

Claudia Öhlschläger

»Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie«  
Bildlektüren des Unbeschreiblichen in Rainer Maria Rilkes  
Briefen aus Spanien (1912/13)

*Wir stellen Bilder aus uns hinaus, wir nehmen jeden Anlaß  
wahr, weltbildend zu werden, wir errichten Ding um Ding  
um unser Inneres herum – [...]*

Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, 21. 1. 1907<sup>1</sup>

I Rilkes Seh-Sucht<sup>2</sup>

Fürstin, wissen Sie, daß ich eine einzige Sehnsucht hätte: nach Toledo zu reisen. Diese Nacht bildete ich mir plötzlich ein, wir thätens, halb dachte ichs, halb träumte ichs und ließ mich in Beidem recht weit gehen.

In dieser Passage eines Briefes, den Rainer Maria Rilke am 27. September 1911 aus Paris an seine mütterliche Freundin und Mäzenin Marie von Thurn und Taxis schreibt,<sup>3</sup> artikuliert sich ein Wunsch-Traum<sup>4</sup> des Verfassers, der nicht nur bald schon in Erfüllung gehen

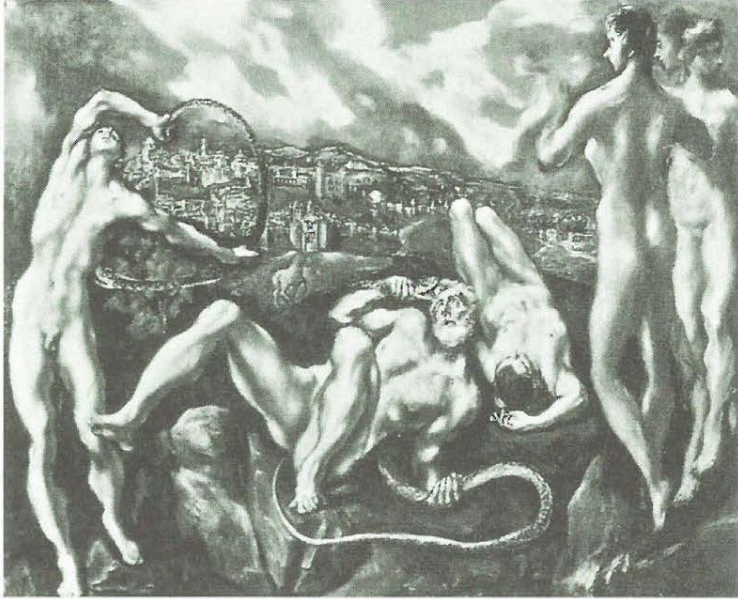
<sup>1</sup> Die Idee zu diesem Beitrag entstand im Rahmen einer Sommerakademie der Studienstiftung des Deutschen Volkes zum Thema »Die europäische Spanienreise« in St. Johann/Südtirol, 1994. Für Anregungen vielfältiger Art und kritische Lektüren danke ich Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring, Jochen Benkö, Barbara Schaff, Erika Greber und Hendrik Birus.

<sup>2</sup> Diesen Terminus entlehne ich dem Ausstellungskatalog »Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.« Basel, Frankfurt a.M. 1993.

<sup>3</sup> In: Rilke in Spanien. Gedichte, Briefe, Tagebücher. Hg. von Eva Söllner. Frankfurt a. M. 1993, S. 24. Im folgenden als [RS] zitiert.

<sup>4</sup> Es war Sigmund Freud, der die schöpferische Tätigkeit des *Phantasierens* als eine Wunscherfüllung ausgewiesen hat, die im »Tagtraum« ihre vorläufige Erfüllung findet. Phantasie und »Tagtraum« bewegen sich Freud zufolge – was mir im Hinblick auf Rilkes Vorstellung von der »zeitfremden Lebensmeinung des Künstlers« (»Über Kunst«, 1898) bedeutend zu sein scheint – gleichsam *zwischen* den drei Zeitmomenten unseres Vorstellungsvermögens und besitzen somit eine dem Traum analoge Struktur. Vgl. Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren (1908[1907]). In: Ders., Schriften zur Kunst und Literatur. Frankfurt a. M. 1987, S. 169–179, hier S. 174. Es mag daher auch kein Zufall sein, daß Rilke die Ansicht der südspanischen Stadt Ronda ausgerechnet in einem Traum des jüngsten Sohnes der Fürstin Marie von Thurn und Taxis, Prinz Alexander (gen. Pascha), vorgebildet sah. Vgl. RS, S. 56 (Brief vom 17.12.1912 an Marie von Thurn und Taxis).

sollte: seine imaginäre, ja *visionäre* Ausrichtung ist es vor allem, die Rilkes Spanienreise strukturell bestimmen wird.

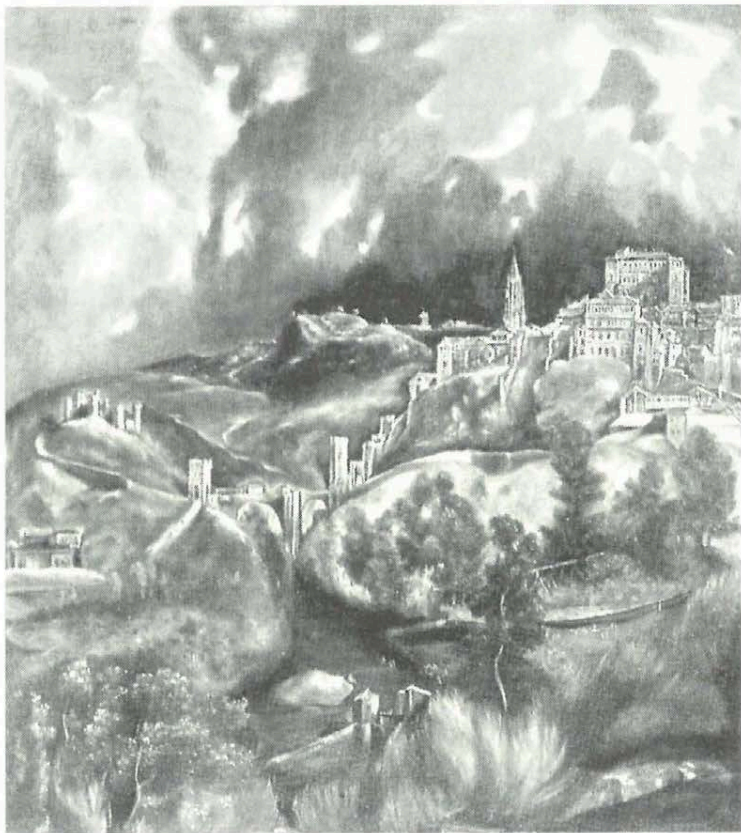


El Greco: Laokoon. 1610-14  
(Sanlucar de Barrameda, Cadiz, Sammlung A. de Orleans)

Rilkes Sehnsucht nach Toledo, die *Vision* einer Stadt, deren Anblick Leben und Schaffen grundlegend zu ändern in der Lage sein könnte,<sup>5</sup> geht auf seine intensive Beschäftigung mit Gemälden El Grecos zurück, welche schon lange vor seinem endgültigen Aufbruch nach Spanien einsetzt. Es sind vor allem zwei Gemälde El Grecos, in denen Rilke die spanische Landschaft präfiguriert sieht: der »Laokoon« (1610/14) und die »Ansicht von Toledo« (um 1600), auch »Gewitter

<sup>5</sup> Rilke spricht im Rückblick immer wieder von einer »nouvelle opération« (in Anlehnung an die heilige Angela da Foligno), für die ihm Spanien bestimmt gewesen sei. Vgl. RS, S. 57, 67 (Brief vom 17.12.1912 an Marie von Thurn und Taxis und Brief vom 19.12.1912 an Lou Andreas-Salomé).

über Toledo« benannt. Vor Ort wird er die Landschaft Toledos auf der Folie vor allem dieser beiden Gemälde El Grecos wahrnehmen.



El Greco: Ansicht von Toledo. ca. 1600  
(New York, Metropolitan Museum of Art)

Wenn nun Rilke schon vor seiner Reise aus seiner Bildbetrachtung Vorstellungen entwickelt, die er auf Spanien projiziert, heben sich im Blick des Betrachters die Unterscheidung von Kunst und Lebenswirklichkeit auf. Die spanische Landschaft konstituiert sich als Kunst-



Landschaft erst im Akt des *gestaltenden* Sehens, welches vorgegebenen ikonographischen Mustern, hier solchen El Grecos, folgt. Jede Begegnung mit der Außenwelt wird dem Künstler dort zum *déjà-vu-Erlebnis*, wo das Sichtbare eine spiegelbildliche Reproduktion seines imaginären Landschaftsentwurfs darstellt.<sup>6</sup> Der vorliegende Beitrag will den poetologischen und wahrnehmungsästhetischen Implikationen einer solchen Betrachterperspektive nachgehen.

Es ist bekannt, daß Rainer Maria Rilke zu jenen Schriftstellern gehört, die um die Jahrhundertwende vor dem Hintergrund einer als krisenhaft empfundenen Darstellbarkeit von Welt neue Ausdrucksformen und ästhetische Verfahren der Wirklichkeitsdarstellung erprobten und die Grenzen des Sagbaren durch die Hinzunahme außersprachlicher, bildlicher Mittel auszuweiten versuchten. Die jüngere Forschung hat ganz richtig bemerkt, daß das »Erlebnis des Sehens«, insbesondere aber die Rezeption von bildender Kunst für die Literatur der »ästhetischen Moderne« und ihre poetologischen Konzeptionen einer unmittelbaren »Anschauung« eine herausragende Rolle spielt.<sup>7</sup> So konnte beispielsweise Ethel Matala de Mazza für den jungen Hofmannsthal zeigen, daß um 1900

ein neuer Weg beschritten [wird], der aus dem psychophysischen visuellen Wahrnehmungsakt geradewegs in die schöpferische Vision führt: Es ist der Blick auf die imaginäre Welt der bildenden Kunst, der an die Stelle der in ihrem Nachsprechen von bereits Gesagtem [...] längst selbstreferentiell gewordenen symbolischen Ordnung der Begriffskultur tritt und dabei aus dem sinnlichen Erleben des Schauens eine dem eigenen Körper innewohnende schöpferische Potenz freisetzt [...].<sup>8</sup>

Rilke selbst hat die Engführung von sinnlicher Wahrnehmung und poetischer Struktur, von synästhetischer Rezeption der Wirklichkeit

<sup>6</sup> Ursula Renner hat diese »Gefühlsgewißheit des *déjà-vu*« für Hofmannsthal gezeigt. Vgl. dies., *Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst*. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 285–305, hier S. 288, 295.

<sup>7</sup> Für Hofmannsthal vgl. vor allem Renner, *Das Erlebnis des Sehens* (Anm. 6); Gerhard Neumann, »Die Wege und die Begegnungen«. Hofmannsthals Poetik des Visionären. In: Freiburger Universitätsblätter, 112, 1991, S. 61–75 und Ethel Matala de Mazza, *Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a. M. 1995.

<sup>8</sup> Matala de Mazza, *Dichtung als Schau-Spiel* (Anm. 7), S. 15.

und einer perzeptorischen Kunstauffassung in Vorträgen, Aufsätzen, Prosa-Stücken und Briefen reflektiert<sup>9</sup> und in seiner Dichtung umgesetzt.<sup>10</sup> Als bedeutende Zeugnisse seiner Auseinandersetzung mit der Landschaftswahrnehmung und -gestaltung dürfen die »Worpswede«-Monographie (1902) und sein Aufsatz »Von der Landschaft« (1902) gelten, in denen er die Eindrücke seiner Russlandreisen (1899/1900) verarbeitet.<sup>11</sup> »Zum ersten Mal«, so Manfred Engel,

erscheint hier für Rilke die Welt der Objekte nicht nur als bloßes Ensemble von »Vorwänden« zur Evokation innerer Lebensfülle, sondern als eigenständiger Wirklichkeitsbereich, allen menschlichen Kategorien fremd und mit einer überlegenen Dauer und Sicherheit in sich ruhend, die dem durch seine Individualisierung vergänglicheren und durch sein Bewußtsein um diese Vergänglichkeit wissenden Menschen unerreichbar bleibt.<sup>12</sup>

Rilkes längere Abhandlung über »Auguste Rodin« (1902/07) und die an seine Frau Clara gerichteten »Briefe über Cézanne« (1907)<sup>13</sup> stellen schließlich einmalige Dokumente einer poetologischen Reflexion über Bildwerke und ihre Sprache dar. Hier werden künstlerische Gestaltungsmittel der Malerei und Bildhauerei produktionsästhetisch umge-

<sup>9</sup> Vgl. vor allem Rilkes Vortrag »Moderne Lyrik« (1898), seine Aufsätze »Der Wert des Monologes« und »Noch ein Wort über den »Wert des Monologes«« (1898) sowie seine Prosa-Stücke »Erlebnis [I–II]« (1913) und »Ur-Geräusch« (1919).

<sup>10</sup> Neben den Gedichten seiner frühen bis mittleren Schaffensperiode, für die von der Forschung die Prinzipien der »Evokation« und »Suggestion« geltend gemacht wurden, wären hier vor allem Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von 1910 zu nennen. Vgl. dazu neuerdings Bernhard Arnold Kruse, Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. Wiesbaden 1994.

<sup>11</sup> Zum Phänomen des Landschaftlichen bei Rilke vgl. Rudolf Eppelsheimer, Rilkes larische Landschaft. Eine Deutung des Gesamtwerkes mit besonderem Bezug auf die mittlere Periode. Stuttgart 1975; Jutta Wermke, Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der »gedeuteten Welt«. Ein Interpretationsansatz für Rainer Maria Rilke. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1990, S. 252–307.

<sup>12</sup> Manfred Engel, Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde. Stuttgart 1986, S. 108.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Herman Meyer, Rilkes Cézanne-Erlebnis, und ders., Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung. In: Meyer, Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963, S. 244–286 und S. 287–336.

deutet, um schließlich in den »Ding-Gedichten« der mittleren Schaffensperiode ihre poetische Anwendung zu finden.<sup>14</sup>

Rilkes im Winter 1912/13 realisierte Spanienreise steht in dem hier umrissenen Kontext eines um die Jahrhundertwende einsetzenden, poetologischen Paradigmenwechsels, mit dem die sinnliche Wahrnehmung, in diesem Fall vor allem das *Sehen* und die ikonographische Rezeption von Welt, in den Mittelpunkt rücken.<sup>15</sup> So ist es Rilkes Begegnung mit dem spanischen Maler Ignacio Zuloaga,<sup>16</sup> die die Idee einer Spanienreise überhaupt erst aufkeimen läßt: Zuloaga macht Rilke zwischen den Jahren 1904 und 1907 mit dem damals in Vergessenheit geratenen Werk *El Grecos* bekannt.<sup>17</sup> Daß die *Grecos*, die Rilke im September »in München sah und wiedersah, durchmachte, erlebte [...]« (RS 24), eine für den Künstler geradezu existentielle Bedeutung besaßen und seine Aufmerksamkeit vollständig in Anspruch nahmen,<sup>18</sup> artikuliert sich in einem an Helene von Nostitz gerichteten Brief vom 14.9.1911:

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Engel, Rilkes »Duineser« Elegien (Anm. 12), S. 110f. Aus der inzwischen sehr umfangreichen Forschungsliteratur zur Poetologie Rilkes seien genannt: Käte Hamburger, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Rilke in neuer Sicht. Hg. von Käte Hamburger. Stuttgart 1971, S. 83–158; Judith Ryan, Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907–1914). München 1972; Winfried Eckel, Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes. Würzburg 1994.

<sup>15</sup> Zu Rilkes Spanienreise vgl. Jean Gebser, Rilke und Spanien. Zürich 1977 [span. 1936; dt. 1938/39] und die einschlägige Studie von Jaime Ferreiro Alemparte, España En Rilke. Madrid 1966, die dem Einfluß der spanischen Landschaftseindrücke, der Bilder Zuloagas und *El Grecos* auf Rilkes Lyrik nachgeht.

<sup>16</sup> Zuloaga schuf Darstellungen aus dem spanischen Volksleben mit Zigeunerinnen, Bettlern und Musikanten, aber auch berühmt gewordene Damenbildnisse. Der mit Rodin, Gauguin und Degas befreundete Künstler wurde früh vom Werk Manets beeinflusst, orientierte sich jedoch darüber hinaus an der älteren spanischen Malerei, wie sie durch Velázquez und El Greco vertreten wird. Vgl. den Artikel »Zuloaga y Zabalet, Ignacio«. In: Robert Darmstaedter, Reclams Künstlerlexikon. Stuttgart 1979, S. 787.

<sup>17</sup> Diese Information geht aus einem persönlichen Gespräch Jean Gebsters mit Zuloaga im Juli 1936 hervor. Vgl. Gebser, Rilke und Spanien (Anm. 15), S. 14.

<sup>18</sup> Brief vom 27.9.1911 an Marie von Thurn und Taxis. Die deutsche Öffentlichkeit wurde auf El Greco zum ersten Mal durch den berühmten Kunstkritiker Julius Meier-Graefe aufmerksam. Dieser hatte 1908 eine Velázquez-Studienreise nach Spanien unternommen, entdeckte dort aber für sich die größere Bedeutung *El Grecos*. In seiner Studie »Spanische Reise« von 1910 bezeichnet Meier-Graefe seine Begegnung mit dem Werk *Grecos* als »wohl das größte Erlebnis, das uns reinem blühen konnte.« (München 1984, S.



Eben sah ich Hofmannsthal, in der alten Pinakothek, in einem Saal unbeschreiblich schöner Greco-Bilder, von deren großer und unterschiedener Gegenwart man so eingenommen war, daß man sich mehr versprach, sich wiederzusehen, als daß man sich wirklich sah.« (RS 23)<sup>19</sup>

Rilkes intensive Auseinandersetzung mit den Bildern El Grecos, mit ihrer manieristisch-verzerrten Kompositionstechnik und kontrastiven, dunkel-leuchtenden Farbgebung, schlägt sich unmittelbar auf seinen Schreib- und Sprachduktus nieder. Bis in die syntaktische Struktur und Metaphorik hinein verwandelt Rilke seinen Text der Grecoschen Darstellung des toledanischen Landschaftsraumes an. In einem Brief vom 16. Oktober 1908 schreibt er, gerade von einer Ausstellung in Paris zurückgekehrt, an seinen Freund und Lehrer Auguste Rodin:

Mein verehrter Rodin, Ich komme gerade aus dem Salon, wo ich eine Stunde vor *Toledo* von Greco verbracht habe. Diese Landschaft erscheint mir immer erstaunlicher. Ich muß sie Ihnen beschreiben, wie ich sie gesehen habe. Voilà: Der Sturm hat sich losgerissen und stürzt heftig hinter einer Stadt herunter, die, auf dem Abhang eines Hügels, eilig zu ihrer Kathedrale aufsteigt und noch höher zu ihrer Festung, einem massiven, quadratischen Block. Ein Licht in Fetzen pflügt die Erde um, schüttelt sie, zerreißt sie und läßt hier und dort die Wiesen hervortreten, blaßgrün, hinter den Bäumen, wie Schlaflose. Ein enger Fluß tritt ohne Bewegung aus einer Anhäufung von Hügeln hervor und bedroht fürchterlich mit seiner Nachtschwärze die grünen Flammen der Büsche. Die entsetzte Stadt bäumt sich in einer letzten Anstrengung auf, als wollte sie die bedrückende Atmosphäre durchstoßen. Man müßte solche Träume haben. Vielleicht täusche ich mich, wenn ich mich mit einer solchen Vehemenz an dieses Gemälde hingebe; Sie werden es mir sagen, wenn Sie es gesehen haben.

Ganz der Eure, lieber großer Freund, Euer Rilke. (RS 22f.)<sup>20</sup>

128) Für Meier-Graefe und die Expressionisten galt El Greco als Vorbote der modernen Malerei. Zu seiner Bedeutung für die um 1898 stattfindende Erneuerung des spanischen Nationalbewußtseins durch die 'Institución Libre', zu deren Gründungsmitgliedern der auch Rilke bekannte Greco-Biograph Manuel B. Cossio zählte, vgl. den Ausstellungskatalog »El Greco und Toledo«. Hg. von Jonathan Brown u.a. Berlin 1983, S. 18ff.

<sup>19</sup> Vom Juni bis Dezember 1911 fand in der Alten Pinakothek in München eine Ausstellung mit Werken aus dem Besitz des ungarischen Kunstsammlers Marcell von Nemés statt, unter denen auch einige Grecos versammelt waren. Am selben Ort befand sich zur gleichen Zeit als Leihgabe El Grecos »Laokoon« mit Toledo im Hintergrund. Vgl. Rainer Maria Rilke – Mathilde Vollmoeller. Briefwechsel 1906–1914. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Frankfurt a. M. 1993, S. 211f.

<sup>20</sup> Übersetzung der Verfasserin.

Diese Beschreibung der »Ansicht von Toledo« folgt der dramatischen Dynamik und dem unruhigen Rhythmus der Bildlandschaft El Grecos, sie entwirft die Vision einer anthropomorphisierten Natur, die das sie umgebende Geschehen aktiv in Gang setzt. Gehen von der Gewitterstimmung auf El Grecos Gemälde jene Bewegungsabläufe und Lichteffekte aus, welche die Bildgrenzen durchstoßen und den Bildraum öffnen, so affiziert sich Rilkes Text an der Surrealität und Theatralität dieses Naturschauspiels. Die experimentelle Erweiterung syntaktischer und metaphorischer Bezüge, die Personifizierung von Dingen, das Sprechen in Gleichnissen, die Expressivität der gewählten Bilder – sie eröffnen nicht nur neue, mehrdeutige Verweisungszusammenhänge, sondern entwickeln eine Eigendynamik, die den Verfasser bzw. Beobachter dominiert.

Jutta Wermke hat darauf hingewiesen, daß El Greco auf dem Höhepunkt des Manierismus die Gesetze der Zentralperspektive durch die »Entgrenzung des oberen und unteren Bildrandes« außer Kraft setzt, »über den die Vertikaldynamik der hochgezogenen Proportionen den Betrachter hinausreißt.«<sup>21</sup> Rilke vollzieht die spannungsvolle, ja fast gegenläufige Bewegung dieser Grenzöffnung nach unten und oben sprachlich nach, versucht das Bildgeschehen in ein Sprachbild zu verwandeln, in ein Metapherngewebe einzuspinnen, ihm gleichsam materielle Qualität zu verleihen.<sup>22</sup> Nähern sich Rilkes Wort- und Bildkonstruktionen der stofflichen Beschaffenheit der Farbe an, so entzieht sich die Grecosche Bilddynamik doch einer vollständigen Umwandlung in ein Textbild – sie bleibt unbeschreiblich.

Ähnlich verhält es sich mit Rilkes Versuch, das visuelle Ereignis des »Laokoon« schriftlich zu fixieren: Syntaktische Sprünge und Brüche signalisieren, daß selbst der vorangetriebene Schreibfluß dem Tempo des Gesehenen und der Wahrnehmung nicht standzuhalten vermag, daß die Eindrücke sich unter der Feder des Berichtenden zu verflüchtigen drohen und deshalb unübersetzbar bleiben:

[I]ch [...] kam aber wohl nicht dazu, zu erzählen, daß da dieser seltsame *Laokoon* war: stellen Sie sich vor, ein geräumiges Bild, im Vordergrund auf

<sup>21</sup> Wermke, *Landschaft als ästhetische Konstruktion* (Anm. 11), S. 279f.

<sup>22</sup> Zur Metaphorizität der Dichtung Rilkes vgl. Paul de Man, *Tropen* (Rilke). In: Ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1988, S. 52–90.



braunem steinigem, von den Wolken herüber rasch und tragisch verdunkeltem Erdreich, Laokoon, umgerissen von der Schlange, die er hinter sich wegzuhalten versucht, einer der Söhne schon gefällt, einer links, stehend, zurückgekrümmt und wieder gespannt von dem starken Bogen der zweiten Schlange, die ihm schon ans Herz reicht, zwei Söhne rechts noch kaum begreifend (so schnell wälzte sich das heran und nahm überhand), und durch alles das hindurch, durch Stehen und Stürzen und Widerstand, durch alle die spannenden Zwischenräume dieser Verzweiflung durch – Toledo gesehen, wie wissend von diesem Schauspiel, hinaufgedrängt auf seine unruhigen Hügel, bleich von dem Schein der hinter ihm hinstürzenden Himmel –. Ein unvergleichliches, unvergeßliches Bild.<sup>23</sup>

Aus Rilkes emphatischer Begegnung mit El Grecos »Ansicht von Toledo« und dem »Laokoon« erwächst eine Sprache, die über ihre Bezeichnungsfunktion hinausweist: Indem sich die Worte den Dingen, die sie beschreiben, angleichen, die Gegenstände durch die sie bezeichnenden Worte leibhaftig durchscheinen, öffnet sich ein ikonischer Raum, in dem sich Worte wie Bildobjekte zu einer »Ansichtskarte« formieren. An die Malerin Mathilde Vollmoeller wird Rilke aus Toledo schreiben: »Also, dies ist nur so eine Art Ansichtskarte, so gut es eben geht [...]«, und Vollmoeller wird antworten: »Ihre »Ansichtskarte« war schön und deutlich, ich habe sie lange und gut angesehen, wie leicht und gut Sie mich durch Worte durchsehen ließen, und wie freut es mich daß Ihnen das Sehen dort so klar und leicht gelingt.«<sup>24</sup>

Ende Oktober bricht Rilke von München nach Toledo auf. Die Beschreibung der Anreise bestätigt den Eindruck einer »überstürzten Flucht nach vorn«, wie Jean Gebser in seinem Buch über Rilkes Spanienreise bemerkt.<sup>25</sup> An Anton Kippenberg schreibt der Dichter kurz nach seiner Ankunft in Toledo: »[...] schnell, lassen Sie sich erzählen, wie am Ende in München nichts nötig war, als nur dringend, nicht dort zu sein, sondern hier –, ich bin gereist, gereist, ohne Rücksicht, und nun, nun darf mans sagen – ists Toledo, ists Toledo.«<sup>26</sup> Rilkes Schreibduktus vollzieht in der Erinnerung jenen »atemlosen Weg«

<sup>23</sup> RS, S. 24f. (Brief vom 27.9.1911 an Marie von Thurn und Taxis).

<sup>24</sup> Vgl. Briefwechsel Rilke – Vollmoeller (Anm. 19), S. 143.

<sup>25</sup> Gebser, Rilke und Spanien (Anm. 15), S. 15.

<sup>26</sup> RS, S. 39 (Brief vom 4.11. 1912).

nach,<sup>27</sup> der ihn innerhalb weniger Tage von Duino über München, Paris, Bayonne und Madrid nach Toledo führt. Diese Stadt bildet den Fluchtpunkt, in dem alle Seh(n)-Süchte des Dichters kulminieren.

Doch schon in einem Schreiben aus Bayonne kündigt sich der krisenhafte Charakter der Unternehmung an: Rilke nimmt mit der scheinbar nebensächlichen Auskunft über seine geographische Situation – daß er sich nun an der »Grenze Spaniens« befinde – die existentielle und zugleich bedrohliche Dimension seines Spanienerlebnisses vorweg: »[...] es wird Ernst, es wird Ernst«, heißt es dort.<sup>28</sup> Die Grenze zwischen den beiden Ländern Frankreich und Spanien spiegelt die psychische Schwellensituation des Reisenden, seine Beschreibung des Stadtgrabens von Bayonne korrespondiert mit einer biographischen Umbruchsituation: Rilke befindet sich seit der 1910 erfolgten Fertigstellung der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« in einem »Prozeß des Umgrabens«, wie er es nennt.<sup>29</sup>

Die Beschreibung Bayonnes gibt gleichzeitig Aufschluß über eine spezifische Betrachtungsweise von Natur, die mit einem um 1900 einsetzenden Wandel in der Art der Repräsentation von Naturobjekten in Zusammenhang gebracht werden kann: mit der Naturalisierung des *Zoologischen Gartens*. Kai Artinger konnte zeigen, daß der Zoo schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen Ort kennzeichnete, an dem die Besucher ihre sich in Folge des Industrialisierungs- und Kolonisierungsprozesses verstärkende Natursehnsucht befriedigen konnten. Wurde der Zoo in eine »freie Wildbahn« verwandelt, die mit fremden, »exotischen« Kreaturen bestückt war, über die dann ein vor allem künstlerisch interessiertes Publikum visuell frei verfügen konnte,<sup>30</sup> so wirkte sich das künstliche Arrangement solcher Naturpanoramen auch auf die Landschaftswahrnehmung der Zeit aus. Das beste Beispiel gibt Rilke selbst, wenn er sich vor Bayonne als Zoobesucher

<sup>27</sup> Gebser, Rilke und Spanien (Anm. 15), S. 15.

<sup>28</sup> RS, S. 32 (Brief vom 31.10.1912 an Marie von Thurn und Taxis).

<sup>29</sup> RS, S. 79 (Brief vom 7.1.1913 an Anton Kippenberg).

<sup>30</sup> Kai Artinger, Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde: Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der zoologischen Gärten. Berlin 1995, S. 108f.

imaginiert und damit auf die kulturelle Überformung und Hervorbringung von Natur-Landschaft verweist.<sup>31</sup>

Auch wars das Wichtigste beinah, daß mich der Geist heute mittag die spanische Straße entlang aus der Stadt hinaustrieb durch die *Porte d'Espagne*; unmerklich hatte man zwei Wallreihen überschritten, fand sich draußen in großen freien Anlagen, und im Rückblick erschien, was da an Häusern fenstrig und still zusammenstand, als ein sehr eigenes Wesen; man glaubte mit diesen Gebäuden in einer Welt zu sein, die rundlichen Grasrücken der Wälle schlossen perspektivisch aneinander an, aber man war durch tiefe doppelte Gräben von allem abgetrennt wie von den Raubthieren bei Hagenbeck. (RS, 32f.)

Bleibt das ikonographische Muster des zoologischen Gartens Hagenbeckscher Provenienz als imaginäre Kulisse für Rilkes Landschaftswahrnehmung in Spanien prägend,<sup>32</sup> so durchzieht doch außerdem das Bild des Löwen als Prototyp des »Wüstentieres« seine Spanienkorrespondenz.<sup>33</sup>

Im Akt des Durchschreitens der *Porte d'Espagne*, mit dem Rilke die Stadt Bayonne hinter sich läßt und hinaustritt in die Landschaft, artikuliert sich gleichzeitig die von ihm als schmerzvoll empfundene Trennung des Menschen von der Dingwelt. In dem Sinne nämlich, daß der Mensch die Dinge, die ihn umgeben – Tieren kommt dabei als mit sich selbst identischen Kreaturen eine ganz besondere Bedeutung zu – nicht wirklich zu fassen bekommt. Zwar glaubt Rilke zunächst, »mit diesen Gebäuden in einer Welt zu sein« (RS 32), doch der unüberbrückbare Graben macht deutlich, daß er als Betrachter *vor* den Dingen stehen bleiben muß. Diese schmerzhaft Trennung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, von Mensch und

<sup>31</sup> Zur Theorie und Semiotik der Landschaft und Landschaftsmalerei vgl. Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft. Materialien*. Frankfurt a.M. 1986.

<sup>32</sup> Daß die Raubtiere bei Hagenbeck als feststehender Topos der Wildheit fungieren, beweist ihre uneingeschränkte Übertragbarkeit. Vgl. Brief an Mathilde Vollmoeller (14.11.1912): »[...] und drüben, wie am ersten Tag, die wilden Berge, drohend, reißend, rauh, nur durch das bischen Abgrund von einem getrennt, wie die Raubthiere bei Hagenbeck [...]«. In: Briefwechsel Rilke-Vollmoeller (Anm. 19), S. 141.

<sup>33</sup> Artinger, *Von der Tierbude* (Anm. 30), S.112. Vgl. RS, S. 47 (Brief vom 26.12.1912 an Sidonie Nádherný): »[...] drüben wo die Landschaft sofort ausbricht und wie ein Löwe ist, überall wie ein Löwe vor jedem Thor ——— [...]«.



Landschaft, wird auch in Rilkes Aufsatz »Von der Landschaft« (1902) thematisiert, der als erste Fassung der Einleitung zu seiner »Worpswede«-Monographie entstand.<sup>34</sup> Dort heißt es: »Diese Landschaft ist nicht eines Eindrucks Bild, nicht eines Menschen Meinung über die ruhenden Dinge; sie ist Natur die entstand, Welt die wurde und dem Menschen so fremd wie der niebetretene Wald einer unentdeckten Insel.« (SW 520) Landschaft erscheint hier als ein vom Menschen abgetrenntes, unwegsames und autonomes Gebilde. Es ist aber gerade dieses Abgetrenntsein der Landschaft vom Menschen, welches Rilke zufolge die Voraussetzung für ihre Transformation in ein Kunstwerk bildet:

Und Landschaft so zu schauen als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie mußte fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. Fast feindlich mußte sie sein in erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen. (SW 520)<sup>35</sup>

Hier reflektiert Rilke seine Dichtungstheorie, die man in der Forschung als Poetik des »Umschlags«, oder auch als Poetik der »Verwandlung« bezeichnet hat.<sup>36</sup> Umschrieben ist damit sein Gestaltungsprinzip der »Objektivierung des Gefühls«,<sup>37</sup> wie es in seinen »Neuen Gedichten«, im sogenannten »Ding-Gedicht«, am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Rilke begreift »Verwandlung«, oder auch »Wendung« als eine Metapher für die dichterische Gestaltung, welche die unmittelbare Umsetzung eines sichtbaren Gegenstandes in das Gedicht meint. Der Umschlag bezeichnet im strengen Sinne jenen

<sup>34</sup> In: Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. V. Frankfurt a.M. 1987, S. 7–134 und S. 516–522. Im folgenden als [SW] zitiert.

<sup>35</sup> Vgl. auch: »Gerade dieser Umstand macht es möglich, sich der Natur als eines Wörterbuches zu bedienen. Nur weil sie uns so sehr verschieden, so ganz entgegengesetzt ist, sind wir instande, uns durch sie auszudrücken. Gleiches mit Gleichem zu sagen ist kein Fortschritt.« Rilke, Worpswede. In: SW, S. 5–134, hier S. 66f.

<sup>36</sup> Vgl. Ryan, Umschlag und Verwandlung (Anm. 14) und Ulrich Fülleborn, Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg 1960.

<sup>37</sup> Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke. Reinbek 1983, S. 89.

Augenblick, wo die konkrete Wirklichkeit in die Kunst eingeht und sich selber transzendiert. In der »Verwandlung« von Sichtbarem in Unsichtbares, durch die Inversion von sinnlicher Gegenwart in Kunst, gewinnen der Rilkeschen Ästhetik zufolge die Dinge erst Gestalt und Gesicht, indem ohne »jede reflexive Brechung [...] ein beobachteter Gegenstand zum äußerlichen Äquivalent, zum ›Ausdruck‹ [...] für ein durch ihn ausgelöstes inneres ›Erlebnis‹ wird.«<sup>38</sup> Im Sprachkunstwerk ist das zu einer höheren Existenzform gehobene Objekt als Unsichtbares bewahrt, als ein Ding modelliert, das so »wirklich« sein soll, daß es neben den Dingen der Natur bestehen kann.<sup>39</sup>

Rilke erweist sich hier als ein Schüler Auguste Rodins, dessen Plastiken für ihn die Idee einer solchen *création* bzw. *réalisation* als gesetzmäßiger Einheit und Ganzheit repräsentierten, und zwar in dem Sinne, daß sie aus einem organischen, raumschaffenden Gefüge bestehen, innerhalb dessen jede Stelle schon die Bedeutung des Ganzen in sich trägt und die bewegten Flächen miteinander im Gleichgewicht korrespondieren: »Diese Erkenntnis ist die Grundlage für die Gruppierung der Gestalten bei Rodin; aus ihr kommt jenes unerhörte Aneinander-Gebunden-Sein der Figuren, jenes Zusammenhalten der Formen, jenes Sich-Nicht-Loslassen, um keinen Preis«, schreibt Rilke in seinem Essay über Rodin.<sup>40</sup>

Der Rilkes »sprachskeptisch geprägter Ästhetik«<sup>41</sup> zugrundeliegende Gedanke einer Verwandlung der sichtbaren Dinge in ein Kunst Ding, welches diesen als »intuitiver Ausdruck inneren Erlebens« Gestalt verleihen könnte, seine Idee, die »vielfältig strukturierte« Oberfläche Rodinscher Plastiken (*le modelé*) »als gestalterisches Äquivalent« zum

<sup>38</sup> Vgl. Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111.

<sup>39</sup> Vgl. Holthusen, Rainer Maria Rilke (Anm. 37), S. 74.

<sup>40</sup> Erster Teil, 1902. In: SW, S. 135–201, hier S. 165. Vgl. auch Rilkes Äußerungen über für ihn wichtige Strukturmerkmale der Malerei Cézannes: »Ich wollte aber eigentlich noch von Cézanne sagen: daß es niemals noch so aufgezeigt worden ist, wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man sie ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze Malerei.« Und: »Es ist, als wüßte jede Stelle von allen.« In: Rainer Maria Rilke, Briefe über Cézanne. Hg. von Clara Rilke. Besorgt und mit einem Nachwort versehen von Heinrich Wiegand Petzet. Frankfurt a. M. 1983, S. 55, 59.

<sup>41</sup> Erika Greber, Ikonen, entikonisierte Zeichen. Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke. Unveröffentlichtes Typoskript 1996, S.3.

sich unendlich bewegenden und verändernden Leben in der Dichtkunst nachzubilden – Dinge zu *machen*<sup>42</sup> – korrespondiert mit Cézannes, aber auch El Grecos Auflösung der Zentralperspektive zugunsten einer gleichgewichtigen Anordnung »unzählbar viele[r] lebendige[r] Flächen«,<sup>43</sup> die miteinander in Beziehung treten und die Spuren des Künstlers tilgen.

Im folgenden werden die ästhetischen und poetologischen Konsequenzen einer von Rilke an diesen Gesetzmäßigkeiten orientierten Wahrnehmung und Beschreibung des spanischen Landschaftsraumes zu reflektieren sein.

## II Re-lectüren des Imaginären

Mit einer fast magischen Gewalt wird Rilke vom Toledo El Grecos angezogen, der Wunsch, dieser Stadt leibhaftig gegenüber zu treten, steigert sich bis zur inneren Notwendigkeit: »Denn: wenn ich schon ans Schauen denken mag, so mein ich innerlich immer, Toledo nöthig zu haben, Greco ...«, schreibt er an Sidonie Nádherný.<sup>44</sup>

In Spanien selbst verschmelzen Landschaftswahrnehmung und die aus der Betrachtung der Grecos gewonnenen Vorstellungen in einem Bildraum, der Imaginäres und Sichtbares ununterscheidbar miteinander vereint.<sup>45</sup> Hier sucht sich Rilke, der nach der Fertigstellung der er-

<sup>42</sup> Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111f.; Hamburger, Die phänomenologische Struktur (Anm. 14), S. 96; Holthusen, Rainer Maria Rilke (Anm. 37), S. 67ff.

<sup>43</sup> Rilke, Rodin. In: SW, S. 150.

<sup>44</sup> RS, S. 27 (Brief vom 5.9.1912).

<sup>45</sup> Den Terminus »Bildraum« entlehne ich Walter Benjamin, der darunter einen Vorstellungsraum versteht, der bildlich konstituiert ist. Vgl. hierzu Sigrid Weigel, Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie. In: Dies., Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 39ff. – Es ist aufschlussreich, daß Rilkes langjährige Vertraute Lou Andreas-Salomé in einer Beschreibung der gemeinsamen Vorbereitung auf die Rußlandreise diesen Terminus gebraucht und ihn in den Kontext von Rilkes Poetologie der »Dingwerdung« stellt: »Bereits war es so, als ob wir jegliches mit Händen faßten, leibhaftig; bereits drang etwas davon übermächtig in Deine Dichtung [...] – um die erschnute Versinnbildlichung – wie ein Geschenk – unter russischem Himmel zu empfangen; körperliches Sinnbild dessen zu werden, was in Dir nach Endastung innern Überschwanges schrie –; [...] – wie nach dem Ort, dem *Bild-Raum* [H.d.V.], worin das Unermeßliche noch im geringsten der Dinge Anwesenheit hat und wo es der Bedrängnis des Dichters zum Ausdruck wird in Hymne, in Gebet.« In: Dies., Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen.



sten beiden »Duineser« Elegien in eine tiefe Schaffenskrise geraten war, als Dichter neu zu situieren. Die spanische Szenerie wird ihm zum Wunschbild einer objektiven Entsprechung von Außenwelt und innerer Verfassung, von Ding und Erleben.

Aus Rilkes Briefen geht hervor, daß das real existierende Toledo nicht etwa als Urbild der Nachbildungen El Grecos in Erscheinung tritt, sondern gewissermaßen als Kopie der Grecoschen Darstellungen: »[...] nur daß sie den Laokoon gesehen haben, darauf mag ich mich berufen: denn so ist es«,<sup>46</sup> schreibt er am 26.11.1912 an Sidonie Nádherný. Wenn eine künstlerische Reproduktion von Wirklichkeit die Qualität eines Originals annimmt, das Wahrnehmbare dagegen als Abbild imaginiert wird, kehren sich gängige Kategorien der Repräsentationslogik um. Die beschreibende Darstellung von Landschaft erweist sich bei Rilke immer schon als die Umformung einer einge-bildeten Landschaft, als die Vision einer zum Ereignis gewordenen inneren Vorstellung. Rilkes Landschaftsbeschreibung geht demzufolge keine »objektive« Wirklichkeit voraus, seine Sprache *ist* vielmehr die imaginär konstituierte spanische Landschaft selbst. Aus Landschaften wiederum liest der Dichter wie aus »Wörterbüchern«, in denen sich gegenwärtige Eindrücke in Form von katalogisierten Erinnerungsbildern abrufen lassen:

Was mich angeht, so ists jedenfalls merkwürdig, wie stark ich meine bisherigen Reisen als Vorbereitung auf diese (lang gewünschte) empfinde, fast wie Wörterbücher dienen sie mir jetzt, um hiesige Dinge nachzuschlagen – [...]. (RS 46)

Das Moment der *Wiederholung*, des *déjà-vu*, welches aus Rilkes Entzifferung der spanischen Landschaft auf der Grundlage vorausgegangener Reisen nach Rußland und Nordafrika resultiert, bildet darüber hinaus ein entscheidendes Strukturmerkmal seiner Wahrnehmung, und zwar als *gestaltende* Repetition der Grecoschen Landschaft. Daß seine Ansicht Toledos der Ikonographie der Gemälde El Grecos folgt, daß in ihr Versatzstücke Grecoscher Bildästhetik (Verzerrung, Ver-

Aus dem Nachlaß hg. von Ernst Pfeiffer. Neu durchgesehene Ausgabe mit einem Nachwort des Herausgebers. Frankfurt a. M. 1974, S. 141.

<sup>46</sup> RS, S. 47.

schiebung, Entstellung) und -theatralik aufgerufen, rhetorisch umgesetzt und als »textus« gespiegelt werden, beweist Rilkes Brief vom 13.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis. Deutlich wird hier sein semiotischer Zugriff auf Landschaft und Malerei:<sup>47</sup>

Bis gestern war das klarste Wetter, und das Schauspiel der Abende vollzog sich in ruhiger Geräumigkeit, erst heute komplizierte sich der Himmel, gleich nach Mittag kam es zum Regnen, *aber ein kalter verschlossener Wind unterbrach den Regen mitten im Satz* [H.d.V.], schob die Wolken aufwärts und drängte sie zu Massen über die schon gegen Westen geneigte Sonne, – und nach dem, was ich im weitem Verlauf zu sehen bekommen habe, muß ich mir [...] solcher Vorgänge viele wünschen, – ich ahne, zu was für Bildungen die Atmosphäre hier greifen muß, um sich zum Bilde der Stadt gehörig zu verhalten: Drohungen ballten sich und ließen sich aus in der Ferne über den lichten Reliefs anderer Wolken, die sich ihnen schuldlos, imaginäre Kontinente, entgegenhielten –, das alles über der Öde der davon verdüsteren Landschaft, aber in der Tiefe des Abgrunds ein ganz heiteres Stück Fluß [...], der große Gang der Brücke und dann, ganz ins Geschehen einbezogen, die Stadt, in allen Tönen von Grau und Ocker vor des Ostens offenem und doch ganz unzugänglichen Blau [...]. (RS, 42)

Die Stadt Toledo, ihr »Bild«, wie Rilke sagt, markiert einen Seins-Zustand, an den sich die Naturgesetzmäßigkeiten anzupassen haben: »[I]ch ahne, zu was für Bildungen die Atmosphäre hier greifen muß«, schreibt er, »um sich zum Bilde der Stadt gehörig zu verhalten [...]« (RS 42) Die Naturerscheinung wird im Blick des Dichters derart umgewendet, daß sie mit seinem inneren, an El Greco geschulten Vorstellungsbild von Toledo zur Deckung kommt. Der Dichter modelliert somit das »Bild« der Stadt auf der Folie seiner Bildlektüre El Grecos. Die Natur tut das ihre, um die notwendigen Requisiten für die Verwandlung der Stadt in ein Kunstwerk aufzubieten.

Wenn Rilke nun dieses im Blick produzierte und zugleich repetierte Kunstwerk der Natur in Sprache zu fassen sucht, dreht er die Schraube eines künstlerischen Verfahrens, welches sich als nochmalige Hervorbringung von bereits Existierendem versteht, noch ein Stück weiter: El Greco und Rilke werden als kongeniale Schöpfer eines Land-

<sup>47</sup> Vgl. Greber, Ikonen, entikonisierte Zeichen (Anm. 41), S. 11, die einen solchen Rilkes Poetik betreffenden Zugriff für sein »Verhältnis zur Ikonengrammatik« nachweist.

schaftsraumes ausgewiesen, der, am Urgrund allen Seins, allein ihrer »Ein-Bildungs-Kraft« entspringt.<sup>48</sup>

Vor der spanischen Landschaft widersetzt sich jedoch der von Rilke ersehnte Zusammenfall von innerem Vorstellungsbild und äußerer Erscheinung einer vollständigen Beschreibbarkeit, einer schriftlichen Fixierung. Schon der Versuch, sich als erhabenes Subjekt der Betrachtung in der Landschaft Toledos zu verorten, muß scheitern, da Toledo selbst in erhabener Gestalt erscheint, den Betrachter *vor* der Landschaft stehen läßt. An Lou Andreas-Salomé schreibt Rilke rückblickend aus Ronda:

[...] – es gibt keine Worte, mit denen ich Dir zu sagen vermöchte, wie über alles hinaus diese Stadt mitten in ihrer ungebändigten Landschaft vor mir stand, durch und durch das Nächste, das, was einen Augenblick vorher noch nicht zu ertragen gewesen wäre, strafend und aufrichtend zugleich [...].<sup>49</sup>

Toledo erscheint als ein von Spannungen durchzogener Raum: Gleichzeitig von äußeren Kräften nach oben gepreßt und von innen nach außen drängend, hat diese »unvergleichliche Stadt [...] Mühe, die aride, unverminderte, ununterworfenen Landschaft, den Berg, den puren Berg, den Berg der Erscheinung, in ihren Mauern zu halten [...].« (RS 41) Andererseits ist es gerade diese Aufwärtsbewegung erzeugende Enge der sich zum Himmel aufbäumenden Stadt, die den Eindruck einer sich in die Weite verlierenden, ungebändigten Naturlandschaft hervorbringt: »[...] ungeheuer tritt die Erde aus ihr aus und wird unmittelbar vor den Toren: Welt, Schöpfung, Gebirg und Schlucht, Genesis.«<sup>50</sup>

«Erhaben ist die Natur nur dort«, bemerkt Christian Begemann,

wo sich der Mensch ihr unterlegen fühlt. Anders aber als bei gewaltsamen, eruptiven Naturereignissen ist das Subjekt der ungeheuren Weite nicht physisch, sondern kognitiv unterlegen: Der grenzenlose Raum, der die

<sup>48</sup> Heide Eilert, Das »leise Leben« der Gebärden. Kunsttheorie und Sprachkritik im Werk Rainer Maria Rilkes. In: Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered. Hg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Tübingen 1995, S. 37–48, hier S. 45.

<sup>49</sup> RS, S. 67 (Brief vom 19.12.1912).

<sup>50</sup> RS, S. 41 (Brief vom 13.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis).



Idee des Unendlichen assoziieren läßt, stürzt auf es ein, überfordert seine Auffassungsfähigkeit und setzt es in Verwirrung und Desorientierung.<sup>51</sup>

Verweigert sich »diese offene Menge der Landschaft, überschaubar wie etwas, woran noch gearbeitet wird« (RS 37) so weit einem räumlich begrenzten, kontrollierbaren Sehen, daß sich ihre Konturen im Blick des Betrachters aufzulösen drohen, so evoziert doch gerade diese visuelle Öffnung eine Form der Wahrnehmung, mit der Rilke die Eindrücke zu bannen und in ein räumliches Ordnungsgefüge zu überführen versucht.<sup>52</sup> Im Aufeinandertreffen von Nähe und Ferne<sup>53</sup> erhält das Bild Toledos als »epiphanische[r] Augenblick«<sup>54</sup> momentan Gestalt: Das Zusammentreffen verschiedener »Zeitzustände« in der Gegenwart des Schauens (simultanes Sehen) suggeriert die Geschlossenheit und Vollständigkeit aller Bildeindrücke,<sup>55</sup> die allerdings in der Erinnerung wieder in ihre optischen Einzelbestandteile auseinanderfallen. Diese Ambivalenz von augenblicklicher Überwältigung durch Sinneseindrücke und erinnernder Fragmentarisierung macht Toledo für Rilke in noch stärkerem Maße als Bayonne zu einem Ort der Grenzerfahrung. Die die Stadt des »Himmels und der Erden« umgebende Natur läßt sich nur im Augen-Blick als »Gebärde« (RS 41),<sup>56</sup> als

<sup>51</sup> Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung.« In: DVjs (1990), S. 54–95, hier S. 81.

<sup>52</sup> Wenn für Rilke das »strategische Konzept« des »Erhabenen« im Sinne des von Kant und Schiller im 18. Jahrhundert dargelegten Wahrnehmungsmodus einer »Überlegenheit« des Subjekts »über die Natur selbst in ihrer Unermesslichkeit« (zit. Begemann, S. 82) Gültigkeit besitzen sollte, dann gewiß nur in stark gebrochener Form. Rilkes Landschaftserlebnis scheint vielmehr einer »neuromantischen«, utopischen Konzeption von »unendlicher« Sehnsucht zu entsprechen. Zu diesem Problem in der Literatur um 1800 vgl. Begemann, Brentano und Kleist (Anm. 51).

<sup>53</sup> Zur Historisierung dieses Problems vgl. Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M. 1990.

<sup>54</sup> Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111.

<sup>55</sup> Vgl. hierzu Gottfried Boehm, Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hg. von Gottfried Boehm u.a. München 1985, S. 37–58, hier S. 40ff.

<sup>56</sup> Die These, daß Rilke die an der Plastik Rodins beobachtete Gebärde als adäquates Ausdrucksmedium für das Unsagbare empfunden habe, wird von Eilert, Das »leise Leben« der Gebärden (Anm. 48), S. 38 vertreten. Greber verweist dagegen auf den Sprachcharak-

symbolische Verdichtung einer gleichzeitig nach außen und innen drängenden, zwischen Unsagbarem (»es ist doch gar kein Ausdruck dafür da«, RS 40) und Wahrnehmbarem changierenden Bewegung fassen:

[T]äglich durch diese Stadt durchschreitend, könnte man irgendwo einbiegen und sich in der Enge unscheinbar abgeben, so am Äußersten steht dies hier, nach außen kann man darüber nicht hinaus. Aber draußen auch wieder, kaum hundert Schritt vor dieser unübertrefflichen Stadt, müßte es denkbar sein, auf einem unverheimlichten Wege einem Löwen zu begegnen und ihn sich durch irgend etwas Unwillkürliches in der Haltung zu verpflichten. Zwischen diesen beiden Gebärden etwa möchte das Leben hier liegen —.<sup>57</sup>

### III »... daß mein Sehen überladen sei«: Zur Aporie einer erfüllten Sehnsucht

Entmutigt und von der in Toledo einbrechenden Kälte, die ihn gesundheitlich angreift, geplagt, entschließt sich Rilke Ende November schweren Herzens, diese Stadt zu verlassen. Über Cordoba, das ihm gut gefällt, reist er bald weiter nach Sevilla, welches ihn allerdings enttäuscht. Das Ziel seiner Wünsche findet er nun in der südspanischen Stadt Ronda, deren Topographie derjenigen Toledos bis in Einzelheiten hinein entspricht. In einem Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 17. Dezember 1912 heißt es:

— Vorderhand bin ich hier in Ronda [...], ich schickte Pascha gleich ein paar Abbildungen, so sehr schien mirs wahrscheinlich, daß die unvergleichliche Erscheinung dieser auf zwei steile Felsmassen, die die enge tiefe Flußschlucht trennt, hinaufgehäuften Stadt seinem Traumbild recht gäbe; es ist unbeschreiblich, um das Ganze herum ein geräumiges Tal, beschäftigt mit seinen Feldflächen, Steineichen und Ölbäumen, und drüben entsteigt ihm wieder, wie ausgeruht, das reine Gebirg, Berg hinter Berg, und bildet die vornehmste Ferne. Was die Stadt selbst angeht, so kann sie in diesen Verhältnissen nicht anders als eigen sein, steigend und fallend, da und dort so

ter der Gebärden in Rilkes Gedichten zur Ikonenmalerei. Dies., Ikonen, entikonisierte Zeichen (Anm. 41), S. 3.

<sup>57</sup> RS, S. 38 (Brief am Allerseelentag 1912 an Marie von Thurn und Taxis).

offen in den Abgrund, daß gar kein Fenster hinzuschauen wagt, – [...]. (RS 56f.)

Insofern in Ronda die eigentliche Aufarbeitung der toledanischen Eindrücke erfolgt, ja: Ronda gewissermaßen als die kleine Version Toledos jüngste Erinnerungen heraufbeschwört, oder anders gesagt: die überwältigenden Landschaftseindrücke dort im Schutze der gegenwärtigen Distanz erst erträglich und lesbar werden, gilt auch hier jenes wiederholende Prinzip, welches schon Rilkes Landschaftswahrnehmung auf der Folie der Bilder El Grecos bestimmt. Rilkes Briefkorrespondenz aus Ronda zeugt nicht nur von einer imaginären Überformung Rondas durch Bilder *von* Toledo, in Ronda setzt zugleich ein Prozeß des »Durcharbeitens« ein, in dem Toledo erinnernd wiederholt wird<sup>58</sup> – und zwar bis zur beschwörenden Repetition bestimmter, »unbeschreiblicher« Eindrücke, wie beispielsweise der »Spannung«, die zwischen der »wildem«, »unaufhaltsamen Erscheinung« und dem davor befindlichen Betrachter besteht.<sup>59</sup> Solche, an El Grecos Gemälden abgelesenen Text-Ikonen durchziehen leitmotivisch Rilkes Korrespondenz aus Ronda.<sup>60</sup>

Auffällig ist vor allem, daß der Dichter in Briefen an unterschiedliche Adressaten immer wieder Rechenschaft über seine Motive ablegt, Toledo frühzeitig verlassen zu haben – als müsse er sich die Gründe für seine übereilte Abreise noch einmal selbst vor Augen führen und sich für den fragmentarischen Charakter seines Toledo-Erlebnisses entschuldigen.<sup>61</sup> Am 4. Dezember 1912 schreibt er noch von Sevilla aus an Marie von Thurn und Taxis:

<sup>58</sup> Vgl. Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*. In: Ders., Studienausgabe. Ergänzungsband: Behandlungsmethoden. Frankfurt a. M. 1982, S. 205–215.

<sup>59</sup> RS, S. 70 (Brieffragment vom Dezember 1912 an Helene von Nostitz); RS, S. 75 (Brief vom 26.12.1912 an Karl von der Heydt).

<sup>60</sup> Vgl. vor allem RS, S. 64ff. (Brief vom 19.12.1912 an Lou Andreas-Salomé); RS, S. 70f. (Brieffragment vom Dezember 1912); RS, S. 71f. und 75f. (Briefe vom 20.12.1912 und 26.12.1912).

<sup>61</sup> Vgl. RS, S. 67 (Brief vom 19.12.1912 an Lou Andreas-Salomé): »Aber schon daran (ich war vier Wochen dort), daß ich nicht geblieben bin, daß die Kälte, daß meine alten Schmerzen, der Blutzudrang in Stirn und Augen, daß das und jenes Unbehagen neben einer so großen und mir so redenden Gegenwart aufkamen, mich beschäftigten und zerstreuten, kannst Du sehen, daß ich das, was vielleicht bestimmt war, »la nouvelle opération« zu wirken nicht bestand [...].« Außerdem RS, S. 111 (Brief vom 24.2.1913 an Sidonie Nádherný aus



Genau vier Wochen war ich in Toledo, ich sahs zuende gehen, konnte nichts dagegen thun; ähnlich wie wenn ich als Kind Musik hörte und wünschte, es möchte immer weiter dauern: auf einmal fingen die Geigen an, zu unterstreichen und das war nur noch wie ein Ausholen zu dem einen starken Strich unter das Ganze, hinter dems zu Ende war. So war auch dort, alles, was man noch that und versuchte, ein Unterstreichen, ich begriffs und ging herum und lockerte mich. Ein bisschen wars ja die Kälte, die den Abschluß machte, das heißt, nicht als ob es an Sonne gefehlt hätte, aber es war kein Verhältnis zwischen ihr und dem spröden Stoff, aus dem die Luft bestand, man konnte aus beidem zusammen keine Atmosphäre bilden, in der sich wohnen ließ. (RS 52)

Die Gründe für Rilkes plötzliche Abreise sind – neben den von ihm selbst veranschlagten gesundheitlichen Beschwerden – genau dort zu suchen, wo sich seine Seh-Sucht und seine Sehnsucht, innere Vorstellung und äußere Erscheinung mögen zur Deckung kommen, »über alle Maßen« erfüllt. (RS 71) Der Anblick Toledos übertrifft alle seine Erwartungen, weil sich Stadt und Landschaft als das vollkommene, nicht mehr zu übersetzende Kunstwerk der Natur offenbaren. »Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie, liebe Freundin«, schreibt Rilke an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis,

(da ist Sprache der Engel, wie sie sich unter den Menschen helfen), aber *daß* es ist, daß es *ist*, das müssen Sie mir aufs Geratewohl glauben. Man kann es niemandem beschreiben, es ist voll Gesetz [...]. (RS 37)

Angeichts einer Landschaft, »die nicht redet«, sondern »prophezeit« und sich das »Alte Testament« zum Maßstab macht (RS 49), sieht sich Rilke außerstande, seine Eindrücke zu verbalisieren.

Ein hermetisches Ordnungsgefüge aus für sich sprechenden »Naturzeichen« (»Es ist voll Gesetz«) widersetzt sich einer sprachlichen Decodierung, einer künstlerischen Verwandlung. »Die »Arbeit nach der Natur«, schreibt Rilke am 27. Oktober 1915 an Ellen Delp,

hat mir das Seiende in so hohem Grade zur *Aufgabe* gemacht, daß mich nur selten noch, wie aus Versehen, ein Ding gewährend und gebend anspricht,

Madrid): »[...] im Ganzen recht unzufrieden mit mir, meinem Unmuth, meiner Gesundheit und diesem Ausgang meiner Reise, die mir (ich weiß nicht warum) nicht vollzählig scheint, und doch ist sie zu Ende.«

ohne die Anforderung, in mir gleichwertig und bedeutend hervorgebracht zu sein. Die spanische Landschaft (die letzte, die ich grenzenlos erlebt habe), Toledo, hat diese meine Verfassung zum Äußersten getrieben: indem dort das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß, durch die man es hätte darstellen mögen. Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute. (RS 132)

Wenn Erscheinung und Vision, Ding und Begriff vor Toledo in eins zusammenfallen, wenn sich die Differenz von Signifikat und Signifikant im Blick auf die Landschaft auflöst, muß jeder Versuch einer Bedeutung produzierenden Entzifferung und Transformierung scheitern.

Das Spanienerlebnis kehrt sich damit unweigerlich gegen den Dichter, der sich vor Anbruch der Reise ja gerade die Freisetzung künstlerischer Energie versprochen hatte. Insofern der Anblick nicht nur die Darstellungen El Grecos übertrifft, sondern zugleich Zeugnis von einer schon gegebenen Äquivalenz von Äußerem und Innerem ablegt, ist die Stadt das bessere, unübertreffliche Kunstwerk der Natur. »Sie werden an Greco denken –«, schreibt Rilke im Dezember 1912 an Helene von Nostitz,

ja, ja, aber *er ist drin*, es hat ihn übertrieben, nicht daß ers zu fassen bekommen hätte. Hier ist etwas, das schon die Intensität des Kunstwerks hat, insofern ich weiß nicht welche Wahrheit der menschlichen Seele darin zur Endgültigkeit gekommen ist, zur Existenz, zu einer Sichtbarkeit, von der man meint, sie müßte, so wie sie da ist, für den Hirten irgendeiner Ziegenhe[er]de und für Gottes Engel, die gleiche sein. (RS 71)

Toledo, ein Kunstwerk des »Überlebensgroßen« (RS 40f.), übersteigt jedes künstlerische Vorstellungsvermögen und entzieht sich einem sprachlichen Vergleich, einem künstlerischen Äquivalent.

Grecos habe ich seither viele gesehen und einzelne mit sehr unbedingter Bewunderung; im ganzen aber ist er natürlich nun ganz anderswo innerlich einzuordnen; bisher, wo man ihn sah, bedeutete er alles dies, für den Hierseienden geht er zunächst im Vorhandenen unter, ist nur wie eine

schöne Schnalle, die die große Erscheinung fester um die Dinge zusammennimmt [...].<sup>62</sup>

Manchmal geh ich gegen Abend da drüben in den Felsen und Bergtrümmern herum [...], geh dort auf und ab, wo Propheten gehen könnten, und wend mich eine Weile weg von dem aufgerichteten Anblick und drück die Augen zu und sag: So, nun will ich mirs innen vorstellen, und wirklich, ich stell mirs unbeschreiblich vor, aber, wenn ich dann wieder hinseh: so ist es um so vieles mehr, so ganz drüber hinaus, daß ich daran verzweifle, es je als Gleichnis in mir mitzunehmen.<sup>63</sup>

Die Überwältigung der Einbildungskraft des Künstlers durch die Erscheinung einer Stadt, die doch dieser Einbildung selbst entspringt zeigt an, daß Rilkes Spaniaufenthalt nicht nur im Zusammenhang mit der um 1900 immer wieder reflektierten Sprachkrise steht, wie sie vor allem in Hofmannsthal's »Lord Chandos Brief« thematisch wird, sondern zugleich mit einer damit verbundenen Wahrnehmungskrise, die gerade in der Öffnung des Schreibens zum Visuellen hin, in der Verschränkung von Dichtkunst und bildender Kunst zutagetritt.

Während El Grecos toledanische Landschaftsdarstellungen vor dem Aufenthalt in Spanien noch *bedeuten* konnten, weil sie auf ein unbekanntes Land verwiesen, die Referenz von Zeichen und Bezeichnetem garantierten, lösen sie sich vor Ort in jene vom Betrachter selbst produzierten Images auf, die als Projektionen zirkulieren und die Landschaft *sind*. In diesem referenzlosen Zusammentreffen von Natur und Kunst, von Ding und Vorstellung, verschwindet die Distanz von Nähe und Ferne, kehrt sich das Verhältnis von Sehen und Gesehen um. Toledo blickt gewissermaßen zurück, Rilke wird von seinen eigenen Projektionen geblendet:

[I]ch hatte eine Zeit in Toledo gewohnt, das schreibt man nun so, das Papier nimmt's ohne Anstand hin –, aber ich kann Ihnen versichern, es war ohne Gleichen, es war das Alte Testament, es war so, als bilde man sich ein mit der ganzen Fülle der Einbildung, und stand doch jeden Tag da und jede Nacht, jede der unerhörten Nächte. Umsoviel als eine Erscheinung, die einer hat, das bloße Dastehn eines Menschen übertrifft, um genau soviel überwog diese Stadt, diese Landschaft das Dasein der Landschaft, wie wir es kennen. [P]lötzlich in Ronda [...] wurde mirs klar, daß mein

<sup>62</sup> RS, S. 43 (Brief vom 13.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis)

<sup>63</sup> RS, S. 47 (Brief vom 26.11.1912 an Sidonie Nádherný)



Sehen überladen sei, auch dort noch ging der Himmel so großartig vor und die Wolkenschatten zogen einen solchen Ausdruck über das Wesen der Erde –, ach da saß ich und war wie am Ende meiner Augen, als müßte man jetzt blind werden um die eingenommenen Bilder herum, oder, wenn schon Geschehen und Dasein unerschöpflich sind, künftig durch einen ganz anderen Sinn die Welt empfangen: Musik, Musik: das wär es gewesen.<sup>64</sup>

Rilkes Erfahrung eines »überladenen Sehens«, eines Geblendet-Seins, muß, genauer betrachtet, im Kontext der Großstadt Wahrnehmung um 1900 mit ihrer Bilderflut und Flüchtigkeit der Erscheinungen gesehen werden, die der Dichter am Beispiel Paris ambivalent reflektiert. Unmittelbar nach seinem Spanienaufenthalt schreibt er an Lou Andreas-Salomé:

Paris war diesmal genau wie ich mirs versprach; schwer. Und ich komme mir vor wie eine photographische Platte, die zu lange belichtet wird, indem ich immer noch dem hier, diesem heftigen Einfluß, ausgesetzt bleibe.<sup>65</sup>

Diese kleine Briefpassage macht nur allzu deutlich, daß die entscheidende Beeinflussung neuzeitlicher Wahrnehmungsmodi durch die Großstadterfahrung strukturell mit der Erfindung und dem Einsatz jener neuen technischen Medien – Photographie/Film/Kino – verbunden ist, die die Apparatur des menschlichen Auges künstlich erweitern, sie zum Teil ersetzen und die ›Seh(n)Sucht‹ anreizen.<sup>66</sup> Der Betrachter ist nicht mehr länger Herr über das Sichtbare, die Dinge selbst verleihen sich im Betrachter Sichtbarkeit, indem sie sich in Form von *Ein-drücken* in dessen (Unter)Bewußtsein einschreiben, sich einprägen und ihn unmittelbar, gleichsam physisch tangieren:

Unter den Bedingungen des modernen, beschleunigten Großstadtverkehrs [...] wird das Sehen radikal auf seinen Bezug zum Tastsinn beschränkt. [...]

<sup>64</sup> RS, S. 123f. (Brief vom 26.1.1914 an Magda von Hattingberg [Benvenuta]).

<sup>65</sup> Zitiert nach Briefwechsel Rilke – Vollmoeller (Anm. 19), S. 227.

<sup>66</sup> Vgl. hierzu Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek 1989. Zum Voyeurismus als einer spezifischen, mit der Medienentwicklung in Zusammenhang stehenden Wahrnehmungsform der Moderne vgl. Claudia Öhlschlager, *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br. 1996.

[D]as Taktile selbst radikalisiert sich zu einer Serie von Kollisionen. Gerade diese Wahrnehmungsdisposition läßt sich als filmisches Prinzip begreifen, welches die Netzhaut zur Leinwand umfunktioniert und so den Blick des Subjekts selbst imaginär werden läßt,

bemerkt Dietmar Schmidt in Anlehnung an Walter Benjamins kulturkritische Überlegungen zur modernen Großstadterfahrung.<sup>67</sup>

Rilkes visuelle Überforderung vor der spanischen Landschaft rührt genau von dieser Erfahrung einer unmittelbaren Kollision mit den ihn umgebenden Dingen her. Wenn Toledo dem Betrachter seinen Blick zurückgibt, ihn mit Eindrücken, die seiner Phantasie entspringen, durchbohrt, erweist nicht nur diese Stadt sich als eine Augentäuschung, der Blick des Betrachters selbst wird zum Bild, genauer: zum Abbild einer schon phantasmatisch aufgeladenen Wirklichkeit. »[ ]etzt sitz ich da«, schreibt Rilke an Lou Andreas-Salomé aus Ronda,

und schau und schau, bis mir die Augen wehtun, und zeig mirs und sag mirs vor, als sollt ichs auswendig lernen, und habs doch nicht und bin so recht einer, dems nicht gedeiht.

Liebe Lou, sag mir, wie geht es zu, daß ich alles verderbe –, jetzt scheint mirs zuweilen, als ob ich den Eindrücken gegenüber zuviel Gewalt anwendete [...], ich bleib zu lang davor, ich drück sie mir ins Gesicht, und sie *sind* doch schon Eindrücke von Natur, nicht wahr, selbst wenn man sie nur ganz leise eine Weile liegen läßt, au lieu de me pénétrer, les impressions me percent.<sup>68</sup>

Rilkes Toledo-Projekt wäre also tatsächlich in dem Sinne unabgeschlossen geblieben, als es die Erwartungen des Dichters nicht etwa enttäuschte, sondern in einer Weise erfüllte, die ihn »erblinden« ließ. Seine Sehnsucht einer Korrespondenz, einer Entsprechung von äußerer Erscheinung und innerer Vorstellung erfüllte sich in Spanien bis zur Neige: Wo der Betrachter von seiner eigenen Seh-Sucht geblendet wird, entsteht eine Überfülle von Eindrücken, die nur noch auf sich selbst verweisen und nichts mehr bedeuten.

<sup>67</sup> Ders., Triebresidenzen. Literarisierungen weiblicher Prostitution in der Moderne. Diss. Zürich 1995. Unveröffentlichtes Typoskript, S. 150f.

<sup>68</sup> RS, S. 68 (Brief vom 19.12.1912).

Rilke hat in seinen »Ding-Gedichten« diesen, die Distanz zwischen Betrachter und Objekt tilgenden Wahrnehmungsmodus konsequent umgesetzt, sich unter der »Suspendierung« einer »bewusste[n] Aktivität des Ich«<sup>69</sup> unter die Dinge gestellt und dem hierarchisierenden, zentralperspektivischen Sehen eine Absage erteilt. Wenn aber, wie in Spanien, die Dinge so weit mit visionär-phantasmatischen Bildern aufgeladen werden, daß sie mit dem Blick des Betrachters zusammenfallen und selbst *sehend* werden, droht diesem der Verlust ihrer visuellen und künstlerischen Beherrschung.

<sup>69</sup> Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111.