

»Einer, der zu früh gekommen ist«
Zur immanenten Poetik von Rilkes »Totengräber«-Erzählung

*Der Gärtner tut mit seinen Sträuchern und Stauden,
was der Dichter mit den Worten tut: er stellt sie so zu-
sammen, daß sie zugleich neu und seltsam scheinen und
zugleich auch wie zum erstenmal ganz sich selbst bedeuten,
sich auf sich selbst besinnen.¹*

I Der »Zufrühgekommene« als »Link« zu den
kunsttheoretischen Schriften des frühen Rilke

»Und so geht er langsam aus seinem Garten, in die Nacht: ein Besiegter. Einer, der zu früh gekommen ist, viel zu früh« (81/452).² So endet Rilkes 1903 in einer Sammlung von Novellen erstmals veröffentlichte, bis heute nur selten eingehender gewürdigte³ Erzählung »Der Totengräber«. Aufmerksamkeit verdient zunächst schon ihr Erscheinungsort, das auf zwei Bände angelegte, im »Verlag der k. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme« herausgebrachte »Österreichische Novellenbuch« – ein Pilotprojekt, wie dem »Begleitwort« des Kulturpolitikers Max Morold⁴ zu entnehmen ist:

¹ Hugo von Hofmannsthal, Gärten, in: Die Zeit, Nr. 1338, 17. Juni 1906, Morgenblatt, S. 1–3, hier: S. 1.

² Rainer Maria Rilke, Der Totengräber, in: Österreichisches Novellenbuch. Die zweite Sammlung, Wien, Leipzig 1903, S. 59–81; Rainer Maria Rilke, Der Totengräber, in: Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 3, hg. von August Stahl, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 441–452; Nachweise stehen in Klammern.

³ Zurückzuführen ist diese Abstinenz zum einen auf das für Rilke charakteristische »Primat der Lyrik« (Franz Norbert Mennemeier, Literatur der Jahrhundertwende. Europäische Literaturtendenzen 1870–1910, Berlin 2001, S. 12), zum anderen auf die dem Frühwerk in Abrede gestellte literarische Qualität.

⁴ Max von Millenkovich-Morold war »freier Schriftsteller und [...] Kunstbeamter«: Ministerialrat am k.u.k. Unterrichtsministerium und »Leiter der Unterabteilung für Dichtkunst und Musik«; Max Millenkovich-Morold, Vom Abend zum Morgen. Aus dem alten Österreich ins neue Deutschland. Mein Weg als österreichischer Staatsbeamter zum Schriftsteller. Leipzig 1940, S. 231, S. 246.

Von dem Verhalten des Publikums und der Kritik wird es abhängen, ob das Novellenbuch zu einer alljährlich wiederkehrenden Erscheinung werden kann – ein Ringplatz gleichsam, auf dem sich die Kräfte und Geschicklichkeiten der aufstrebenden Generation miteinander messen [...]. Jung-Österreich tritt in die Schranken. Glück auf! Hurrah!⁵

Veröffentlicht werden sollen ausschließlich Originalbeiträge; man will

den jüngeren Dichtern, den neuen Männern eine Stätte bieten, wo sie [...] nicht nur, wie sonst, in Zeitungen und Zeitschriften, [...] ein oberflächlich-zerstreuungsuchendes Publikum, sondern auch [...] einen ernsteren Kreis von Kritikern und Literaturfreunden⁶

erreichen können. Unabhängig davon, ob man die Initiative⁷ nun eher als Talentförderung oder als kulturpolitische Kontrollmaßnahme bestimmt, sie trägt der spezifischen literarhistorischen Situation um 1900 Rechnung: »In Wien hat sich« nämlich

mit der »Moderne« auf allen Gebieten, auch eine neu-literarische Gruppe gebildet, die zwar hie und da ins Gigerlhafte und Dekadente verfällt und gewisse international-großstädtische Mode-Allüren zur Schau trägt, aber dabei doch das Wienerische [...] gewissenhaft beobachtet und oft sehr fein wiedergibt.⁸

In die Sammlung aufgenommen sind »Beiträge von Ferdinand von Saar, Stephan Milow, Arnold Hagenauer, Anton Renk, Franz Himmelbauer, Adolf Schwyer und Hans Frauengruber«, »von Emil Ertl, [...] Hugo Greinz, Heinrich von Schullern, Rudolf Hawel und Hans Weber-Lutkow« sowie von Rainer Maria Rilke, der als »Dichter von großer Feinheit« vorgestellt wird.⁹ Sein Beitrag, die »Totengräber«-Erzählung, ist nach Maßgabe des »Begleitwort[s]« in einen programmatischen Zusammenhang eingelassen, dessen Ziel es ist, »die Gegenwart zu Wort kommen zu lassen und [...] einen Blick in die Zukunft zu werfen«.¹⁰ Nur flüchtigen Blicken mag sich daher der Text als handelsübliches, für den

⁵ Max Morold, Die österreichische Novelle. Als Einleitung, in: Österreichisches Novellenbuch. Die erste Sammlung. Wien und Leipzig 1903, S. V–XX, hier S. XX.

⁶ Ebd., S. XII.

⁷ Daß es sich um eine Initiative handelt hat, geht aus dem Hinweis hervor, daß »manche Autoren [...] nicht dafür zu gewinnen« waren; ebd., S. XIX.

⁸ Ebd., S. XVI.

⁹ Ebd., S. XVIII.

¹⁰ Ebd., S. XII.

frühen, oft hart »an der Grenze zum Kitsch«¹¹ siedelnden Rilke durchaus typisches Produkt darstellen, das um 1900 geradezu ubiquitäre Motive und Bezüge aufgreift und zu einem offenbar wenig originellen Narrativ bündelt: angefangen beim Motiv des aus der Fremde, aus dem Norden kommenden Außenseiters über Pest und Todesverfallenheit, die mit dem Mädchen-Motiv und der Liebe kontrastiert und vitalistisch aufgehoben werden, über die (durch Jakob Burckhardt und Walter Pater,¹² insgesamt durch den Historismus vermittelte) Lebenswelt der Renaissance sowie über den Pflanzen- und Gartenkult bis hin zur prophetischen Moderne- und Sprachkritik. Eine solche Einschätzung greift indes erheblich zu kurz, und zwar deshalb, weil ihr der Stellenwert des Textes in der Literaturlandschaft um 1900 wie seine Scharnierposition im Œuvre Rilkes, mithin seine poetologische Aussagekraft entgehen muß. Sie läßt sich, wie ich zeigen möchte, ausgehend vom eingangs zitierten »ebenso lakonischen wie rätselhaften«¹³ Schlußstein des Textes bestimmen. »Rätselhaft« verdient der letzte Satz der Erzählung vor allem deshalb genannt zu werden, weil er formal fugenlos an ein in sich stimmiges Narrativ anschließt, das (zumindest dem ersten Anschein nach) keine Deutungsperspektive begründet, in der das Besiegt-worden- und mehr noch: das Zu-früh-gekommen-Sein verständlich würde. Das Besiegt-worden-Sein ließe sich auf die Arbeit des Totengräbers beziehen, die ihm über den Kopf zu wachsen beginnt, als das Dorf, für das er tätig ist, von der Pest heimgesucht wird: »So stauen sich die Leichen um den ruhigen Arbeiter auf. Leichen, Leichen, Leichen. Schwerer und schwerer geht der Spaten. Die Hände der Toten selbst scheinen sich wehrend darauf zu legen. Da hält der Fremde an« (81/452). Haben die vielen, gegen das Graben sich scheinbar zur Wehr setzenden Pestopfer den Totengräber allein durch ihre schiere Anzahl besiegt? Liegt der Grund dafür, daß der

¹¹ Mennemeier (wie Anm. 3), S. 311.

¹² Zu nennen sind in diesem Zusammenhang Jacob Burckhardts Arbeiten zur Renaissance, allen voran die 1860 veröffentlichte bahnbrechende Abhandlung zur »Cultur der Renaissance«, und Walter Paters »Renaissance. Studies in Art and Poetry« von 1873. Paters Darstellung ist ins Deutsche übersetzt von Wilhelm Schölermann 1902 erschienen und von Rilke noch im selben Jahr, am 27. Juli 1902 im »Bremer Tageblatt«, unter dem Titel »Ein neues Buch von der Renaissance« besprochen worden. Von Rilkes regem Interesse an der Kultur der Renaissance zeugt ferner das im Frühjahr und Sommer 1898 geführte »Florenzer Tagebuch«.

¹³ Bernard Dieterle, Erzählungen, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Manfred Engel. Stuttgart, Weimar 2004, S. 239–263, hier: S. 247.

Totengräber San Rocco als ein »Besiegter« wieder verläßt, einzig darin, daß er in der Ausübung seines Amtes den enormen Anforderungen der Realität nicht mehr gewachsen war? Mit einer solchen »Auflösung« ließe sich das Pathos des letzten Satzes allerdings schwer verrechnen. Und schon gar nicht wäre zu erklären, weshalb der Totengräber zu früh gekommen sein sollte, weil nämlich vollständig im unklaren bliebe, wofür er zu früh gekommen war und welches der rechte Zeitpunkt für sein Kommen gewesen wäre. Orientierungshilfe leistet einer der wichtigsten kunsttheoretischen Essays des frühen Rilke, ein Beitrag, der Mitte 1898 entstanden und wenig später im »Ver Sacrum«¹⁴ erschienen ist, zu einer Zeit also, da Rilke eine erste Skizze der »Totengräber«-Erzählung in das »Schmargendorfer Tagebuch« aufnimmt.¹⁵ Auch dort ist nämlich vom »Zufrühgekommenen« die Rede, mit dem Unterschied allerdings, daß das Motiv im kunsttheoretischen Essay nicht »rätselhaft« bleibt, sondern zur Profilierung von Rilkes Konzeption des Künstlers, des prophetischen Künstlers, dient. »Die Geschichte«, so steht dort nachzulesen,

ist das Verzeichnis der Zufrühgekommenen. Da wacht immer wieder Einer in der Menge auf, der in ihr keine Ursache hat und dessen Erscheinen sich in breiteren Gesetzen begründet. Er bringt fremde Gebräuche mit und fordert Raum für unbescheidene Gebärden. So wächst eine Gewaltsamkeit aus ihm und ein Wille, der über Furcht und Ehrfurcht wie über Steine schreitet. Rücksichtslos redet Zukünftiges durch ihn; und seine Zeit weiß nicht, wie sie ihn werten soll, und in diesem Zögern versäumt sie ihn. Er geht an ihrer Unentschlossenheit zu Grunde.¹⁶

Die Eigenschaften des Zufrühgekommenen: das halb Kontingente, halb Transzendente seines Erscheinens, die daher von ihm ausgehende Aura der Fremde, die ihm entwachsende Gewaltsamkeit und schließlich, daß er von seiner Zeit nicht verstanden wird, all dies sind – näher besehen – Charakteristika des »Totengräbers« aus der gleichnamigen Erzählung.

¹⁴ Rainer Maria Rilke, Über Kunst, in: Ver Sacrum 1 (1898), H. 11, S. 22f.; 2 (1899), H. 1, S. 10–12, und H. 5, S. 23f.

¹⁵ Die in die Erzählung von 1903 eingegangenen Skizzen und Aufzeichnungen finden sich in: Rainer Maria Rilke, Schmargendorfer Tagebuch, in: Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 174–181 (7.11.1899), und in: Rainer Maria Rilke, Worpssweder Tagebuch, in: Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 309–312 und 411f.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, Über Kunst, in: Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 4, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 114–120, hier: S. 118.

Sie lädt daher – in einer durch den Essay »Über Kunst« angereicherten Perspektive – zur poetologischen Lektüre ein, zu einer Lektüre, die hinter den maskenhaften Zügen des Totengräbers das Profil eines Dichters vermuten darf.

II Indizien poetologischer Reflexion oder: die »seltsame« Amtsauffassung des Totengräbers als Metapher der Dichtkunst

Legitimiert wird eine solche Lesart indes nicht allein vom scheinbar so »rätselhaften« Ende her. Vielmehr sind den Totengräber von Beginn an poetologisch belastende Indizien ausgestreut: Er hatte, so erfährt man,

etwas von einem Edelmann an sich, er konnte Magister sein oder Arzt; wie merkwürdig, daß er Totengräber war [...]. Am nächsten Morgen begann der neue Totengräber von San Rocco sein Amt. Er faßte es seltsam genug auf. Er schuf den ganzen Kirchhof um und machte einen großen Garten daraus. Die alten Gräber verloren ihre nachdenkliche Traurigkeit und verschwanden unter dem Blühen der Blumen und dem Winken der Ranken. Und drüben, jenseits des mittleren Weges, wo bisher leerer, ungepflegter Rasen gewesen war, bildete der Mann viele kleine Blumenbeete, den Gräbern auf der anderen Seite ähnlich, so, daß die beiden Hälften des Kirchhofes einander das Gleichgewicht hielten. [...] Die Leute von San Rocco, welche diesen Kirchhof sahen, litten nicht mehr so sehr unter dem schweren Tod. Wenn einmal jemand starb (und es traf meist alte Leute in diesem denkwürdigen Frühjahr), so mochte der Weg hinaus zwar immer noch recht lang und trostlos sein, draußen aber wurde es immer etwas wie ein kleines stilles Fest. Blumen schienen von allen Seiten herbeizudrängen und sich so schnell über die dunkle Grube zu stellen, daß man meinen konnte, der schwarze Mund der Erde habe sich nur aufgetan, um Blumen zu sagen, tausend Blumen. (62; 65f./441; 443)

Zunächst bescheinigt die Erzählinstanz dem Totengräber eine allem Anschein nach berufsuntypische gelehrte Ausstrahlung, ehe seine offenbar seltsame Amtsauffassung ausgiebig erörtert wird. Sie verdient besondere Aufmerksamkeit, und zwar deshalb, weil ihr ein etho-poetisches Konzept

zu Grunde liegt. Die seltsame Gestaltung des Friedhofs¹⁷ bleibt nämlich nicht ohne Auswirkung auf die Trauernden von San Rocco: Die blühenden Blumen spenden Trost und lindern den Schmerz der Hinterbliebenen, weil der Totengräber, wie es an späterer Stelle heißt, »wenigstens durch Blumen und Beete diesem wahnwitzigen Zufall« des Sterbens »einen Sinn geben und ihn mit dem Land rings herum versöhnen und in Einklang bringen kann« (80/451). Dieser Leistung liegt die naturreligiöse Vorstellung zugrunde, daß der im Grab vergehende Leichnam eines Menschen in den natürlichen Vegetationskreislauf eingeht und auf diese Weise die Idee der Unsterblichkeit sinnfällig werden läßt. In den Bereich des Poetischen strahlt die vermeintlich seltsame Amtsauffassung deswegen aus, weil diese der schönen Blütenpracht zugewiesene Trostfunktion akzentuiert wird als (wenn auch nur im Konjunktiv präsentiertes) sprachliches Geschehen: Als Artikulationsorgan wird die Grube, die schwarze Erde des Grabes bestimmt, als Artikuliertes die Blumen, die aus der Erde hervorgehen und sich auf dem Grabhügel ausbreiten. Sprachliche Artikulation und Sinnfällig-Machen der tröstlichen Idee der Unsterblichkeit sind damit in einer Metapher zusammengeschlossen. ›Poetisch‹ darf dieses ›Blumen-Sagen‹ deswegen genannt werden, weil die

¹⁷ Zur Zeit um 1900 stellt die vermeintlich »seltsame« Amtsauffassung des Totengräbers keine Sonderbarkeit dar; sie entspricht vielmehr den Gepflogenheiten. »Seltsam« verdient seine Amtsauffassung vor dem die Kultur der Renaissance evozierenden Hintergrund genannt zu werden, da es erst »ab 1850 [...] üblich« wurde, »die einzelnen Grabstätten wie Miniaturgärten [...] anzulegen« (Grabbeepflanzung, in: Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur. Wörterbuch zur Sepulkralkultur, Bd. 1, hg. von Reiner Sörries. Braunschweig 2002, S. 118). »Das in der historischen Entwicklung der Friedhofsplanung bislang früheste Beispiel einer bewußt mit Bäumen, »Blumen von allerley Gattung« und »grünen Hecken« bepflanzten Bestattungsanlage« ist Gerhard Richter, Zur historischen Pflanzenverwendung auf Friedhöfen, in: Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur, hg. von Jutta Schuchard und Horst Claussen. Bonn 1985, S. 33–41, hier: S. 36, zufolge der 1731 neu gestaltete »Gottesacker in Herrnhut«. »In den Gründerjahren« dagegen war eine Friedhofsbepflanzung wie diejenige des Rilkeschen Totengräbers »ein willkommener Rahmen, den Tod aus dem täglichen Bewußtsein zu verdrängen und ihm so einen Teil seines Schreckens zu nehmen«, ihn »durch »die Lieblichkeit der Blumen und das sanfte Grün pflanzlichen Lebens versöhnlicher zu gestalten« (S. 39f.). Gleichwohl scheint im Reformwillen des Totengräbers eine gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausgelöste und bis in die 1920er Jahre andauernde Debatte um Neuordnung des Bestattungswesens und Gestaltung der Friedhöfe auf. Entbrannt war sie angesichts des Bevölkerungsanstiegs in den Großstädten und als Reaktion auf die darauf zurückzuführende Ökonomisierung des Friedhofs- und Bestattungswesens; vgl. hierzu Norbert Fischer, Vom Gottesacker zum Krematorium. Eine Sozialgeschichte der Friedhöfe in Deutschland. Köln, Weimar und Wien 1996. Zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellung des Paradieses als Blumengarten vgl. Philippe Ariès, Geschichte des Todes, München 1980, S. 37–40.

Blütenpracht in ihrer überbordenden Schönheit akzentuiert ist, »Blumen-Sagen« mithin nichts anderes heißt, als »das Schöne sagen«.¹⁸ Die florale Ausgestaltung des Friedhofs ist damit in die Nähe der Nachtigall gerückt, die »in der Dornenhecke des Kirchhofes« (65/443) singt und den Totengräber und Gita, die Tochter des Bürgermeisters, in ihren Bann zieht: Die beiden »waren ganz umgeben von dem schwellenden Schall und wie überschüttet von dieses Liedes Sehnsucht und Seligkeit« (65/443). Insbesondere die Seligkeit gilt es hier zu beachten, die im religiösen Sprachgebrauch den »entrückte[n] Zustand derer« bezeichnet, »die nach dem Tod in die Gemeinschaft mit Gott aufgenommen werden«.¹⁹ Im Gesang der Nachtigall, der »den aller Vögel durch die Fülle der Töne, die Abwechslung und Harmonie«²⁰ übertrifft, wird eine Theorie des selig machenden Schönen gegeben, die im Zusammenschluß von zoologischer Schönheit des Klangs und botanischer Schönheit des Wuchses eine nähere Bestimmung des »Blumen Sagens«, mithin eine nähere Bestimmung der »selig-machenden« dichterischen Rede ermöglicht.²¹ Die auf das Seelenheil der Verstorbenen und den Trost der Hinterbliebenen zielende Gärtnertätigkeit des Rilkeschen Totengräbers wird im Zusammenspiel dieser Komponenten zur Metapher einer auf Schönheit und Sinnstiftung

¹⁸ Zu diesem Zusammenhang vgl. Manfred Koch, Der Gott des innersten Gefühls. Zu Rilkes ästhetischer Theologie, in: DU 50 (1998), H. 5, S. 49–59, hier: S. 59. Im Horizont der von der Erzählung hergestellten Bezüge zur Kultur der Renaissance wird das »Blumen-Sagen« transparent auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Tradition der in »Florilegien« (z. B. von Albericus Casinensis oder Ferdinand Hueber) gesammelten »flores (poetico-) rhetoric«, der z. B. aufgrund ihrer sprachlichen Eleganz nachahmenswerten Stil- oder Sprachblüten; vgl. hierzu Josef Kurz, Stilleblüte, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 8, Sp. 1419–1429.

¹⁹ Seligkeit, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd. 18. Leipzig und Wien 1907, S. 322. Vgl. hierzu ausführlich Arthur Titius, Die neutestamentliche Lehre von der Seligkeit und ihre Bedeutung für die Gegenwart, 4 Bde. Freiburg i. Br. und Leipzig 1895–1900.

²⁰ »Der Gesang der N[achtigall] übertrifft den aller anderen Vögel durch die Fülle der Töne, die Abwechslung und Harmonie«; Nachtigall, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd. 14. Leipzig und Wien 1906, Sp. 365f.

²¹ Vgl. Gräberschmuck, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd. 8. Leipzig und Wien 1904, S. 197f., hier S. 198: »Der in vielen Dichtungen hervortretende Glaube über das Fortleben der Menschenseelen in Blumen hat auch weiße Lilien und Rosen zu einem beliebten G[räberschmuck] junger Verstorbener gemacht«. Vgl. ferner Franz Unger, Die Pflanze als Todtenschmuck und Grabeszier. Wien 1867; A[ugust] Koberstein, Über die in Sage und Dichtung gangbare Vorstellung von dem Fortleben abgeschiedener menschlicher Seelen in der Pflanzenwelt, in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst 1 (1854), S. 73–100, und Reinhold Köhler, Vom Fortleben der Seelen in der Pflanzenwelt, in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst 1 (1854), S. 479–483.

ausgerichteten Dichtkunst.

III Die Trauerarbeit der Binnenerzählung ...

Erheblich an Plausibilität gewinnt die Verknüpfung von Garten- und Dichtkunst, wenn man das vom Totengräber selbst entworfene Bild von Tod und Trauer mit in Betracht zieht; neben seiner Tätigkeit verdient nämlich auch seine theoretische Einstellung zu seinem Amt Beachtung: Mitgeteilt wird sie im Rahmen der Gespräche, die der Totengräber mit der sechzehnjährigen Gita führt. Viel Raum und Aufmerksamkeit widmet Rilkes Text einer vom Totengräber gegebenen Erzählung, die »von einem Manne« handelt und davon, »wie ihm seine liebe Frau starb« (69f./445):

Der Mann [...] saß bei ihr und sah wie sie starb. Sie richtete sich plötzlich auf und hob ihren Kopf und ihr Leben schien ganz in ihr Gesicht eingetreten und hatte sich dort versammelt und stand wie hundert Blumen in ihren Zügen. Und der Tod kam und riß es ab mit einem Griff [...]. Ihre Augen standen offen und gingen immer wieder auf, wenn man sie schloß [...]. Und der Mann, der es nicht ertragen konnte, daß Augen, die nicht sahen, offen standen, holte aus dem Garten zwei späte harte Rosenknospen und legte sie auf die Lider, als Last. Nun blieben die Augen zu und er saß und sah lange in das tote Gesicht. Und je länger er es ansah, desto deutlicher empfand er, daß noch leise Wellen von Leben an den Rand ihrer Züge heranspülten [...]. Er wußte, daß es ihr heiligstes Leben sei, das, dessen Vertrauter er nicht geworden war. Der Tod hatte dieses Leben nicht aus ihr geholt; er hatte sich täuschen lassen von dem Vielen, das in ihre Züge getreten war; *das* hatte er fortgerissen [...]. Aber das andere Leben war noch in ihr. [...]

Und der Mann, der diese Frau geliebt hatte, [...] empfand eine unsagbare Sehnsucht, dieses Leben, welches dem Tod entgangen war, zu besitzen. [...] Aber er wußte nicht, wie er diese Wärme, die so unerbittlich aus ihren Wangen zurückfloß, festhalten, wie er sie fassen, womit er sie schöpfen sollte? (71f./446f.)

Ich habe so ausführlich zitiert, weil die Technik, mit der der Mann dieses »heiligste[n] Leben[s]« habhaft zu werden sucht, erst dann ihre poetologische Aussagekraft zu erkennen gibt, wenn man das Bildfeld, auf dem der Tod der Frau, vor allem aber die Trauerarbeit des Mannes entfaltet werden, und seine Gehalte mit in Betracht zieht. Erst dann kann die Bedeutung des ungewöhnlichen Ablösungsrituals²² ermessen werden:

²² Zur Struktur der Ablösungsrituale vgl. Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*. Paris 1909.

Auf einmal zuckte die Rosenknospe, die über dem linken Auge lag. Und der Mann sah, daß auch die Rose auf dem rechten Auge größer geworden war und immer noch größer wurde. Das Gesicht gewöhnte sich an den Tod, aber die Rosen gingen auf wie Augen, welche in ein anderes Leben schauten. Und als es Abend geworden war, Abend dieses lautlosen Tages, da trug der Mann zwei große, rote Rosen in der zitternden Hand ans Fenster. In ihnen, die vor Schwere schwankten, trug er ihr Leben, den Überfluß ihres Lebens, den auch er nie empfangen hatte [...]. Dann ging er fort, ging, was hätte er sonst tun sollen? (73/447f.)

Wie der Totengräber nach dem Tod Gitas am Ende der Erzählung San Rocco verläßt, so geht auch der Mann der Binnenerzählung fort, nachdem seine Frau gestorben ist. Und wie die Hände des Mannes in der Binnenerzählung zittern, als er die Rosen ans Fenster trägt, so zittern auch die Hände des Totengräbers, als er davon zu erzählen beginnt. Wenn man darüber hinaus noch in Rechnung stellt, daß der Totengräber als Fremder aus dem Norden gekommen ist, seine Heimat also offenbar wie der erzählte Mann zurückgelassen hat, und seine Binnenerzählung auf eine Weise ankündigt, die das Erzählte nicht als Fingiertes, sondern als Erfahrenes konturiert – »ich weiß auch eine Frau«, sagt er, »die gestorben ist. Aber die wollte es« (68/444) –, wenn man diese Fährte auf- und nur die augenfälligsten Äquivalenzen zur Kenntnis nimmt, so gelangt man unschwer zu der Überzeugung, daß der Totengräber nicht irgend jemandes, sondern seine eigene Geschichte mitgeteilt hat. Hermeneutische Rückendeckung erhält eine solche Lesart durch die Tatsache, daß Elemente der Rahmen- durch diejenigen der Binnenerzählung (und umgekehrt) kommentiert, mit Bedeutung angereichert und nicht zuletzt erhellt werden – allen voran die »seltsam« genannte Amtsauffassung des Totengräbers –, so daß Binnen- und Rahmenerzählung im Zusammen-

spiel ein in sich stimmiges Gefüge bilden.

IV ... und ihr Nexus zur selig machenden Poetik des ›Blumen-Sagens‹

Das Fundament dieses Gefüges legen die strukturellen Äquivalenzen zwischen der seltsamen Ausübung des Totengräberamtes der Rahmen- und dem Traueritual der Binnenerzählung. Aus den Gräbern, in denen die Toten bestattet werden, gehen die Blumen hervor; sie nehmen als lebendige Organismen den zur Erde gewordenen Körper in sich auf, überführen mithin den vergehenden Leichnam in den ewigen Kreislauf des Lebens. Das individuell-menschliche Leben ist ausgelöscht, wird aber aufgehoben im Prinzip des Lebens,²³ das seinen Ausdruck im »Blühen der Blumen und Winken der Ranken« auf den Gräbern findet. Nicht anders verhält es sich mit der verstorbenen Frau der Binnenerzählung, deren, wie es heißt, »heiligstes Leben« vom Tod nicht weggerissen werden konnte, statt dessen sinnlichen Ausdruck gefunden hat in den Rosen,²⁴ die dieses Leben aufzuheben vermochten. Diese Speicherleistung der Rosen verfügt allerdings, gemessen am Gedenkort-Charakter²⁵ eines Grabes, über einen gravierenden Nachteil: Sie sind vergänglich. Das in ihnen aufbewahrte und verfügbar gemachte »heiligste Leben«, das dem Tod entgangen und überlegen ist, vergeht freilich, sobald sie welken. Dieser Sachverhalt wird von der Binnenerzählung ebenso ausgespart wie das weitere Schicksal der verstorbenen Frau. Von keiner Bestattung ist die Rede, kein Gedenkort findet Erwähnung, man erfährt einzig, daß der Mann nach Vollzug des Rosenrituals fortging. Die Frage »Was hätte er sonst tun sollen?« (73/448) schärft aber die Sensibilität des Lesers für

²³ Vgl. hierzu Michael Kahl, *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902–1910*. Freiburg i. Br. 1999, der den »Versuch« unternimmt, den »Zusammenhang« der zwischen 1902 und 1910 entstandenen Texte Rilkes »im gemeinsamen Bezug auf den Begriff des Lebens sichtbar zu machen« (S. 21), und Dietmar Voss, *Sprachloser Tod und todesgeborene Sprache. Zum Zusammenhang von Moderne, Tod und Dichtung bei Rainer Maria Rilke*, in: *Annali, Sezione Germanica, Studi Tedeschi, Filologia Germanica* 10 (2000), H. 1, S. 199–226, bes. S. 220.

²⁴ »Rilkes Verhältnis zu den Rosen« und die große Zahl der daran interessierten Forschungsbeiträge stellt ausführlich dar: Joachim Wolff, *Rilkes Grabschrift. Manuskript- und Druckgeschichte, Forschungsberichte, Analysen und Interpretation*. Heidelberg 1983, bes. S. 144–160.

²⁵ Im Sinne von Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*, in: Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin 1990, S. 11–33.

alternative Handlungsweisen. Gitas verstorbene Mutter nämlich ist auf dem Friedhof von San Rocco bestattet, und von Gita heißt es, sie wolle »in ihrer Mutter Nähe [...] sein« (69/445). Nicht anders geht es den übrigen Bewohnern der Stadt, die den Friedhof, näherhin die Gräber ihrer Verstorbenen, als Gedenkort frequentieren. Einzig in der vom Totengräber gegebenen Binnenerzählung leben die Rosen fort – diese Erzählung, ihre archivarisches Leistung, dieses ›Blumen-Sagen‹, ist es offenbar, das (wie die auf die Augenlider der Toten gelegten Rosen) das »heiligste Leben« aufzuheben vermag. Die vom Totengräber dargebotene Erzählung bildet damit das sprachliche Äquivalent der (im Unterschied zu den vergänglichen Rosen in der zitternden Hand des Mannes) auf Dauer angelegten und mit Blumen so reich versehenen Gräber des Friedhofes von San Rocco.

V Äquivalenzbeziehungen oder: »Daß die beiden Hälften [...] einander das Gleichgewicht hielten«

Die komplexe, von solchen Spiegelungen getragene Architektur der Rilkeschen Erzählung ist damit aber noch nicht erschöpfend beschrieben. Zum Arsenal der Äquivalenzen gehört nämlich auch das Ende von Gita, zu der der Totengräber eine sehr innige Beziehung entwickelt – ein Ende, dem die Erzählung durch einen Tempuswechsel, den einzigen, besondere Emphase verleiht: Das bis dahin ausnahmslos verwendete Präteritum wird zugunsten präsensischer Rede aufgegeben, so, als verlöre Gita gerade jetzt, im Moment des Sprechens, ihr Leben. Die Erzählung wies sich damit, insofern sie aktuelle Rede ist, als Standort des Sprechens exakt denjenigen Moment zu, an dem der Mann der Binnenerzählung mit dem Tod seiner Frau konfrontiert wird und das »heiligste Leben« in den Rosen aufzuheben sucht. Als San Rocco von der Pest heimgesucht wird, deren Kontingenz die Bewohner nicht mehr in einen heilsgeschichtlichen Ordo zu überführen vermögen (Pate mag hier Boccaccios »Il Decamerone« gestanden haben),²⁶ fällt der Verdacht auf den Totengräber. Er habe,

²⁶ Insbesondere die kurze Schilderung der sittlichen Verhältnisse nach Ausbruch der Pest in San Rocco führt unvermittelt oder auf Umwegen wie z. B. über Jens Peter Jacobsens 1882 in der Sammlung »Mogens og andre noveller« erschienene Erzählung »Pesten i Bergamo« auf die Spuren von Boccaccios »Decamerone«, worin sich bekanntlich die berühmte Schilderung der Pest von 1348 findet. Deutlich wird dies z. B. am von Rilke gezeichneten Bild der sich auflösenden sittlichen Ordnung San Roccas: »Alles ist anders geworden. Würden gelten nicht

so heißt es mit Blick auf seine seltsame Amtsauffassung, »die Leichen gerufen mit diesen Gräbern« (76/449). Gita stirbt, weil sie versucht, den Totengräber vor der aufgebracht und mit Steinen werfenden Menge zu schützen:

Und drinnen im Hause kommt Gita, die auf dem Bette liegt, noch einmal zu sich und horcht.

»Sie sind fort«, sagt der Fremde, der über sie gebeugt ist. Sie kann ihn nicht mehr sehen, aber sie tastet leise über sein gesenktes Gesicht, um doch noch einmal zu wissen, wie es war. Ihr ist, als hätten sie lange zusammen gelebt, der Fremde und sie, Jahre und Jahre. [...] So stirbt sie.

Und er gräbt ihr ein Grab am Ende des Mittelweges, in dem reinen glänzenden Kies. Und der Mond kommt und es ist, als ob er in Silber grübe. Und er legt sie hinein auf Blumen und deckt sie mit Blumen zu. »Du Liebe«, sagt er und steht eine Weile still. Aber gleich darauf, als hätte er Angst vor dem Stillestehen und vor dem Nachdenken, beginnt er zu arbeiten. Sieben Särge stehen noch unbeerdigt [...]. (78f./450f.)

Wie in der Binnenerzählung endet eine intensive Beziehung mit dem Tod der Frau, hier wie da geschieht es am Morgen, hier wie da hat man es mit Augen zu tun, die nicht mehr sehen können, hier wie da wird die Verstorbene mit Blumen bedeckt, hier wie da verläßt der Hinterbliebene wenig später den Ort. In der Logik dieser Äquivalenzbeziehung tritt allerdings eine Schwierigkeit auf den Plan, eine ästhetische Gleich-

mehr. [...] Jetzt hält sich keiner mehr zurück; es ist kein Geheimnis mehr. Wen die Krankheit packt oder auch nur die Angst davor, der schreit und schreit und schreit, bis es zu Ende ist. Mütter fürchten sich vor ihren Kindern, keiner erkennt mehr den anderen, wie in ungeheurer Dunkelheit. Einzelne Verzweifelte halten Gelage und werfen die trunkenen Dimen, wenn sie zu taumeln beginnen, aus den Fenstern hinaus, in Angst, die Krankheit könnte sie ergriffen haben« (79f./451). Eine ähnliche Situation entwirft Jacobsens Erzählung (die Rilke im übrigen aus der Sammlung »Sechs Novellen« kannte): »Alles was Hilfsbereitschaft oder Mitleid hieß, war aus den Gemütern geschwunden, jeder hatte nur Gedanken für sich. Der Kranke wurde wie der gemeinsame Feind aller angesehen, und wenn es einem Unglücklichen passierte, daß er matt vom ersten Fieberschwindel der Pest auf der Straße umfiel, so gab es keine Thür, die sich ihm öffnete«; Jens Peter Jacobsen, Die Pest in Bergamo, in: Jens Peter Jacobsen, Sechs Novellen. Leipzig [1889], S. 76–86, hier S. 78. Was die Texte von Jacobsen und Rilke schildern, ist freilich topisch und führt zunächst zurück auf die im »Decamerone« ausgebreitete Darstellung, von der ich nur diejenige Passage anführe, in der die Auflösung der familiären Bindungen geschildert wird: »E lasciamo stare che l'uno cittadino l'altro schifasse, e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura, et i parenti insieme rade volte, o non mai, si visitassero, e di lontano, era con si fatto spavento questa tribulazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava, et il zio il nipote, e la sorella il fratello, e spesse volte la donna il suo marito (che maggior cosa è e quasi non credibile) li padri et le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano«; Giovanni Boccaccio, Il Decamerone, Bd. 1, hg. v. P. Fanfani u. a., Mailand 1886, besonders S. 38–44, hier: S. 41.

gewichtsstörung, wenn man so will: Wie die Rosen, die das »heiligste Leben« der verstorbenen Frau nur vorübergehend aufzuheben vermochten, sind auch die Blumen, mit denen Gita bedeckt wird, nicht auf Dauer angelegt. Und auch das Grab – ob es geschlossen wird, bleibt unerwähnt – ist allem Anschein nach nicht als Gedenkort vorgesehen. Der Totengräber, den der Leser hinter dem Mann der Binnenerzählung erkennen kann, vermochte die Vergänglichkeit der das »heiligste Leben« sinnfällig machenden und konservierenden Rosen durch ein dauerhafteres Speichermedium, durch seine Erzählung nämlich, aufzuheben. In der Logik der von Rilkes Text angelegten *mise en abyme* ist es freilich die Erzählung selbst, die an dieser Stelle einzuspringen und das Ungleichgewicht der Äquivalenzbeziehungen auszubalancieren hat; auch sie handelt ja »von einem Manne« und davon, »wie ihm seine liebe Frau starb« (69–70/445). Angeregt und legitimiert wird ein solcher Transfer durch die etho-poetisch aufgeladene Tätigkeit des Totengräbers. Ich komme noch einmal auf seine seltsam genannte Amtsauffassung zu sprechen:

Er schuf den ganzen Kirchhof um und machte einen großen Garten daraus. [...] Drüben, jenseits des mittleren Weges, wo bisher leerer, ungepflügter Rasen gewesen war, bildete der Mann viele kleine Blumenbeete, den Gräbern auf der anderen Seite ähnlich, so, daß die beiden Hälften des Kirchhofes einander das Gleichgewicht hielten. Die Leute, welche aus der Stadt herauskamen, konnten ihre lieben Gräber gar nicht gleich wiederfinden, ja es geschah, daß irgend ein altes Mütterchen bei einem der leeren Beete an der rechten Wegseite kniete und weinte, ohne daß dieses greise Gebet deshalb ihrem Sohne verloren ging, der fern drüben unter hellen Anemonen lag. (65f./443)

Mit dieser ästhetische Asymmetrien ausgleichenden Gestaltung des Friedhofs ist ein Modell gegeben, eine Lektüreeanweisung: Es gilt, auf der Ebene der Rahmenerzählung ein Pendant zu finden zur Binnenerzählung vom Tod der Frau – ein Pendant also zum »Blumen-Sagen« des

Totengräbers, das an Stelle des für Gita angelegten vergänglichen Blumengrabs einen nachhaltigen Gedenkort zu begründen vermag. In der Logik der Engführung von selig-machendem Blumenschmuck und selig-machender Rede, von Garten- und Dichtkunst, von Totengräber und Dichter heißt dies, die Rilkesche Erzählung selbst als schöne Rede, als ›Blumen-Sagen‹ an der bisher leer gebliebenen Stelle einzusetzen, so daß die »beiden Hälften« des Textes, Binnen- und Rahmennarrativ, »einander das Gleichgewicht« halten. Der »Seligkeit« der Verstorbenen tut dies – wie das Beispiel des Mütterchens nahelegt – keinen Abbruch: denn ihre am leeren Grab gemurmelten Gebete gehen dem toten Sohn nicht verloren, obwohl er, wie es heißt, »fern drüben unter hellen Anemonen« liegt.

VI »Der Rhythmus des Grabens war in ihren Gesprächen« Graben und Dichten

Im Horizont dieser Befunde erscheint es durchaus plausibel, ja geradezu zwingend, daß der Totengräber San Rocco am Ende verläßt. Unklar bleibt allerdings zunächst noch, weshalb er nicht unmittelbar nach der Bestattung Gitas fortgeht, sondern an den buchstäblich sich häufenden Pesttoten weiter seines Amtes waltet, »ruhig«, wie es mehrmals heißt, bis er der Aufgabe nicht mehr gewachsen ist. Drei Erklärungen bietet der Text für die Kapitulation des Totengräbers an – eine pragmatische, die schlicht auf die physische Überforderung zielt, eine psychologische, die den Ärger über den Verlust der Humanität, über den pietätlosen Umgang mit den Verstorbenen ins Feld führt, und eine komplexer angelegte, poetologische. Auf ihre Spuren führt die vom Text angebotene und mehrfach abgesicherte Verknüpfung von Graben und Dichten, eine Verknüpfung, die deutlich wird, wenn etwa »sein Spaten« (wie die Nachtigall) als »Stimme in der Nacht« zu hören ist: »Der Rhythmus des Grabens war in« des Totengräbers und Gitas »Gesprächen, die der Lärm des Spatens häufig unterbrach. ›Weit, aus Norden‹, sagte der Fremde auf eine Frage. ›Von einer Insel‹ und er bückte sich und raffte Unkraut zusammen, ›vom Meer [...]« (66/444). An dieser Stelle ist der Zusammenhang nicht nur ausgesprochen, sondern im (durch das Graben erzwungenen) Parataxenhaften der Rede des Totengräbers performativ umgesetzt. Wie der Gesang der Nachtigall »Sehnsucht und Seligkeit« nur deshalb freizusetzen vermag,²⁷ weil er herausragend harmonisch ist, muß auch die als Graben und Bepflanzen verkappte selig-machende Rede des Totengräbers wie der Erzählung selbst, muß auch das »Blumen-Sagen« harmonisch ausgewogen, »schwellender Schall«, ein kunstvolles Spiel mit Äquivalenzen, mit Wiederholungen und Variationen sein und darf nicht aus dem Takt, nicht aus der Ordnung²⁸ gebracht werden.

²⁷ Daß der Gesang der Nachtigall und die schöne »Rede« der Blumen enggeführt sind, gewinnt mit Blick auf ein 1855 erschienenes Gedicht Theodor Storms (Theodor Storm, *Die Nachtigall*, in: Theodor Storm's gesammelte Schriften, Bd. 1. Braunschweig 1889, S. 14) weiter an Plausibilität. In Storms »Nachtigall« wird es (in sexueller Codierung) dem »süßen Schall« des Vogelgesangs zugeschrieben, daß »die Rosen aufgesprungen« sind: »Das macht, es hat die Nachtigall / Die ganze Nacht gesungen; / Da sind von ihrem süßen Schall, / Da sind in Hall und Widerhall / Die Rosen aufgesprungen«.

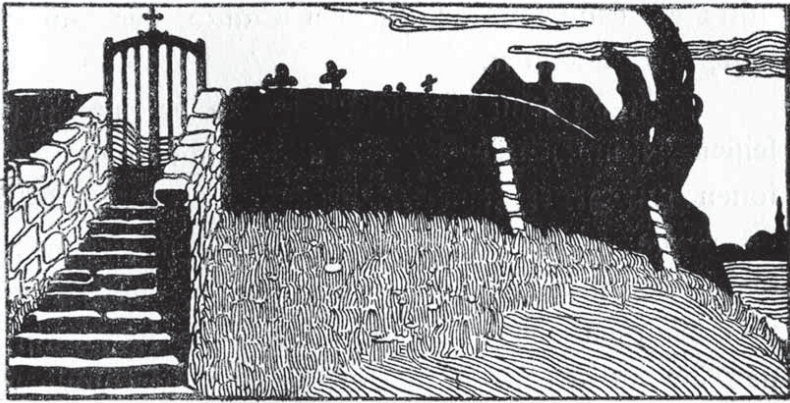
²⁸ Wenn »statt eines Toten mit vielen Lebenden« nach Ausbruch der Pest »immer ein Lebender [kommt] und [...] auf seinem Karren drei, vier Särge mit[bringt]« und der Toten-

Rilkes Erzählung zeigt vermittelst des um 1900 außerordentlich virulenten Garten-Motivs an,²⁹ daß diese Ordnung, daß das in seinem harmonisierenden und synthetisierenden Potential akzentuierte Schöne einen Preis hat: Es ist nur unter gewaltsamem Ausschluß der dem Gesetz des Schönen nicht unterstellten Welt zu haben. Zweimal wird dieser Sachverhalt besonders deutlich, zweimal kommt zum Vorschein, daß die vom Totengräber geschaffene Sphäre und die Sphäre der Gemeinde San Rocco unvermittelt sind und daß ihrer klaren Trennung ein strukturelles Gewaltpotential eingeschrieben ist, das sich bezeichnenderweise in beiden Fällen an der Grenze von Kirchhof und Gemeinde Bahn bricht: einmal, als die Bürger der Stadt den Totengräber steinigen wollen und Gita tödlich treffen, ein zweites Mal, als der »rote Pippo« (80/451) die Pesttoten allzu pietätlos über die Hecke wirft und daraufhin vom Totengräber mit dem Spaten, mit dem Instrument der Rhythmisierung und floralen Verschönerung, erschlagen wird. Beide Male wird die den Kirchhof als Hort des Schönen umfriedende und von der Nachtigall bewohnte »Dornenhecke« (65/443) exponiert. Im einen Fall trennt sie den »dunkle[n] Haufen« (77/449) der Aufgebrachten, im andern Fall den würdelos der Pestopfer sich entledigenden »roten Pippo« und seine »Genossen« (80/451) vom Kirchhof und seiner Ordnung des Schönen ab. Gefährdet und in Frage gestellt wird die das Reich des Blumen-Sagens begründende und ermöglichende Grenze in der Perspektive der Erzählung jeweils von außen. Nicht einseitig auf die Verwerflichkeit der Welt jenseits dieses *hortus conclusus* der Kunst ist daraus allerdings zu schließen;

gräber »mißt, wie viel Raum er noch hat. Raum für etwa fünfzehn Gräber« (79/451), dann droht diese Ordnung, das »Gleichgewicht« der Ruhestätte, gestört zu werden. Der Totengräber vermag das Andere des (in Rilkes Text vor allem die Frauen ereilenden) Todes, die durch den Tod auf den Plan gerufene Unordnung nicht mehr in Schönheit aufzuheben. Genauer untersucht wird der »Konnex zwischen Tod, Weiblichkeit und Ästhetik« von Elisabeth Bronfen, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, S. 9f.: Er wird »hergestellt über die Repräsentation einer weiblichen Leiche, die eindeutig als toter Körper *des Anderen*, nicht des eigenen, gekennzeichnet ist. Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, weist sie darüber hinaus, gibt Auskunft über andere Bereiche – vor allem über den männlichen Künstler, über die Gemeinschaft der Überlebenden. Und das, auch wenn sie nicht unmittelbar der Gegenstand der Darstellung sind«.

²⁹ Daß sich »das Symbol Garten [...] mit der Vorstellung einer abgekapselten Existenz« (S. 146) verknüpft, daß »Park und Garten als Kontrast-Zonen zu einer verachteten und wohl auch verkannten ›Außenwelt‹« (S. 148) zu sehen sind und das Motiv des Gartens als Anders-Welt »zwischen 1890 und 1914 [...] in der ›reichsdeutschen‹ und österreichischen Literatur so verbreitet wie vermutlich nie zuvor« (S. 144) gewesen ist, arbeitet grundlegend und materialreich heraus: Thomas Koebner, Der Garten als literarisches Motiv: Ausblick auf die Jahrhundertwende, in: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1978, S. 141–192.

es gilt vielmehr zu begreifen, daß das Schöne gegenwärtig offenbar nur bestehen kann, wenn es sich als ›Andersort‹ einrichtet,³⁰ wenn es in einem wie die Amtsauffassung des Totengräbers »seltsam« anmutenden Akt der Unterscheidung sich selbst und ein davon Geschiedenes erst hervorbringt. Nur im Gewaltakt der Exklusion kann das Schöne die für sein Potential (noch) nicht empfängliche Welt ausschließen. Es erscheint vor diesem Hintergrund überaus konsequent, daß als Motiv für die Illustration³¹ der Erzählung nicht etwa der Totengraber gewählt worden ist, sondern der geradezu wehrhaft von seiner Umwelt sich abgrenzende Kirchhof.



Daß der Totengraber San Rocco verläßt, weil die Anforderungen der Realität seiner ästhetisch fundierten Amtsauffassung widersprechen, führt freilich über die Grenzen des Textes hinaus, auf das Feld der Literatur. Die »Totengraber«-Erzählung wird – insbesondere dann, wenn man sie in Rilkes kunsttheoretische Entwicklungsphase um 1900 einordnet –, lesbar als kunstpolitisches Statement. Sie bestimmt die Funktion der Kunst,

³⁰ Zu denken wäre hier an Hugo von Hofmannsthal's »Tod des Tizian«, worin die »drunten« ruhende »stadt« von Desiderio im Gespräch mit Antonio als Gegenwelt bestimmt wird, in der »die hässlichkeit und die gemeinheit« wohnen: »Was die ferne weise dir verhüllt / Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt / Von wesen die die schönheit nicht erkennen«. »Darum umgeben«, so die Replik von Antonio, »gitter, hohe, schlanke, / den garten, den der meister liess erbauen, / Darum durch üppig blumendes geranke / Soll man das aussen ahnen mehr als schauen«; Hugo von Hofmannsthal, Der Tod des Tizian, in: Blätter für die Kunst 1 (1892), Bd. 1, S. 12–24, hier: S. 19f.

³¹ Graphik von Alexander Hartmann, in: Rilke, Totengraber (wie Anm. 1), S. 61.