird nicht einmal durch „leises Gleiten“ gestört. Die ganze Situation ist mit geheimnisvoller und feierlicher Ruhe erfüllt, in der statt Vertrautheit das Fremde hervorgehoben wird: „Fremdes Rufen“ heißt es im Auftakt des ersten Gedichtes, und – so lautet es in der Fortsetzung (2. Strophe) – „aus Kirchen und Kanälen / winkt uns eine fremde Nacht.“ (RSW I, 116). Im Schlussstück kehrt dieses Bild mit den „stillen Kanälen“ und „leise[n] Gondeln“ zurück, die „wie schwarze Gedanken“ (RSW I, 118) erscheinen. Die ersten zwei Strophen bieten – trotz der jugendstilartig stilisierten Situation – ein noch in ihrer Umgebung deutbares Reisebild, die seltsame Identifikation („Ich bin ein toter Kaiser“) transponiert aber die realen Impressionen auf die Ebene der Visionen.

Der zweite Teil setzt bereits den lyrischen Reisebericht mit der Fiktion der Quasi-Wahrnehmungen fort: Mit der Einleitung „Immer ist mir“ wird nämlich das nächtliche Stadtbild auf eine abstrakte Ebene transponiert, wo die Stadtkulissen nicht – wie zu erwarten wäre – das traditionelle Schönheitserlebnis evozieren, sondern auf die soziale Spannung zwischen der Welt der Paläste und der Besitzlosen hinweisen. „Der Empfang“, von dem das Volk nichts hat, höchstens den Abglanz des blendenden Reichtums der zum Fest Eilenden, lässt auf sich warten:

Doch das Warten dauert lang,
und das Volk ist arm und krank,
und die Kinder sind wie Waisen. (RSW I, 116)

Wie die Paläste auf die Gäste harren, so warten die Armen auf den puren Anblick der Pracht der Obrigkeit. Als ob sich das lyrische Ich, das sich unterdessen aus dem „toten Kaiser“ in den fremden Besucher zurückverwandelt hat, zwischen diesen voneinander so fern liegenden Welten befände. Zumindest von Ratlosigkeit und unverhehltem Wunsch, am Fest teilzunehmen, zeugen die Schlusszeilen dieses Textes.

Auf dem Markusplatz stehn
Möchte ich oft und irgendwen
fragen nach dem fernen Feste. (RSW I, 117)

Der dritte Teil enthält ein Einsatzlied, das als Rollengedicht fungiert. „Mein Ruder sang“ – heißt es im Kommentar zur Überschrift, in Wirklichkeit aber führt der Text die „revoltierenden Gedanken“ des zweiten Teils fort: „Ein Volk von Sklaven / drängt sich im Hafen / um nüchterne Feste. / Und die Paläste / können nicht schlafen.“ (Ebd.) Der Wechsel der sprechenden Person macht die Unzufriedenheit formulierenden Worte „authentischer“: Hier spricht nicht mehr ein Fremder, sondern ein „Vertreter des Volkes“. Die wiederholenden Aufrufe „Poppé, fahr zu!“ sowie die stark gekürzten Zeilen intensivieren die Textdynamik und deuten in der Sprechsituation etwas Bedrohliches an. Auch in der Textgrammatik ist die Inkongruenz der lyrischen Situation markiert: Die syntagmatische Opposition wie „nüchterne Feste“ und die Steigerung „Eisige Ruh“ sowie die ein negatives Erlebnis ausdrückende Personifikation „erschauern die Plätze“ widersprechen den herkömmlichen Venedig-Bildern stark. Statt der berühmten Pracht wird nur das Elend erwähnt: „Im Gassennetze betteln die Niedern.“ (Ebd.) Trotz der Mitleid fordernden Fokussierung auf die soziale Not verlangt der Sänger keine Rechenschaft. Seine Auflehnung beschränkt sich in den Schlusszeilen auf die christliche Genugtuung implizierende Frage, was aus der Macht und dem Prunk der einst Herrschenden nach ihrem Tod geblieben ist.

Es ist bekannt, dass sich Rilke von unmittelbaren sozialen Fragen ferngehalten hat. Wie mehrere Gedichte aus dem *Stunden-Buch* später dokumentieren, so beweist auch dieser Text, dass der Dichter die gesellschaftliche Not der Armen jedoch wahrgenommen hat. Welchen Einfluss auf ihn dabei die Naturalisten ausübten, ist kaum genau zu entscheiden. Aber auch der Ausklang dieses Gedichtes zeigt, dass der Dichter die radikale Antwort mancher seiner Zeitgenossen auf die soziale Herausforderung nicht teilen konnte. So löst sich die naturalistische Momentaufnahme kaum zufällig in einem symbolistischen Stimmungsbild des letzten Teils auf. Die Paläste bewahren ihre Geheimnisse und die Gondeln schwanken „wie schwarze Gedanken / dem Abend zu.“ (RSW I, 118) Auf paradoxe Weise zeigt dieser frühe Text Rilkes zwar eine Abweichung vom althergebrachten Venedigbild, aber gerade die scheinbar eigenständige Perspektive ist hier noch keineswegs originell, denn sie besteht eher aus Nachempfindungen der Fin-de-siècle-Motive. Wie stark der literarische Einfluss sein mochte, das können wir vor allem daran ermessen, dass dieser kleine Zyklus zwar unmittelbar während des Aufenthaltes des Dichters in Venedig entstanden ist, er zeugt jedoch nicht von primären Erlebnissen. Abgesehen von einigen Kulissen und Requisiten, könnte die lyrische Situation auch in eine andere Stadt platziert werden. Ebenfalls auf die Prägung der Jahrhundertwendeliteratur weist die musikalische Komposition der Gedichtreihe hin, für die wir bei Rilke selten ein Beispiel finden. Die Zyklusstücke stellen hier nämlich eine an eine vierteilige Sonate erinnernde Struktur dar: I. langsamer Satz, II. Überführung, III. schneller Satz, IV. langsamer Satz.

Im Gegensatz zu diesem Jugendwerk zeigen die Venedig-Sonette schon die volle Reife der Rilke'schen Poesie. Das erste Gedicht von ihnen, *Die Kurtisane* (1907), ist zwar der Redeform nach in den Typus des Rollengedichtes einzuordnen, aufgrund seiner inhaltlichen Bezüge gehört es jedoch viel mehr zu dem Venedig-Zyklus, trotz des früheren Entstehungsdatums. In der Struktur des Werkes sind die zwei Quartette von den beiden Terzetten deutlich zu trennen, obwohl diese Teilung typographisch gar

nicht markiert ist, denn das Fragewort ‚Wer?, mit dem der zweite Teil des Textes beginnt, gehört noch zum ersten. In der ersten Hälfte des Textes (1.-8. Zeile) werden die geheimnisvolle Ausstrahlung der Stadt und die fesselnde Schönheit der Frau aufeinander bezogen, während im zweiten Teil das Verhängnis der erotischen Faszination gezeigt wird. Die erotisch konnotierten Körperteile (Haar – Brauen – Augen – Hand – Mund) stellen die Gesamtheit der weiblichen Schönheit dar und verbinden die zwei Hauptteile des Gedichtes miteinander, weil sie den ganzen Text durchweben. So haben sie über ihre semantische Funktion hinaus auch eine textdynamische Rolle: Ähnlich wie die Enjambements erzeugen sie eine ständige Spannung.

Die dämonische Schönheit der Kurtisane wird in der Sonnenpracht Venedigs hervorgehoben und umgekehrt: Der verführerische Zauber der Lagunenstadt erhält seine tiefgründige Sinnlichkeit in dem erotischen Reiz der Prostituierten. Der virtuose Doppeleffekt der Fokussierung verbindet die beiden Erlebnisse nicht bloß in einem allegorischen Bild, sondern er vereint sie in der Selbstdarstellung der Frau.³ Das Eingangsbild in der ersten Strophe – „Venedigs Sonne wird in meinem Haar / ein Gold bereiten [...]“ – lässt die Schönheit der Frau innerhalb eines weiten Horizonts des Stadtpanoramas aufblitzen und fokussiert gleich ganz eng auf einen Teil von ihr, auf ihr Haar. Im zweiten Satz sehen wir gerade die entgegengesetzte Verfahrensweise: Von einem noch kleineren Körperteil (Brauen) ausgehend öffnet sich das Bild bis zum Stadthorizont.

[...] Meine Brauen, die
den Brücken gleichen, siehst du sie

hinführen ob der lautlosen Gefahr
der Augen, die ein heimlicher Verkehr
an die Kanäle schließt, so daß das Meer
in ihnen steigt und fällt und wechselt. [...] (RWK I, 487)

Die unterschwellige Metaphorik der Gezeiten des Meeres verbindet diesen Text mit dem früheren, 1904 in Rom entstandenen Gedicht *Hetären-Gräber*, in dem das Wassermotiv die Liebesvereinigung explizit versinnbildlicht:

Flußbetten waren sie,
darüber hin in kurzen schnellen Wellen
[...]
die Leiber vieler Jünglinge sich stürzten
und in denen der Männer Ströme rauschten. (RWK I, 500)⁴

³ S. noch Kahl, Michael: *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999, S. 120f.

⁴ Eine ausführliche Analyse dieses Gedichtes vgl. Szendi, Zoltán: *Antike Motive in der Lyrik Rilkes. Das Liebestod-Motiv*. In: *Germanistik im Kontaktraum Europa II. Beiträge zur Literatur. Symposium, Ljubljana, 17.-20. April 2002*. Hg. von Mira Miladinovič Zalaznik. Ljubljana 2003, S. 377-396.

Die metaphorische Gleichsetzung von Sonne und Gold erhält einige Monate später in der intertextuellen Bezugnahme auf das Gold des Gedichts *Der Alchimist* weitere Konnotationen.⁵ Der „sehr erlauchte Gegenstand“ (RWK I, 530) – wie es hier heißt – ist ja mit den tiefsten Geheimnissen und dem nie nachlassenden Begehren verbunden. Verhängnisvoll wie die Liebe ist auch das Gold, denn an beidem geht man zugrunde.

Der zweite Textteil zeichnet sich durch die Ichbezogenheit des Duktus aus. Eine metonymische Umschreibung der eigenen Anziehungskraft – „Wer / mich einmal sah, beneidet meinen Hund [...]“ (RWK I, 487) und eine partikularisierende Synekdoche als Erklärung – „weil sich auf ihm oft in zerstreuter Pause / die Hand [...] erholt“ (ebd.) – verdeutlichen die Selbstsicherheit der Frau, mit der sie ihre Schönheit der Verwesung gegenüber behauptet: „Die Hand, die nie an keiner Glut verkohlt, / die unverwundbare, geschmückt [...]“ (ebd.). Das sind allerdings Worte eines Rollengedichtes, was wiederum auf die Paradoxie der Unsterblichkeit der Liebe und das sachliche Schönheitspathos der *Hetären-Gräber* zurückverweist.⁶ Das Liebestod-Motiv ist in diesem Text mit der Stadt Venedig verbunden und wird in einem für das Fin de siècle typischen Stil dämonisiert.⁷ Die Originalität des Werkes ergibt sich also weniger aus dem Thema, sondern viel mehr aus der virtuoson Perspektivierung, die fähig ist, auch das Bekannte zu einem lebendigen Erlebnis neu zu gestalten.

Während in *Die Kurtisane* die erotische Ausstrahlung der Weiblichkeit in das überwältigende Panorama von Venedig hinübergeführt wird, kehrt die Textperspektive diesen Vorgang in dem ein Jahr später in Paris entstandenen Gedicht *Venezianischer Morgen* um: die Herrlichkeit der Stadt wird durch den Vergleich mit der Nymphe erotisiert und die beiden werden in ihrer geheimnisvoll bannenden Überlegenheit aufgezeigt. Im Eingangsbild wird zunächst das Stadtpanorama aus der Optik „fürstlich verwöhnte[r] Fenster“ (RWK I, 557) evoziert. Im imaginären Anblick verschmelzen reale Wahrnehmungsmomente mit visionsartigen Eindrücken, die die Einmaligkeit des Morgenzaubers darlegen.⁸ Der poetische Effekt ergibt sich dabei aus der Spannung, die sich zwischen dem sachlichen Stil und dem heuristischen Erlebnis befindet. Ausgenommen die zitierten zwei Attribute in der ersten Zeile des Gesamttextes gibt es nur noch ein einziges Adjektiv darin, und zwar in der Abschlusszeile: „das schöne Ding“ (ebd.). Die größte ästhetische Wirkung der Rilke'schen Lyrik besteht auch in diesem Werk in der Stilökonomie, die statt der Beschreibung mit der Vergegenwärtigung operiert. Das lyrische Ich, das in den „Dinggedichten“ unsichtbar ist, lässt die Dinge sich zeigen und sie zeigen sich am besten in ihrer Lebendigkeit. So spielen neben den Substantiven die Verben die Hauptrolle in der poetischen Sprache Rilkes.

⁵ S. dazu noch: Por, Peter: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*. Heidelberg: Winter, 1997, S. 284f.

⁶ Berendt deutet das Schicksal der Kurtisane ganz anders, indem er die Einsamkeit der Frau hervorhebt. Berendt, Hans: *Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“*. Versuch einer Deutung. Bonn: Bouvier, 1957, S. 152.

⁷ „Motiv der Femme fatale, ererbt aus der letzten Jahrhundertwende“. RWK I, S. 947.

⁸ Vgl. dazu noch: Koch, Manfred: „Mnemotechnik des Schönen“. *Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*. Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 235f.

Dieses ästhetische Prinzip resultiert höchstwahrscheinlich aus der Einsicht, dass die Schönheit uns nur in ihrer Lebendigkeit ansprechen kann, dass sie immer ein Ereignis ist, auch wenn sie in der Form eines Bildes, eines Gegenstandes erscheint. Visualität und Dynamik – die beiden Komponenten sind unentbehrlich in den meisten Gedichten der mittleren Periode des Rilke'schen Œuvres. Eine besondere Wirkungsmöglichkeit hat dieses poetische Prinzip in diesem Gedicht, wo das „Unbeschreibliche“ vorzustellen ist.

Das faszinierende Bild der Stadt, „die immer wieder [...] / sich bildet ohne irgendwann zu sein“ (ebd.), wird mit adäquaten Mitteln des Impressionismus präsentiert. Das Rätselhafte und Geheimnisvolle der außergewöhnlichen Schönheit von Venedig erweist sich am besten im vibrierenden Morgenlicht, in dem sich Himmel und Erde, genauer: Wasser treffen, „wo ein Schimmer / von Himmel trifft auf ein Gefühl von Flut“ (ebd.). Durch die substantivische Zufügung „ein Gefühl“ wird schon in der Eingangsstrophe das Element Wasser anthropomorphisiert und die Stadt, die auf Wasser gebaut ist, verwandelt sich in der poetischen Phantasie ab der zweiten Strophe in eine Frau, oder eher in eine Kurtisane, die jeden Tag neu zu erobern bzw. deren Gunst mit Kostbarkeiten zu gewinnen ist.

Ein jeder Morgen muß ihr die Opale
erst zeigen, die sie gestern trug, und Reihn
von Spiegelbildern ziehn aus dem Kanale
und sie erinnern an die andern Male:
dann giebt sie sich erst zu [...] (ebd.)

In der letzten Strophe, mit dem Vergleich „wie eine Nympe, die den Zeus empfing“ (ebd.), wird die allegorische Frauenfigur antikisierend erhöht, veredelt, ohne die irdische Nähe verloren zu haben. Der mythologische Hinweis bedeutet zugleich eine Umdeutung in den Machtverhältnissen. Die Nympe, die in der griechischen Mythologie die gewaltsame Eroberung Zeus' erleidet, erduldet, weil sie im göttlichen Reich die Schwächere ist – wer könnte auch sonst dem Haupt der Götter Widerstand leisten? –, erscheint hier dem gefürchteten Gott gegenüber als eine überlegene oder zumindest ebenbürtige Person. Sie „empfängt“ den Zeus.⁹ Das Verb hat hier doppelböde Bedeutung: Es drückt einerseits die zeremonielle Geste aus, mit der ein Besuch im Kreis der Aristokratie bzw. des Großbürgertums abgewickelt wird, andererseits involviert das Wort die sexuelle Bereitschaft der Frau, mit der sie auf die Annäherung des Mannes reagiert. Die Fortsetzung des Textes lässt beide Bedeutungen zu, hebt aber zugleich die Überlegenheit der Empfangenden hervor. Das Abschlussbild kehrt nämlich zur Allegorie zurück, in der die Stadt als eine verwöhnte und von vielen umworbene Frau Geschenke annimmt und trägt, mit der natürlichen Überzeugung, dass das ihr alles gebührt.

⁹ Vgl. dazu noch: Eppelsheimer, Rudolf: Rilkes larische Landschaft. Eine Deutung des Gesamtwerkes mit besonderem Bezug auf die mittlere Periode. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1975, S. 59.

Das Ohrgehäng erklingt an ihrem Ohre;
 sie aber hebt San Giorgio Maggiore
 und lächelt lässig in das schöne Ding. (Ebd.)

Mit dem ‚aber‘ wird jedoch gleichzeitig eine klare Trennung zwischen dem „fremden“ Schmuck und der zu ihrer Schönheit organisch gehörenden Kostbarkeit gemacht. Das Ohrgehänge dient bloß als Verzierung, gezeigt wird aber San Giorgio Maggiore, als einer der teuersten Edelsteine der Stadt, als untrennbarer Teil ihrer eigenen und „angeborenen“ Schönheit. Dieses Gestusmoment der letzten Zeilen verrät auch den Narzissmus des Spiegelbildes: das freudige Sich-Wiedererkennen, das auch zum Wesen der Kunst gehört.¹⁰ Durch die erotische Verwandlung des Stadtbildes verweist zwar das Gedicht auf das Kurtisanen-Motiv, mit dem wesentlichen Unterschied aber, dass hier die Versinnlichung von Venedigs Schönheit zugleich zu der belangvollen Einsicht führt: Die wahre Schönheit, jegliche Schönheit als ästhetisches Phänomen, ist wie das Morgenbild von Venedig bei Rilke; sie zeigt sich für unsere Sinne, ohne „irgendwann zu sein“, ihr Reiz steckt in ihrer Widerstandsfähigkeit, sie ist zu erobern, aber nie zu besitzen, weil sie sich ständig verwandelt. Zu ihrer Substanz gehört, dass sie Wirklichkeit und zugleich Illusion darstellt.¹¹

Dem Gedicht *Venezianischer Morgen* folgt im Band unmittelbar das zweite Stück des in Paris entstandenen Sonettzyklus, der *Spätherbst in Venedig*. Die beiden Gedichte werden zu Recht als „komplementär konzipierte“ Werke gedeutet: „Das traumhafte Venedig am Rande des Nichtseins, das sich immer neu seiner Existenz bewußt werden muß [...] wird ergänzt durch ein Gedicht des venezianischen ‚Willens zur Macht‘“.¹² Das zweite Sonett nimmt kontrapunktartig Bezug auf das erste. Während in *Venezianischer Morgen* die verführerische Schönheit der Stadt neben die der Nymphe gestellt wird, bezeichnet der metaphorische Vergleich in *Spätherbst in Venedig* die Anziehungskraft Venedigs als gemeine Verlockung. Aus der wählerischen Kurtisane ist – rückblickend – ein anspruchsloses Straßenmädchen geworden. „Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder, / der alle aufgetauchten Tage fängt.“ (RWK I, 557) Statt der Herrlichkeit des Morgenpanoramas bietet die Stadt in diesem Gegenstück einen vollkommen desillusionierenden Anblick. Die vibrierende Blendung der Spiegelbilder aus *Venezianischer Morgen* wird im herbstlichen Gegenbild durch verstimmende Eindrücke abgelöst.¹³ Alle Zeichen von Glanz und Lebendigkeit sind hier

¹⁰ S. noch: Bradley, Brigitte L.: Rainer Maria Rilkes *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik. Bern, München: Francke, 1976, S. 157.

¹¹ Die Annahme Judith Ryans, dass dieses Gedicht „vom Zu-sich-selber-Kommen einer Stadt im Erkennen der eigenen Vergangenheit und deren Kontinuität mit der Gegenwart handelt“, ist kaum zu beweisen. Viel mehr gilt das für das Sonett *Spätherbst in Venedig*. Vgl. Ryan, Judith: Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914). München: Winkler, 1972, S. 61.

¹² RWK I, S. 985.

¹³ Bradley weist – aufgrund mehrerer Briefzitate – auf die unkonventionelle Auffassung Rilkes vom Herbst hin. Bradley: Rilkes *Neue Gedichte*, S. 158.

verleugnet, entleert und enttäuschend verzerrt. Die Faszination der pulsierenden Schönheit verwandelt sich in eine leblose Kulissenlandschaft. Der synästhetische Satz – „Die gläsernen Paläste klingen spröder / an deinen Blick“ (ebd.) – deutet auf die erstarrte Denkmalspracht der Stadt. Die Spiegelbilder, die in *Venezianischer Morgen* die Unerreichbarkeit des Zaubers versinnlichen, wirken in *Spätherbst in Venedig* eher befremdend, sogar widerwärtig, indem sie den Sommer „wie ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht“ (ebd.) erscheinen lassen.

Die Textperspektive stellt einen Quasi-Vergleich an, in dem aber der verglichene Teil lückenhaft oder unausgesprochen bleibt: Das „nicht mehr“ in der ersten und der Komparativ ‚spröder‘ in der dritten Zeile könnten mit ‚wie/als früher‘ ergänzt werden. Diese Ergänzungen finden jedoch nicht innerhalb dieses Gedichtes, sondern auf der Ebene der Zykluskomposition statt. Ohne expliziten Hinweis wird nämlich durch die zyklische Anordnung eine kontrapunktische Parallele zu dem vorangegangenen Gedicht gezogen, die allerdings nur für den ersten Textteil von *Spätherbst in Venedig* gültig ist.

In der Mitte des Textes erfolgt die rhetorische Wende, die dieses düstere Stadtbild in eine ganz andere Perspektive setzt. Die mit der adversativen Konjunktion „aber“ eingeführte Vision beschwört die Vergangenheit Venedigs, und der lange Weg der Stadt zum Ruhm wird in einem Bild komprimiert ausgedrückt. Der Wille zur Macht, der Wille zum Sieg nimmt in einem historischen Ereignis, das lebendig wird, konkrete Gestalt an: „Der General des Meeres“¹⁴ bereitet seine Flotte zum Kampf vor. In der Darstellung der imaginären Szene fällt kein Wort über den Sieg und dennoch, in der Rhetorik dieses Textteils deuten alle Momente auf ihn hin. Aus einer einzigen Periode besteht dieser Abschnitt, der in zwei Glieder segmentiert ist. Der kurze, anderthalbzeilige Hauptsatz des Satzgefüges leitet die heraufbeschworene Situation ein: „Aber vom Grund aus alten Waldskeletten / steigt Willen auf: [...]“ (ebd.). Die komplexe Metapher ‚Waldskeletten‘ verweist sowohl auf die verstorbenen Generationen der Stadtbewohner, die ihren Heimatort weltberühmt gemacht haben, als auch auf die Besonderheit der ganzen Stadt, dass sie auf Pfeilern gebaut wurde. Hier zeigt sich die Tiefe, der Grund der einzigartigen Schönheit von Venedig, die in den Gedichten *Die Kurtisane* und *Venezianischer Morgen* als überwältigender Anblick erscheint. Die Reihe der untergeordneten Nebensätze fokussiert auf eine historische Persönlichkeit und auf eine entscheidende Begebenheit aus der Stadtgeschichte, die so die Menge der anonymen Menschen und der alltäglichen Ereignisse aus Jahrhunderten individualisieren. Der die Rivalen bezwingende Wille ist also kein irrales Phänomen, sondern die Akkumulation von unzähligen Bemühungen, die zum glorreichen Aufstieg des Stadtstaates beigetragen haben.¹⁵ Die zwei Segmente verdeutlichen die kausale Bedingtheit der historischen Größe, auf die in der Struktur des zweiten Teiles pointiert hingesteuert wird. Die mächtige Vorbereitung der Seeschlacht wird in einer

¹⁴ In Wirklichkeit Admiral Carlo Zeno, der Sieger der Seeschlacht in 1379. Vgl. RWK I, S. 986.

¹⁵ Vgl. Bradley: Rilkes *Neue Gedichte*, S. 160f.

dynamischen, ununterbrochenen Bilderreihe vorgestellt, die den unausweichlichen Triumph vorwegnimmt. Alles ist in Bewegung: die Verdoppelung der Galeeren und das Gedränge der Schiffe zeugen von unbesiegbarer Kraft der Flotte, deren Offensive im „großen Wind“ „strahlend und fatal“ (RWK I, 558) stattfindet.

Der Gegensatz, der sich zwischen den zeitlichen Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart spannt, löst sich zum Teil in der überraschenden Perspektivierung der Modalität auf. Die Konditionalform im ersten Nebensatz der Periode – „als sollte über Nacht / der General des Meeres die Galeeren / verdoppeln[...]“ (RWK I, 557) – deutet nämlich die Irrealität der Heraufbeschwörung mit an und die Parallelen der Todeslandschaften der beiden Hauptteile (der Sommer erscheint als „ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht“ im ersten Teil und im zweiten stellt sich der Grund der Stadt als ein „aus alten Waldskeletten“ bestehender Friedhof dar) zeigen, dass Herrlichkeit und Verwesung genauso zusammen gehören wie Leben und Tod. Wenn die Textrhetorik jedoch den Triumph der Macht und der Schönheit am Ende hervorhebt, so tut sie es bewusst, rückblickend in einem Erinnerungsprozess, der nicht einmal aus der zeitlichen und räumlichen Ferne die bezwingende Größe Venedigs vermindern kann.

Nach den zweierlei Stadtpanoramen wird im nächsten Gedicht der Horizont der Textwelt auf die Titel gebende Fünfkuppelkathedrale *San Marco* eingengt. Die berühmte Kirche erscheint im Zyklus nicht nur als repräsentativer Teil der Stadt, sondern auch als ihre Kehrseite, die eine unentbehrliche Komplementärfunktion hat: „In diesem Innern, [...] / ward dieses Staates Dunkelheit gehalten / und heimlich aufgehäuft, als Gleichgewicht / des Lichtes [...]“ (RWK I, 558). Das mächtige Gebäude gleicht mit der Dunkelheit in seinem Inneren das Licht aus. Dieser Kontrast verwendet zwar die traditionelle Metaphorik des Dualismus von Sonne und Schatten, Tag und Nacht, in der auch die christliche Gegensätzlichkeit konnotiert ist, die Betonung liegt jedoch nicht auf dem Antagonismus dieser Begriffe, sondern auf ihrem explizit formulierten Gleichgewicht und auf dem möglichen Wechsel ihrer Vorzeichen. In der Symbolwelt des Rilkeschen Œuvres bedeuten ja die Worte ‚Tag‘, ‚Tageslicht‘ oft Oberflächlichkeit, unreflektiertes Leben, während die Dunkelheit die Tiefe, die Einsicht in die wahren Zusammenhänge des menschlichen Daseins gewährt, wie das unter anderem auch das häufig vorkommende Blinden-Motiv beweist.

Venedig wird konventionell als Stadt der Sonne und des Glanzes betrachtet. Das bezeugt vielleicht am besten das XVIII. Sonett August Graf von Platens:

Ich steig' ans Land, nicht ohne Furcht und Zagen,
Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne:
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?¹⁶

Rilkes Venedig-Erlebnis nimmt von diesen faszinierenden Eindrücken des fremden Besuchers nichts zurück, es vertieft sie aber, indem es sie in der Daseinsdialektik

¹⁶ Platens Werke. Hg. v. G.A. Wolff u. V. Schweizer. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut, 1895, S. 135.

deutet. Die Vertiefung, die zugleich auch Umdeutung involviert, erhält ihre wahre Bedeutung in der intertextuellen Verkettung innerhalb und außerhalb des Zyklus. Eine der motivischen Verknüpfungen verweist unmittelbar auf das Zyklusstück *Venezianischer Morgen*, in dem Venedig durch das schimmernde Morgenlicht den Verdacht der Illusion erweckt, dass es eine Stadt ist, „die immer wieder [...] / sich bildet ohne irgendwann zu sein“. Der Glanz, der jeder Beständigkeit entbehrt, dessen Substanz gerade in dem sich laufend verändernden Schein ist, – dieses beunruhigende Licht der Schönheit, wird nun auch in *San Marco* befragt. Die Dinge, die so viel Licht aufnehmen, haben sie noch eine Schwere, werden auch sie selbst nicht im Zauber wie im Blendwerk aufgelöst? „Und plötzlich zweifelst du: vergehn sie nicht?“ (Ebd.)¹⁷

Die Frage wird in der Mitte des Textes gestellt – und ähnlich wie die adversative Konjunktion in *Spätherbst in Venedig* – markiert sie eine Wende in der Semantik des Textganzen. Die beiden Terzette im zweiten Teil lassen die Anwesenheit des Textsubjektes durch die zweifache Anrede spürbar werden, so erhalten die Wahrnehmungen eine betonte Authentizität, gleichzeitig aber auch eine Subjektivität. Die Dunkelheit, die ihre Funktion in diesem Gedicht vor allem als Gegengewicht erfüllt, zeigt sich durch weitere intertextuelle Bezugnahmen keineswegs nur als Komplementärscheinung. Eine Art Ambivalenz erweist sich nämlich auch in der motivischen Bildsymbolik, die den einzelnen Metaphern dieses Textes weitere Assoziationen ermöglicht. Die Galerie der Kirche, die „nah am Glanz / der Wölbung hängt“, wird mit einem „Gang im Bergwerk“ (ebd.) verglichen. Schon vier Jahre früher und scheinbar in einem ganz anderen Kontext erschien schon bei Rilke das ‚Bergwerk‘-Bildmotiv. Die Anfangsverse in *Orpheus. Eurydike. Hermes* stellen die unheimliche Landschaft des Schattenreiches mit dieser Metapher vor: „Das war der Seelen wunderliches Bergwerk. / Wie stille Silbererze gingen sie / als Adern durch sein Dunkel.“ (RWK I, 500) Trotz der Unterschiede sind die Parallelen ersichtlich: Wie in der Umdeutung der Orpheus-Geschichte die finstere Unterwelt als positiver Gegenpol des irdischen Lebens gezeigt wird, so dient das dunkle Innere der Kirche als Ort der seelischen Vertiefung und in dieser Qualität wird es dem äußeren Licht gegenüber gestellt. Und doch: weder in dem einen, noch in dem anderen Gedicht wird auf die verlockende Helle der diesseitigen Welt verzichtet. Orpheus kehrt von dem „klaren Ausgang“ nicht zurück, um Eurydike zu folgen, und das lyrische Subjekt drängt „die harte Galerie“ zurück, als es die „heile Helle des Ausblicks“ erkennt, auch wenn es den Weg des Lichtes „wehmütig messend“ (ebd.) betrachtet. Diese elegische Attitüde des Betrachtenden deutet nämlich auch die Möglichkeit des Lichtes um, indem sie diese einschränkt. Statt der triumphierenden Strahlung zeigt die Helle nun ihre „müde Weile“, so wie sich der Sommer in *Spätherbst in Venedig* als „müde, umgebracht“ erweist.

Das meisterhafte Spiel mit der Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit zeugt nicht nur von der Ambivalenz des subjektiven Erinnerungsprozesses, in dem Venedig aus mehreren Erlebnishintergründen heraufbeschworen wird, sondern auch

¹⁷ Wolfgang Müller weist darauf hin, dass es sich hier um eine „Transponierung des Ichs ins Du“ handelt. Müller, Wolfgang: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“. Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim/Glan: Hain, 1971, S. 75.

von der Erweiterung des Erfahrungshorizontes zur Daseinsdeutung des Menschen als historischen Wesens selbst. In diese weit reichende Perspektive gliedert sich auch das letzte Zyklusstück *Ein Doge* ein, das eine unmittelbare thematische Verwandtschaft mit *Spätherbst in Venedig* zeigt. In beiden Gedichten geht es um die Macht, die den Ruhm und die Größe der Stadt gesichert hat, mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass in *Spätherbst in Venedig* der Kampf um die Macht gegen den äußeren Feind geführt wird, während in *Ein Doge* der innere Kampf im Stadtstaat wachgerufen wird. Die Titel gebende Gestalt als erster Würdenträger Venedigs wird weder in der Überschrift noch im Text benannt, individualisiert und gerade diese Anonymität weist auf den allgemeingültigen Charakter der Herrscherfigur und seiner besonderen Lage hin. Der Doge befindet sich in einer unheimlichen und verzwickten Situation, die – trotz der sprachökonomischen Kürze der lyrischen Gattungsform – mit psychologischer Genauigkeit durchleuchtet wird. Die Position des Staatsoberhauptes ruht auf dem höchst heiklen Boden der Machtinteressen der einflussreichen Politiker, die versuchen, die Herrschaft des Dogen durch verfeinerte Manipulationsmanöver ständig unter Kontrolle zu halten. Die Opposition der Kreuzreime ‚geizten‘ – ‚reizten‘, ‚tat‘ – ‚Dogat‘ gleich in der ersten Strophe hebt dieses spannungsgeladene Verhältnis innerhalb der Stadtführung hervor.

Fremde Gesandte sahen, wie sie geizten
mit ihm und allem was er tat;
während sie ihn zu seiner Größe reizten,
umstellten sie das goldene Dogat

mit Spähern und Beschränkern immer mehr [...] (RWK I, 558)

Den Dogen anzuspornen und zurückzuhalten, in seinen Bestrebungen zu fördern und zugleich zu hindern – mit dieser heimtückischen Taktik behandeln ihn die Stadtherren, deren gefährlicher Umgang mit ihm mit dem eines Löwenbändigers verglichen wird.

Der Wendepunkt findet auch in diesem Sonett wie in *Spätherbst in Venedig* in der Mitte des Textes, hier in der letzten Zeile des zweiten Quartetts, durch die Konjunktion ‚aber‘ statt. Die so eingeführte Opposition der zwei Terzette verdeutlicht den seltsamen Zusammenfall des beiderseitigen Machtstrebens: Nicht der Machtwille seiner Umgebung bezwingt den Dogen, sondern seine eigene Machtgier. Das blinde Spiel der Machtkräfte macht so auch den Sieg fragwürdig. Nicht nur, weil niemand mehr weiß, wer wen besiegte, sondern weil auch die Selbstbezwingung den Dogen viel kostete: „Sein Antlitz zeigte wie.“ (Ebd.) Sogar die Textstruktur markiert diese widerspruchsvolle Eigenständigkeit des Machtwillens, denn die klare semantische Trennung mit der adversativen Konjunktion wird durch das Enjambement zugleich aufgehoben.

Als thematischer Kontrapunkt zu diesem Gedicht und als partielle Wiederkehr zum ersten Stück des Sonettkreises ist wohl *Die Laute* zu deuten. Statt der historischen Größe rückt wieder die Macht der Schönheit in den Vordergrund, aber auf so eine Weise, dass die sinnliche Verzauberung diesmal unmittelbar mit der elementaren Wirkung der Kunst verknüpft wird. Der Abschluss bedeutet also zugleich eine motivische Erweiterung, die im Venedig-Erlebnis auch den ästhetischen Triumph der

Kunst explizit mit ausdrückt. Schon mit der Redeform der ersten Person Singular wird auf *Die Kurtisane* Bezug genommen. In der Selbstdarstellung spricht aber nicht die venezianische Frau, sondern das personifizierte Musikinstrument, das sich einerseits zur magischen Kraft der Kurtisane bekennt, andererseits aber auch seine Überlegenheit ihr gegenüber spüren lässt. Dass die ästhetische Schönheit mit dem erotischen Reiz zusammenhängt, beweist die besondere Perspektive, die die Personifizierung eröffnet. Das Ich des Rollengedichtes erwähnt zunächst bezeichnenderweise nicht seine Kunst, sondern seinen Körper:

[...] Willst du meinen Leib
beschreiben, seine schön gewölbten Streifen:
sprich so, als sprächest du von einer reifen
gewölbten Feige. [...] (RWK I, 559)

Diese beinahe groteske Erotisierung der Laute erhält ihren wahren Sinnzusammenhang durch die metaphorische Gleichsetzung der Dunkelheit der Kunst und der Kurtisane. Die beiden enthalten eine rätselhafte Tiefe, die kaum zu erforschen ist. Die Wechselwirkung, welche die Spannung zwischen der Musik und der Frau verursacht, erhöht den Eroberungsreiz. Das Instrument, das als Mittel der Kunst im Allgemeinen fungiert, sieht zwar im Gesang der Kurtisane nur einen schwachen Widerhall seiner Macht, verzichtet aber nicht darauf, diese Verflachung mit seiner hohen Kunst zu beseelen. „Dann spannte ich mich gegen ihre Schwäche, / und endlich war mein Inneres in ihr.“ (Ebd.) Da die erotischen Konnotationen des Textes kaum zu übersehen sind, können wir ihn wohl als vollendete Ausprägung der Sublimierung betrachten.¹⁸ Peter Por, der den sexuellen Bezug dieser Zeilen ebenfalls erwähnt, hält das Wort ‚Inneres‘ für „bildlich äußerst problematisch“, sogar „unbegreiflich“¹⁹, obwohl gerade diese Metaphorik der adäquate Ausdruck des heiklen und höchst verzwickten Verhältnisses zwischen Eros und Kunst ist.²⁰ „Die Laute“ ist kein vollständiges Sonett: das zweite Terzett fehlt. Diese Kürzung verleiht dem Text Komprimierung und Fragmentarisches zugleich. Sie markiert den Abschluss eines Motivkreises, der nicht zu vollenden ist.

Der Umstand, dass das andere Stück der Venedig-Sonette, *Ein Doge*, etwa um ein Jahr früher als die in der Gedichtreihe vorangegangenen drei Sonette entstanden ist und dennoch diesen nachgestellt wurde, zeugt von einer bewussten Zykluskomposition,

¹⁸ Anders gedeutet von Bradley. Vgl. Bradley: Rilkes *Neue Gedichte*, S. 164.

¹⁹ Por: Die orphische Figur, S. 158f.

²⁰ Fünf Jahre später (1912) erschien Thomas Manns berühmte Novelle *Der Tod in Venedig*. Aschenbach formuliert hier in seinem Halbtraum als Pseudo-Sokrates die melancholischen Einsichten über das Wesen der Schönheit, die auch als ästhetisches Credo des Schriftsteller-Protagonisten aufzufassen sind: „So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste [...]“ Die zweite Variante enthält einen ähnlichen, doch nicht denselben Gedanken: „[...] so ist sie [...] der Weg des Künstlers zum Geiste.“ Er nennt zugleich diesen Weg einen „Irr- und Sündenweg“, denn die Leidenschaft führt zum Abgrund. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band VIII*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974, S. 492 und 521f.

die die Textsemantik der einzelnen Zyklusteile durch zusätzliche Konnotationen grundlegend erweitert und zum Teil sogar umdeutet. Die eigenständige Anordnung der Texte in einer umfassenderen Struktur öffnet nämlich eine neue Perspektive, die eine Korrelation zwischen den Einzelstücken herstellt, eine Wechselwirkung mit weitläufigen intertextuellen Bezugnahmen. Dadurch, dass das Gedicht *Ein Doge* – trotz seiner chronologischen Stelle nach *Die Kurtisane*, also am Anfang des Zyklus – schließlich am Ende der Gedichtreihe, vor *Die Laute* platziert wurde, erhielten die beiden Werke eine umrahmende Funktion, die dem sechsgliedrigen Textgefüge eine mehrschichtige Perspektivierung ermöglichen. Erstens stellen die Venedig-Sonette eine Kreisbewegung dar, die von einer Einzelperson ausgehend über die Stadt Venedig und dessen Schicksal hindurch wieder zur Einzelfigur zurückkehrt. Die beiden Gestalten repräsentieren die zwei wichtigsten Eigentümlichkeiten der Stadt: die bezaubernde Schönheit, die zugleich liederlich und lässig ist, und die zum Ruhm und zur Herrlichkeit führende Macht, deren Geheimnis darin steckt, dass sie sich bezwingen kann. Die so umrahmten drei Venedig-Sonette zeigen diese Eigenschaften in ihrer Vollständigkeit. Zweitens zeigt die Reihenfolge der Zyklusstücke eine deutliche Vertiefung des Venedig-Motivs. Während *Die Kurtisane* und *Venezianischer Morgen* die Blendung des Schönheitszaubers der venezianischen Frau und der Stadt selbst hervorheben, gewähren die ihnen folgenden Gedichte *Spätherbst in Venedig*, *San Marco* und *Ein Doge* einen Einblick in ihre verborgenen Geheimnisse, in die Tiefe der Vergangenheit und der Dunkelheit. Drittens nützt die Zykluskomposition die ästhetisch gewiss wirkungsvollste Steigerung durch Visualität aus, welche mit der zielgerichteten Fokussierung erreicht wird. Der enge Blickwinkel, aus dem die Frauengestalt sich vorstellt, erweitert sich zunächst zu einem horizontalen (geographischen), dann zu einem vertikalen (historischen) Stadtpanorama. Dann wird der Horizont auf einen Teil der Stadt (*San Marco*) und durch weitere Fokussierung wieder nur auf einen Menschen eingeeengt, um dann im Abschluss durch eine neue Perspektive den ganzen Motivkomplex in einer ästhetischen Geste (*Die Laute*) aufzulösen.²¹

Die Technik der Fokussierung ist bei Rilke keineswegs neu. Sogar in dem frühen Band *Larenopfer* (1895) finden wir Beispiele für diese Verfahrensweise der Visualisierung. Die drei Gedichte – *Der Hradschin*, *Bei St. Veit*, *Im Dom* –, die im Band in dieser Reihenfolge unmittelbar nacheinander stehen, könnten gerade aufgrund der Fokussierung auch einen Zyklus bilden. Durch die wiederholte einengende Fokussierung werden vom Panoramabild der Stadt ausgehend zunächst die Burg, dann der Dom mit der Umgebung und schließlich das Innere der Kirche gezeigt. Eine ganz ähnliche „Zoom-Technik“ wird auch in dem Kathedralen-Zyklus verwendet. Was den Venedig-Zyklus sogar aus dieser Sicht der Perspektivierung auszeichnet, ist die vielschichtige Strukturierung der Bilderreihe, in der die polaren Komponenten des menschlichen Daseins wie Individuum und Gemeinschaft, Liebe und Macht, Leben und Tod in ihrer ästhetischen Größe gedeutet werden.

²¹ Ganz anders deutet die Zykluskomposition Requadt, der die Venedig-Sonette im Rahmenkontext der Gedichte *Bildnis* und *Der Abenteurer* interpretiert. Requadt: Rilkes Venedigdichtung, S. 46ff.