

(David Schmidhofer)

Dr. H. Uyttersprot

## R. M. RILKE EN VLAANDEREN

Im Jahr 1906 hat Rilke einige Wochen in Flandern verbracht, von Ende Juli bis etwa 20. August. Am 28. Juli kommt er von Paris nach Fürnes, wo er die Bußprozession sehen will und wo ihn seine Frau Clara Westhoff mit der kleinen Ruth, aus Deutschland kommend, trifft. Nach kurzem Urlaub in Oostduinkerke besuchen sie zusammen Nieuwpoort, Yper, Brügge und Gent. Von dort reisen sie nach Deutschland, um auf Einladung von Gräfin Louise Schwerin den Spätsommer auf ihrem Schloss Friedelhausen bei Lollar zu verbringen. (Absatz)

Aus den Briefen vernehmen wir, was ihn hierher gebracht hat. Es ist wohl nichts Außergewöhnliches, dass für ihn, gleich jedem anderen kultivierten Europäer, im Ruhm unserer Städte und Denkmäler ein starker Reiz lag. Auch lockte ihn die Möglichkeit, sich selbst und den Seinen, insbesondere seiner Tochter Ruth, einige Tage ruhigen und gesunden Lebens an der Küste zu gönnen. Vor allem brauchte er die in einigen Lebensabschnitten vollkommen dominierende Einsamkeit, die selbst zu einer Art asketischer Welt- und Menschenflucht geführt hatte und die, außer später in Muzot, noch am meisten in Paris befriedigt wurde<sup>(1)</sup>. Die aber in diesem Fall von einer ebenfalls immer gegenwärtigen, doch damals noch stärkeren, Triebfeder entschieden überstimmt wurde, der Hoffnung auf „Wichtiges und Gutes für eine kommende Arbeitszeit“ (an Clara, 27. Juli 1906), auf Funken von Inspiration, Begegnungen, Gesichter, Menschen und Dinge, Stoff für die „steinerne Stadt“ der *Neuen Gedichte*, an welcher er in diesen Jahren baut. In diesem Punkt waren seine Erwartungen groß: „Um meiner Arbeiten willen möchte ich ... jene Ecke Belgiens kennen lernen, nach der mein Verlangen schon so oft so groß war, daß ich fast eine Lücke in mir empfand, dort wo Eindrücke und Erinnerungen an Brügge, an Ypern oder Gent hätten sein müssen“ (an Baron Uexküll, 21. Juli 1906)<sup>(2)</sup>.

(Absatz)

Freilich nicht umsonst war Rilke in diesen Jahren Intimus von Rodin und Verhaeren. Rodin hatte seinen Blick für die plastische Kunst geschärft, insbesondere für Bau und Gestalt mittelalterlicher Kathedralen. Er hatte seine eigene Begeisterung auf seinen Verehrer übertragen und zugleich seine in seinem Aufenthalt in Brüssel (1871-77) begründete Vertrautheit mit unserem historisch-künstlerischen Patrimonium<sup>(3)</sup>. Und vom einheimischen Verhaeren, dem Sänger von „Toute la Flandre“, konnte er praktische Hinweise zu Reiseplan und Sehenswürdigkeiten (zum Beispiel Dixmuide zu besuchen) bekommen und musste er

---

<sup>1</sup> Cf. J. Sibelius an Rosa Newmarch: “Je suis venu ici à Paris pour un court séjour. Quelle merveilleuse solitude j’y trouve! Il n’y a que les forêts de Finlande ou la grande ville qui puissent vous donner cela!”

<sup>2</sup> Cf. Brief an Clara. 20. Juli 1906: “Dieses Zusammengerücktsein vieler merkwürdiger Dinge ist ja eine große Vereinfachung... wie schön wäre es, Brügge zusammen zu sehen [sic!] und Gent, wie oft hab ich mirs gewünscht.”

<sup>3</sup> Noch im Brief von 20. Juli 1906 diese Anspielung auf Rodin, die nicht ohne Widerhall geblieben ist: “auch dort kämen wir zu Kathedralen, und ich muß an Rodin denken, wie er einmal von der von Brügge gesagt hat: “ça monte, monte, monte et puis ça commence à fleurir tout en haut – comme les rochers qui fleurissent aussi tout en haut...”. Ohne auch nur im Geringsten Rilkes Ursprünglichkeit anzweifeln zu wollen, möchten wir dennoch darauf hinweisen, dass seine Schulung durch den berühmten Bildhauer Früchte getragen hat. Der diesem Umgang zuzuschreibende Anteil im Entstehen der *Neuen Gedichte* wird wohl nie mit Sicherheit festgestellt werden können, sollte aber keinesfalls unterschätzt werden. Hier treffen eine prädestinierte Begabung (Rilke) und die kunstgewordene Natur (Rodin) einander. Für den Dichter ein Bildungs- und Urerlebnis zusammen. Vgl. Brief von 26. Januar 1906 über den ersten Besuch mit Rodin bei *Chartres en l’Ange du Méridien* (*Neue Gedichte*).

sicher keine Abstumpfung seiner Begeisterung und seiner Erwartungen befürchten. („Ich war bei Verhaeren und habe mich ausführlich für diese Möglichkeit vorgesehen...“)

(Absatz)

Diese Reise, die also vor allem um der Kunst willen unternommen wurde, hat selbstverständlich Wiederhall gefunden, in vieler Hinsicht sogar. Direkte Eindrücke vorerst in den knappen beinahe ausschließlich aufzählenden und dadurch enttäuschenden Briefen... enttäuschend, weil ihre Nüchternheit den Reichtum der epistelhaften Flut vermissen lässt, die bei jedem anderen seiner Streifzüge entstand (Italien, Spanien, Skandinavien) und woraus so manche Seite in die *Aufzeichnungen* unverändert aufgenommen wurde oder als potentiell *Neues Gedicht* zu betrachten ist, das dem darin vermittelten Erlebnis entspringen hätte können<sup>(4)</sup>. Ferner ein kurzes Essay mit Titel „Fürnes“, erschienen im Berliner Tageblatt vom 1. August 1907<sup>(5)</sup>; einzelne *Neue Gedichte*, Verdichtungen von Eindruck und Erlebnis (Der Platz, Der Turm, Quai du Rosaire...) – die eigentlich erwarteten Erträge! Schließlich (und das kann eigentlich nur unterstellt werden, auch wenn es sehr wahrscheinlich ist) eine vermutlich große Anzahl „Erfahrungen“, die, allein nicht ausreichend, damals schon im Gedicht feste Formen anzunehmen, in der Erinnerung weiterschlummerten, bis sie Jahre später als isolierter Vers, Bild oder Symbol hervorschossen<sup>(6)</sup>.

(Absatz)

Sechs, vielleicht sieben *Neue Gedichte*, ein Essay, eine nicht zu vernachlässigende Zahl an Bildern oder Versen. Gewiss nicht viel... und doch, berücksichtigt man alle Faktoren, keine allzu magere Ernte. Denn man beachte sein damaliges künstlerisches Gebot, „immer arbeiten“, mit seiner in den Pariser Jahren sehr verschärften und, im Gegensatz zur vormaligen größeren Lockerheit, streng aussortierenden Selbstkontrolle. Vergessen wir vor allem nicht, dass andere längere Reisen und Aufenthalte mit ihrer Vielzahl an Erfahrungen schließlich in vergleichsweise beträchtlich geringerem Maße ihren Niederschlag in Rilkes Poesie gefunden haben, obwohl hier der oft eintönige, manchmal jedoch prächtige, Briefwechsel alles im Übermaß festhält.

(Absatz)

Das ändert nun nichts daran, dass ihn der Aufenthalt hier scheinbar irgendwie enttäuscht hat. Die Ruhe, die er nur an unserer Küste glaubte, finden zu können und die er offenbar an keinem der deutschen oder französischen Strände, abgesehen von einem verlassenem bretonischen Fischerdorf, erwartete, hat er nicht gefunden, weder in Oostduinkerke, das für seinen Geschmack damals schon zu viel „bain de mer“ geworden war („Gott, wo geht die Einsamkeit der Erde hin“), noch in Brügge („la trop vivante-à cause d’Ostende“), nicht einmal in Fürnes oder in Yper, wo er jedes Mal im Jahrmarkttrubel landete. Und doch gehören die Gedichte zu den interessanten, das heißt zu jenen, die, so meine ich, einen noch zu wenig beachteten Aspekt der so variationsreichen *Neuen Gedichte* darstellen; selten jedoch zu den vollkommene Befriedigung schenkenden, den ergreifenden, oder, um es mit einem alles und nichts sagenden Wort zu formulieren, zu den „schönen“. Vielmehr sind sie Proben des schwierigen, rätselhaften Rilkegedichtes aus der zweiten Periode, an denen „etwas fehlt, etwas, was jedem Gedicht überhaupt für unentbehrlich gilt: die Empfindung, das ‚Dichterische‘ par excellence“, wie H. Kuhn in „Rilke und Rilke-Literatur“ schreibt (*Deutsche Fachzeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1939, S. 92)

---

<sup>4</sup> Und auch mehr als einmal entsprungen ist. Zum Beispiel im Brief von 25. März 1907 an Clara (Sturmnacht auf Capri) und Lied vom Meer; Brief von 4. November 1907 an Clara und „Die Anfahrt“; und Brief von 11. September und 15. Dezember 1906 an M. Gneisenau (die gelbe Rose) und „Die Rosenschale“; Brief von 18. Februar 1907 an Clara und „Insel der Sirenen“.

<sup>5</sup> Aufgenommen in „Werke IV“, S. 239-252.

<sup>6</sup> So unter anderem der heftig umstrittene Vers 29 der vierten Duineser Elegie: „Das Gesicht aus Aussehn“ den E. C. Mason auf die Erfahrung mit dem Marionettentheater in Fürnes zurückführt (*Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*, 1939, S. 92). Das überzeugendste Beispiel ist wohl das Sonett an Orpheus I, XX – das Sonett über den Schimmel, dessen Keime bis hin zur Russlandreise zurückreichen. Vgl. S. 64.

(1 Leerzeile)

Wie hat Rilke nun Flandern, Land und Volk, gesehen?

(Absatz)

Von dem Mann, der in solchem Maße mit der dreifachen Gabe der „perception étrange“, der Nuance <sup>(7)</sup> und der psychologischen Einfühlung ausgestattet war, dass er in allem, in der stofflichen Erscheinung und dem dahinter versteckten Wesen von Mensch, Tier, Gebäude, Ding, ja von einer Bewegung, stets das Besondere, das „Vage, nie Festgestellte“ sehen oder auslegen konnte, von ihm würden wir eigentlich einen anderen als den überlieferten, einen eindringlicheren und somit überraschenderen Blick erwarten. Diesen hat er *nicht*, zumindest nicht in dieser Hinsicht.

(Absatz)

Andererseits hat ihm sein Gespür für Kontrast und Gegenspiel, das von der außergewöhnlichen Gabe der sonderbaren bewussten Wahrnehmung wohl nicht ganz zu trennen ist, sein „Gegensatz-Gefühl“, wie ich es anderwärtig genannt habe, erlaubt, eine Reihe teils sehr feiner, unbestreitbar richtiger, teils jedoch *zu* schlauer Spielräume zu suchen und zu finden. In solchem Maße, dass man zum Beispiel beim Aufsatz über Fürnes vermuten würde, dass er im wohl mehr als angemessen ausgespielten Kontrast ein dankbares Mittel gesehen hat, noch mehr Ursprünglichkeit vorzutäuschen, als er von Natur aus bereits besaß, und sicher mehr Rätsel und Tiefe, als tatsächlich zu finden war. **Dass er wohl beides irgendwie entdecken wollte!**

(Absatz)

Schreibt er da: „Flandern - mit diesem Namen steigen die Kontraste herauf, deren Äußerstes in dem Bilde Brügge sich zu begegnen scheint...“, dann klingt solch eine Behauptung wie ein Versprechen... Was jedoch folgt und die suggerierten Enthüllungen durch Steigerungen hätte bringen können, beweist vielmehr, dass er das betreffende Versprechen nicht einlösen kann, obgleich er natürlich stets aufgrund interessanter und fein formulierter, überraschender Aspekte, am Rande der Spitzfindigkeit, kompetent bleibt. Zum Schluss scheinen die erkennbaren, fundierten und die eher von kühner Phantasie geschaffenen Gegensätze auf die abgedroschene und meines Erachtens von einem guten Stück Oberflächlichkeit nicht freizusprechende Wiederentdeckung jenes Dualismus hinauszulaufen, der nun einmal als für den flämischen Volkscharakter bezeichnend gilt: Sinnlichkeit – Frömmigkeit. Das Wesen des Flamen wird auf die Polarität „Buße und Kermes“ reduziert. Das Zusammentreffen von strenger Prozession und ausgelassenem Jahrmarkt erscheint ihm als Symbol dafür.

(Absatz)

Gleich nach seiner Ankunft in Fürnes, am 31. Juli 1906, schreibt er: „Ich sitze in einer kleinen seltsamen, alten Stadt mitten in einer Terniers-schen Kermes, die Augen voller Schaukeln und Ringelspiele, die Ohren voller Ausrufer, die Nase angefüllt mit dem Geruch von Bier, Honigkuchen und Landleuten, auf der Zunge dieses Treibens Staub und Trockenheit und den Druck unbeschreiblicher Sommerwärme auf allem Gefühl. Es ist dem flämischen Geschmack entsprechend mit nett fünf Sinnen zu rechnen und sie alle herzuzählen!“

(Absatz) Beinahe kontrapunktisch heißt es in „Fürnes“: „Der alte Gebrauch daß an einem bestimmten Tage Bußbereite eine sichtbare Buße auf sich nehmen und tragen, entspricht zu

---

<sup>7</sup> Diesen meines Erachtens sehr guten Ansatz entlehne ich *Souvenirs sur R. M. Rilke* von den Prinzessin von Thurn und Taxis: “Il voyait tout, il remarquait tout mais sa perception restait toujours étrange, absolument différente de celle du commun des mortels” S. 52. – Vgl. Mason o.c. Kap. I, *Das Weltbild der Nuance*, S. 18: “unendlich feinfühlig und geduldige Nuancierung, die das Vage, das “Nie-Festgestellte” genau anzudeuten vermöchte ohne ihm seine eigentliche Unfaßbarkeit zu nehmen.” Und dass diese Fähigkeit zu Nuancierung nicht auf das Sehen beschränkt blieb, sondern als eine der Ursachen des stets wieder entgleitenden Charakters seiner Weltanschauung, in seinem Denken eine wesentliche Rolle spielt wird auf S. 19 weiter unterstrichen: “Die ganze weltanschauliche Genialität Rilkes liegt darin, daß er Nuance finden kann, um alle Fragen zu beantworten, ohne die leiseste eindeutige Ansicht über das eigentliche Wesen der Dinge anzusprechen, und daß alles, was er dabei sagt, sehr wertvoll, überraschend, anregend und schön ist...”

sehr dem Bedürfnis dieses Volkes, das ein Gegengewicht zu seinen deutlichen Vergnügungen nötig hat, als daß es sich hätte auflösen und verlieren können.“

(Absatz)

Wie sollten wir uns die Richtigkeit dieser Offenbarung unserer nationalen Zerrissenheit – bei einem solchen Erfolgsmotiv kommt ein Erfolgswort von selbst! – nicht eingestehen, wo diese in Westeuropa doch schon so lange Gemeingut ist! Mit nichts wird allerdings leichter und lieber polemisiert als mit derartigen Verallgemeinerungen von Volkscharakteren (es sei natürlich dahingestellt, ob diese wirklich bestehen). Wie sollten wir es wagen, sie zu bestreiten, wenn sie, die Offenbarung, sich auf eine gefestigte Tradition berufen kann, die von zwei bedeutenden Ecken aus historisch motiviert ist: die burlesken Ausschweifungen der flämischen und niederländischen Malerschule (auf die sich unter anderen schon Schiller ein Jahrhundert früher bei der Bestimmung des „Niedrigen und Gemeinen in der Kunst“ gestützt hatte) und die um 1890 in Frankreich wieder „en vogue“ gekommene flämische Mystik. (Maeterlinck!). Und sie seitdem genährt wird von einer eigenen Romanliteratur, die von diesem Dualismus zehrt und damit auf Erfolg lauert, auch im Ausland.

(Absatz)

Wie auch immer, es ist wenig wahrscheinlich, dass sich Rilkes scharfer Geist und noch schärferes Auge aufgrund der zufälligen Gleichzeitigkeit von „Buße und Kermes“ zum gefälligen Nachbeten eines doch etwas simplifizierenden Urteils wird haben verleiten lassen. Er, der treue Besucher von Museen und Ausstellungen, der Schwärmer, der – so erstaunlich es sein mag – eine wichtige Reise oft durch Studieren von Stadt und Land gründlich vorbereitete<sup>(8)</sup>, der Freund des Flamen Verhaeren, der Rodin-Schüler und –Kommentator, er wird wohl mit dem durch Freund, Buch und Museum a priori eingprägten Bild der „Tenierschen Kermes“-Mentalität und ihrem Gegenpol hierher gekommen sein. Ein Bild, das zufällig glanzvoll bekräftigt wurde. Aus beiläufig eingestreuten Bemerkungen über den Volkscharakter geht deutlich hervor, dass er geringe Chancen hatte und auch keinen Versuch unternahm, hinter diese vorab gebildete Meinung zu greifen. Was er sah und erlebte war ihm hinreichend Bestätigung. Er sah in den Flamen ein stures Volk, aber auch das Van Deyssele „grobe Volk“. Auch die Sprache muss ihm diesen Eindruck vermittelt haben, denn bei der Feststellung, in unseren Städten könne man die verschiedenen Schichten der fremden Architektur mit dem stets gegenwärtigen flämischen Einschlag studieren, sagt er: „doch immer wie in flämischer Aussprache, wie bezwungen von der Mundart eines bäurischen Mundes, der nicht zum Schweigen zu bringen war...“<sup>(9)</sup>. Und man wird in dieser kurzen Schilderung losbrechender Ausgelassenheit nach den andächtigen Stunden der Prozession in Fürnes den ironisch geringschätzenden Unterton kaum überhören: „Und immer mehr füllen sich die langen Bänke vor den Estaminetts, füllen sich und werden nun vierzehn Tage nicht wieder kalt. Denn sie ist ausdauernd, diese robuste Lustigkeit, und ein Vorrat nicht aufzubrauchender Kräfte ist für sie da. Die Tanzanfänge bilden sich in den Ecken des Platzes. Schwere Gebärden werden aufgehoben wie Gewichte, freundliche und, probend, auch

---

<sup>8</sup> Cf. Brief von 2. Oktober 1907 an Clara: „Um den Reisewunsch zu besänftigen hab ich den Ort den er betraf, in der Bibliothek aufmerksam studiert und kenne nun manches Merkwürdige aus seiner Geschichte.“ Irgendwie als weniger belangreiche Parallele zu der wenig wahrgenommenen Form des „toujours travailler“ zu betrachten, die gewissenhafte Studie, die das Entstehen der *Neuen Gedichte* in (wie?) vielen Fällen begleitet und (wie sehr?) beeinflusst hat. Siehe Briefe von 25. Juli, 30. August und 18. April 1907. Vgl. auch Brief von 16. August 1907 an M. Solms-Laubach, worin folgender Satz unendlich viel über die Spontanität und den überwältigenden Reichtum an Bild und Nuance in den *Briefen* zu denken gibt: „Aber ich erschrecke über den Vergleich, *den ich nicht geprüft habe*, als ich ihn schrieb... es könnte leicht wieder ein verkehrter geworden sein, wie damals mit den Sommerkleidern...“ Man bedenke, dass an einigen Tagen zwei, drei Briefe – echte „poèmes-en-prose“ – entstanden.

<sup>9</sup> C. Bronne schreibt in „Pèlerinages Littéraires“ (*Rilke et la Flandre*, S. 116-22), dass Rilke während des Krieges begann, Flämisch zu lernen „pour mieux saisir la saveur“ der alt-niederländischen Gedichte, die ihm A. Kippenberg von Brüssel zuschickte.

drohende, und das einfache Umfallen eines Ungeschickten oder Trunkenen findet immer noch wie auf alten flämischen Bildern den Beifall eines ganzen Kreises.“

(Absatz)

Es ist hier also wenig Ursprünglichkeit und Nuance zu finden und Rilkes Blick bleibt darauf begrenzt, was die Tradition lehrt und was durch eine allzu flüchtige Erfahrung untermauert scheint. Weder die gekonnte Formulierung noch die effektive Wahl des illustrierenden Details (in Fürnes wimmelt es davon!) vermag dies zu beschönigen. Doch ganz anders ist es um seine Sicht auf Land, Städte, Denkmäler, das Aussehen der Dinge bestellt. Er legt seine Selbstständigkeit, auch nach der Vorbereitung durch Verhaeren, an den Tag, was sich schon daran zeigt, was er als wesentlich bezeichnet und was er als sehenswert preist. In dieser Hinsicht ist vor allem der sachliche, fast in Telegrammstil gehaltene Brief vom 11. August 1907 an Karl von der Heydt, dem er kurz darauf den ersten Band der *Neuen Gedichte* widmet, wichtig, weil er beweist, wie flink Rilke sich aus den Fängen katalogisierter Beratung, zu befreien wusste. Ich führe diesen Brief in seiner Vollständigkeit auf, weil die direkten Quellen, in diesem Falle Rilkes Briefe, nicht so einfach zu finden sind. Sie fehlen zum Beispiel in den großen belgischen Bibliotheken. Hier folgt er: „Ich glaube – rasch überlegend – nicht, daß ich von jenen Städten etwas weiß, was nicht jeder – und viel besser wüßte – „Verborgen“ sind ja eigentlich alle Schönheiten immer, aber ich beunruhige mich nicht darüber, ob Sie sie fänden... Indessen notiere ich schnell das folgende à la fortune du pot: BRÜGGE: durch die Ausstellung der Toison d’or noch voller, als es sonst um diese Zeit ist, muß um so weniger auf seine „Sehenswürdigkeiten“ hin genossen werden. Die mit Bildern (und z. Teil wirklich schönen, aber verhangenen) angefüllten Kirchen sind nur unter Führung zu sehen, und die Kustoden gehören zu den ermüdeten... Also nicht zu viel davon, selbst auf die Gefahr hin, manches zu versäumen. Dagegen sich gehen lassen: fast alle Gassen sind merkwürdig, alle Quais wunderbar. Eines Abends, wie unvermutet, vor die kleine stille Béguinage Saint Elisabeth kommen und hinein in den alten Ulmenhof und später am Minnewater weitergehen – Auf dem Wege zum Hôpital St. Jean die Türe aufdrücken und in das kleine alte „Godshuis“ hineinsehen, das „Roomsch Convent“, mit aller seiner Zurückgezogenheit. Das Hotel Gruuthuse besuchen, seine Sammlungen rasch durchschreiten, ohne die wunderbare Spitzenkollektion der Baronin Liedts zu übersehen, die nicht ihresgleichen hat.

In FÜRNES: sich keine zu gute Vorstellung von der „Noble Rose“ machen: auf den uralten Kellern steht ein im Stil sehr verdorbenes Kleinstadthotel.

In YPERN: Ja: die Handelsreihen (Halles), man sieht nichts als sie. Der immense Platz wird wahrscheinlich gerade durch die jährliche Kermes verstellt sein. (In dieser das Marionettentheater!) Das kleine Museum hilft verstehen durch ein paar alte Stadtbilder und Ansichten des unwahrscheinlichsten aller Plätze... Es ist in der alten Boucherie, die immer noch ihre Verwendung hat; und die unteren Räume in denen das Geschlachtete mit soviel Autorität und Aufwand sich breit macht (mit einer alten, besonders dafür tätigen Madonna), sind interessant. Die alten Winkel neben und hinter dem spanischen „Nieuwerck“ (am Ostende der Halles) mit wunderlichen Durchblicken. Für die Fahrt selbst wäre ratsam, auch das Dixmude zu passieren (das ich nicht kenne, von dem aber Verhaeren mir gesprochen hat) und Nieuport-Ville mit seinen Giebelhäusern und Handelsreihen und seinem schönen Kirchenportal zur Zeit, wenn das Glockenspiel spielt, für sich selbst, wie ein alter blinder Musiker, der es nicht lassen kann.“

Scharf hat Rilke erfasst, was man den trügerischen Charakter der westflämischen Landschaft nennen könnte. Eine maßlose Ebene, worin allein maßlose Türme zu leben scheinen und Stadtprofile sich abzeichnen, die wie in einer Luftspiegelung kompakte Häufchen von Häusern und schwärmende Bevölkerung vermuten lassen. Vortäuschungen, die wohl zu einer ernüchternden Feststellung der Wirklichkeit, zum in Stücke Reißen der äußerst erregten Erwartungen führen müssen. Die hohen oder massiven Türme („die steigen, Stockwerk aus

Stockwerk“) beherrschen nur verlorene menschenlose Dörfer und enge tote Städte. Aber auf diesen überraschenden Kontrast folgt sogleich ein anderer, ein Kontrast, der den ersten Eindruck verstärkt, aber gleichzeitig doch das Gefühl einer alten, nicht ganz verlorengangenen innerlichen Einheit schenkt. Das unbedeutende Städtchen umschließt ja ein in sein Wesen passendes Verlängerungsstück weiter Ebene. Maßlos ist der Turm... gleich maßlos allerdings das Herz der Stadt, der Markt. Auf beiden Ebenen, der horizontalen und der vertikalen, derselbe Geist.

(Absatz)

Nichts scheint Rilke mehr getroffen zu haben. Der Eindruck muss so überwältigend gewesen sein, dass er allein in Superlativformen adäquat Ausdruck findet. Yper: „der immense Platz... der unwahrscheinlichste aller Plätze...“. Brügge: „die Grand' Place ist da, für den größten Andrang immer noch zu groß...“. Insbesondere der Ort Fürnes, der, viel mehr als Brügge, eine Offenbarung für ihn geworden ist und die Tragweite einer Einweihung in das Phänomen „Flandern“ und der notwendigen Vorbereitung auf Brügge bekommt: „Begrift man nicht besser die Grand' Place Brügges wenn man innerlich schon ausgedehnt ist durch den ungeheuren Hauptplatz in Fürnes, an den die Stadt sich ganz ausgegeben hat – wie es scheint – über ihn hinaus nur noch einen Platz bildend und Gassenanfänge nach allen Seiten, die es zu nichts bringen? Erwartet man nicht schon Brügges berühmten Glockenturm steigen zu sehen, wenn man die Maßlosigkeit flandrischer Türme in Fürnes kennen gelernt hat, die über die Giebel hinausgehen, als gehörten sie in den Himmel?“

(Absatz)

„Maßlosigkeit der Türme“ – „der ungeheure Hauptplatz“, beide wie dafür geschaffen, überströmendes Leben aufzufangen beziehungsweise zu symbolisieren und dann wiederum die Wirklichkeit um so schärfer spüren lassen. Die Stille, das Absterben, eine fast beängstigende Leere. Wohl kann der Markt eben noch eine Illusion wecken. Von ihm weg, zu ihm hin führen Gassen, Straßen, Versprechungen satteren Lebens, doch wenn man diesen folgt hören sie plötzlich auf, verlaufen sie sich bei einem verlassenem Hafen, einer Mauer im Nichts, oder bringen den Wanderer übergangslos an den Rand der Ebene („Der enorme Platz nimmt fortwährend noch Zuflüsse von Leere auf, die aus allen Straßen in ihn münden“.)

(Absatz)

Wie könnte Rilke, der bewiesen hat, mit der Zwangsvorstellung des Vakuums in der menschlichen Seele zu leben („Damenbildnis aus den achtziger Jahren“), im Tier („Der Panther“), im Gebäude („Der Pavillon“), im Leben *tout court* (*Malte* und *Elegien*), hier nicht den Ansatz für ein Gedicht gefunden haben? Die Erfahrung Fürnes hat ihn zu zwei bemerkenswerten Gedichte inspiriert, die vieles über das Wesen und einige Nebenaspekte der *Neuen Gedichte* offenbaren. Es sind „Der Platz“ und „Der Turm“.

(1 Leerzeile)

## DER PLATZ

### Fürnes

Willkürlich von Gewesnem ausgeweitet:  
von Wut und Aufruhr, von dem Kunterbunt,  
das die Verurteilten zu Tod begleitet,  
von Buden, von der Jahrmarktsrufer Mund,  
und von dem Herzog, der vorüberreitet,  
und von dem Hochmut von Burgund,

(auf alle Seiten Hintergrund):

ladet der Platz zum Einzug seiner Weite  
die fernen Fenster unaufhörlich ein,

während sich das Gefolge und Geleite  
der Leere langsam an den Handelsreih

verteilt und ordnet. In die Giebel steigend,  
wollen die kleinen Häuser alles sehn,  
die Türme voreinander scheu verschweigend,  
die immer maßlos hinter ihnen stehn..

(1 Leerzeile)

Ein *neues* Gedicht bestimmt, und eines, von dem man annehmen darf, dass es selbst den einigermaßen mit Rilke vertrauten Leser verwirren kann, besonders, wenn er das Objekt, die Stadt, nicht kennt und überdies die Erläuterungen aus Essay und Briefen entbehrt, die uns die kontrollierbaren Realien angeben, den Ausgangspunkt, durch den das doch nicht Bestimm- oder Sagbare, das „Inkommensurable“ der poetischen Sicht bestärkt wird.

(Absatz)

Man bemerke nun, wie sich die Besonderheit dieses kurzen Gedichtes hinter einer eigenartigen Verbindung versteckt. Zwei Stimmungen liegen nebeneinander und doch ineinander verflochten als Kontraste und doch kraft ihrer stetigen Wechselwirkung als Einheit. Getrennt werden sie durch den auch hinsichtlich typographischer Anordnung spaltenden Vers. „(auf allen Seiten Hintergrund):“ – Ein Vers der gänzlich in den Geist der *Neuen Gedichte* passt, und selbst „hintergründig“<sup>(10)</sup> sich auf die konkrete Wirklichkeit der Türme bezieht, aber gleichzeitig auf die von allen Seiten (Rathaus, Kirchen, Spanischer Pavillon,...) ins Auge springende Geschichte<sup>(11)</sup>.

(Absatz)

Eigentlich wird das Vergangene beschworen, durch diesen unausgesprochenen Kontrast: „willkürlich von GEWESNEM ausgeweitet“. Willkürlich, in einem unüberlegten und hemmungslosen Schwall steigen die Bilder auf. Die Fantasie, die sich an Gebäude und Wissen entflammt, weitet den Platz aus, erkennt seine ehemalige Funktion und stellt diese wieder her, nämlich sein Verhältnis zu den Menschen; die Rolle, die er im Alltag von Stadt und Land zu erfüllen hatte. Daher kommt es, dass die erste Hälfte voll von Menschen und die zweite Hälfte menschenleer ist. Gleich einer ganzen Reihe *Neuer Gedichte* werden Struktur und Tonart durch den Gegensatz bestimmt (falls es nicht wäre, zu sagen *die Wechselwirkung*) zwischen der historischen Funktion eines Objekts und seiner heutigen Aufgabe. Diese ist nach dem Verlust seiner Funktion sein bloßes Fortbestehen als Ding. Besonders deutliche Beispiele dafür findet man in den Gedichten: „Der Pavillon“, „Treppe der Orangerie“, „Die Parke“ (I, II, III), „Das Wappen“, „Das Portal“, und so weiter. Alles Gedichte, die auf Gegensätze (übrigens auch durch zahllose Berührungspunkte gemildert) zwischen dem reduzierten Sein im Heute und großem historischen Wert, also symbolischen Funktionen der Vergangenheit, begründet sind.

(Absatz)

Gewiss, der isolierte Vers „(auf allen Seiten...)“ schneidet, spaltet die beiden Sphären, aber er bewahrt doch die Verbindung mit dem ersten Vers, von dem das tragende Wort „ausgeweitet“ nun einen neuen Sinn erhält. „Ausgeweitet“, durch die Einbildung, die das Vergangene umgestaltet, aber auch durch den jetzigen Zustand. Und hier schlägt sich auch das

---

<sup>10</sup> Für diese selten auf einen bestimmten Satz festzulegende Mehrdeutigkeit des Rilke'schen Bildes, Verses oder Gedichts, vgl. meine Analyse von „Die Gazelle“ in: „Enkele Beschouwingen over Rilke's Neue Gedichte“, Reihe: *Levende Talen*, Nr. 19, S. 14-21. Cf. auch Mason, S. 143, Fußnote.

<sup>11</sup> Im Besonderen die Periode der Burgundischen Herzöge, das 15. Jahrhundert, auch andernorts im Aufsatz gerne hervorgerufen. Rilkes Vorliebe für diese Zeit ist bekannt; er betrachtete sie als die große Periode der westeuropäischen Kultur, sie war für ihn was Mittelalter oder goldenes Jahrhundert für die Romantiker war. In „Fürnes“, zum Beispiel erinnern ihn die Jahrmarktuden, die auf dem Markt eine von Gassen durchzogene neue Stadt bilden, an die damals berühmten Heereslager der Herzöge... „wie eine von jenen rasch errichteten hölzernen Städten, mit denen die Herzöge von Burgund fremde Fürsten in Erstaunen setzten.“

Hauptmotiv des Gedichtes nieder, der schwerwiegende Druck der Atmosphäre, die *Leere*, die, über alles ausgebreitet, die Proportionen zwischen den konkreten Dingen verschärft und das menschenleere erstarrte Städtchen doch mit heimlichem und selbst unheimlichem Leben füllt. In dieser *Stille* und diesem *Absterben* bewegen sich nicht die Menschen, wohl aber die Dinge. Der Platz ruft die in der Tat auffallend vielen Fenster vom Apfelmarkt „zum Einzug seiner Weite“ (vgl. Essay Fürnes: „der lange schräge Apfelmarkt nebenan hat einen spärlichen Verkehr, den die vielen Fenster zählen zu scheinen“). Die „Leere“ überströmt den Markt – „gibt sich aus“, wollte man es mit einer typischen Rilke-Wendung umschreiben – verteilt sich mit ihrem Gefolge und Geleite entlang der Handelshäuser, dieser wirklich verschwindenden Häuschen, die „in die Giebel steigen“ und plötzlich von Misstrauen gegenüber der maßlosen Türme, die „stehn“, erfüllt scheinen. Man achte außerdem darauf, dass in derartigen Gedichten die andere Sphäre niemals zur Gänze versinkt. Durch kleine, der Aufmerksamkeit leicht entweichende Berührungspunkte bleibt sie eingeflochten... „Gefolge... Geleite...“. Als Unterton schwingt das historische Motiv mit.

(Absatz)

Passt hier also das Konzept, das H. Pongs für die *Neuen Gedichte* geprägt hat, als er diesen Band als die Poesie der Dinge, isoliert von den menschlichen Bezügen, bezeichnete? Nur zum Teil, weil doch Mensch und Dichter im zweiten Teil gänzlich ausgeschaltet scheinen. Daneben wiederum ist die Vorstellung völlig vermenschlicht, rutscht sie fast ins Allegorische. Die Dinge bestehen einzig in ihrer Funktion als Dinge (früher hatten sie die Funktion des Menschen inne), aber sie leben. „Ding-Bezüge“<sup>(12)</sup>, selbst die unwahrscheinlichsten, werden gesucht und gefunden und als eigenständige Werte dargestellt. Ist das Gedicht auch höchstgradig *ent-icht*, die Dinge selbst bekommen ein eigenes Ich<sup>(13)</sup>, werden reich.

(1 Leerzeile)

„Alle Dinge, an die ich mich gebe  
werden reich und geben *mich* aus.“

(1 Leerzeile)

Daraus muss überdies eine andere Eigenartigkeit aus diesem Band fast automatisch hervorgehen. Der Kontrast wird verstärkt, wird zum Konflikt. Die Häuser fühlen die Türme als eine Bedrohung. Es wird eine verstoßene Rivalität, ein Streit gleichsam insinuiert. Sodass von selbst ein Maximum an Bewegung erreicht wird, die paradoxe Dynamik in den Bezügen zwischen leblosen Dingen, was in noch höherem Grad erreicht wird in Gedichten, wie „Der Ball“, „Die Kathedrale“ oder auch in „Spanische Tänzerin“, wo Tanz und Tänzerin buchstäblich auseinander gerissen werden und ein Duell ausfechten.

(Absatz)

Was bleibt hier noch von Fürnes? Alles und nichts. Nichts, was *Baedeker* erwähnt und was der von „perception étrange“ entwöhnte Tourist besichtigen wird! Und doch alles: die Seele von Markt und Stadt, ihr Ich. Das, was man nicht sehen kann, was man bestenfalls halb unbewusst erfährt und man, auf Rilkes Spuren, vorzugsweise an einem ruhigen Sommertag vor Ort einmal auf Gehalt und Richtigkeit überprüfen sollte<sup>(14)</sup>.

(Absatz)

Der „maßlose Turm“ aus dem Gedicht „Der Platz“, das ist der schwere, viereckige Turm von Sint Niklaas, der sich auf fast unwahrscheinliche Weise aus einem nichtigen Gässchen und

---

<sup>12</sup> Vgl. Brief von 22. Februar 1923: „Das Faßliche entgeht, verwandelt sich, statt des Besitzes erlernt man den Bezug.“

<sup>13</sup> Das Geheimnis der *Neuen Gedichte* beruht zu einem großen Teil auf Rilkes ungewöhnlichem Vermögen zu Personifikation. Siehe Brief an Clara (20. Januar 1907), deren Reise in Ägypten er in Gedanken verfolgt; über den Nil heißt es da: „Zum erstenmal fühle ich einen Fluß so, so wesenhaft, so bis an den Rand der Personifikation heran wirklich, so alsob er ein Schicksal hätte, eine dunkle Geburt und einen großen ausgebreiteten Tod...“

<sup>14</sup> Rilke wird wohl nicht vermutet haben, dass der Spotname der Bewohner neben „Plünderer/Wilderer“ auch „Fürner Schlafmützen“ lautet.



einem alten zusammengeschrumpften Portal, „halb versunken, wie in die Erde hineingedrängt von dem Druck des stumpfen Turmes“ (<sup>15</sup>) erhebt. Das ist  
(1 Leerzeile)

DER TURM  
St. Nicolas Fürnes

Erdinneres. Als wäre dort, wohin  
du blindlings steigst, erst Erdoberfläche,  
zu der du steigst im schrägen Bett der Bäche,  
die langsam aus dem suchenden Gerinn

der Dunkelheit entsprungen sind, durch die  
sich dein Gesicht, wie auferstehend, drängt  
und die du plötzlich *siehst*, als fiele sie  
aus diesem Abgrund, der dich überhängt

und den du, wie er riesig über dir  
sich umstürzt in dem dämmernden Gestühle,  
erkennt, erschreckt und fürchtend im Gefühle:  
o wenn er steigt, behagen wie ein Stier-:

Da aber nimmt dich aus der engen Endung  
windiges Licht. Fast fliegend siehst du hier  
den Himmel wieder, Blendung über Blendung,  
und dort die Tiefen, wach und voll Verwendung,

und kleine Tage wie bei Patenier,  
gleichzeitige, mit Stunde neben Stunde,  
durch die die Brücken springen wie die Hunde,  
dem hellen Wege immer auf der Spur,  
den unbeholfne Häuser manchmal nur  
verbergen, bis er ganz im Hintergrunde  
beruhigt geht durch Buschwerk und Natur.

(1 Leerzeile)

Man gestatte mir, auf eine kurze Charakteristik zurückzugreifen, die ich anderswo, in anderem Zusammenhang von diesem Gedicht zu geben versuchte (<sup>16</sup>). Kann man im Gedicht „Die Kathedrale“ eine Betrachtung als Keim der zerebralen Auswirkung sehen, so liegt dieser Ansatz in „Der Turm“ bestimmt in der sinnlichen Wahrnehmung und der dadurch geweckten Empfindung. Kraft des Erlebens selbst, nämlich des schroffen Kontrastes zwischen dem Besteigen des Turmes durch den stockdunklen Gang und dem plötzlichen Eintritt in grelles Licht oben, musste dieses Gedicht mit zwei stilistisch verschieden gefärbten Hälften ausfallen.

(Absatz)

Ist der zweite Teil, das Landschaftsbild, das oben erblickt wird, ein Prachtstück synthetischer Treffsicherheit mit – wie so oft in den *Neuen Gedichten* – einer beinahe mathematischen Detailtreue, so bringt der erste Teil eine vielleicht nicht zu übertreffende Kostprobe von

---

<sup>15</sup> Verrät der Meister der Fremdwahrnehmung und der tollkühnen Artikulation sich nicht völlig durch die Art, worauf er die durchaus kuriose Ruine im kleinen Stadtpark (Portal und zugemauerter Teil des Schiffs) sieht: „drüben, das zu Sankt Walpurga gehörige (Portal), weit von der Kirche in der Gefangenschaft des Verfalls, allein im Stiche gelassen wie eine tollkühne Vorhut.“ Das ist Rilke „in a nutshell“.

<sup>16</sup> „Enkele beschouwingen...“, S. 9.

komplizierter Bildgebung in schwer hypotaktischem Satzbau. Überraschend und wahrscheinlich ehrlich ist der Grundeindruck: Der Turmhohlraum ist ein Schlund... aber ein Schlund, den man besteigen muss, von dessen Boden aus (Erdinneres) man zur Oberfläche der Erde klettert.

(Absatz)

Man achte auf diese für Rilke so typische Umkehrung der normalen Verhältnisse. Hier werden sie Ausgangspunkt einer „Großperiode“, die drei Strophen umfasst und deren Sätze sich ineinander haken wie Zahnräder, gleichzeitig Ausgangspunkt einer Reihe von Bildern, die sich von Satz zu Satz weiter verflechten, die die fundamentale stark anschauliche Sicht vollkommen zersplittert und die, will sie auch nur aufgeklärt werden, den Leser buchstäblich zu langsamer atomisierender Analyse zwingt. Auch hier wird eine rein zerebrale Anspannung auferlegt, nicht allein, um jedes Detail, jede Beziehung der Bildsprache zu begreifen, sondern noch mehr, um das Wichtigste, den Verband zwischen der Reihe von Bildern und der Kernvorstellung, das wirkliche Objekt, nicht völlig aus den Augen zu verlieren.

(Absatz)

Wir sprachen über eine Umkehrung der normalen Verhältnisse, einem komplett-anders-sehen-als-das-übliche, wovon das Produkt mit dem umgekehrten Spiegelbild im Wasser zu vergleichen ist. Etwas, das, wenn es die Basisvorstellung bildet, den Zugang zum Gedicht beträchtlich erschweren kann, vor allem wenn, wie hier, der ahnungslose Leser ohne Vorbereitung oder Übergang hineinversetzt wird<sup>17</sup>). Was hier ganz bestimmt der Fall ist, da bereits der Anfang lautet: „Erdinneres...“. Der Ausgangspunkt wird jedoch deutlich, und das Ganze dadurch aufgeklärt, wenn wir einen nützlichen Hinweis aus dem Essay über Fürnes zu Hilfe rufen, wo Rilke schreibt: „Und ist es nicht nützlich – wie man es in Fürnes vor St. Walpurga kann – die Erde schon einmal als den Grund des Himmels empfunden zu haben, auf dem Wracks riesiger Kirchenschiffe liegen, leblos, in hundertjähriger Havarie?“ – Die Erde wird „Grund des Himmels“, der Fuß des Turmes wird „Erdinneres“ und seine Spitze „Erdenoberfläche“. Die Bilder entspringen trotz der leichten Verschiebung dem selben Grundgefühl.

(Absatz)

Der weitaus größte Teil des Essays ist der Bußprozession gewidmet. Anders als in den Gedichten, diesen Produkten der besonderen „Schau“, kommt die Schilderung der Prozession einem einfach beschriebenen Bericht nahe, der, ohne in peinlich genaue Vollständigkeit zu verfallen, doch ziemlich getreu der Ordnung folgt. An diese Linie war Rilke irgendwie gebunden, obwohl ein Richtungswechsel natürlich nicht hätte überraschen dürfen. Es mangelt andererseits auch nicht an Anläufen dazu. Wie leicht hätte dieses Spiel mit dem Ernst, worin die Buße selbst ein Schauspiel ist, so dass die Rollen von Büßern und Statisten fortwährend durcheinander geraten, diese „Maskerade... diese Darstellungen, aus denen oft unerwartet die tragische Größe der Handlung schlägt“ nicht zum totalen Umschwung führen können? Oder das Crescendo im Übergang dieser streng gebundenen Gruppen zur wirren und aufgelösten Schar der Kreuzträger mit ihren zum Ende hin quälend schwer gewordenen Bewegungen („das Kreuz kommt über sie mit seinem ganzen Sichschwermachen“)?

(Absatz)

Diese kleinen Proben zeigen ausreichend, wie stark hier auch alles mit persönlichem Blick aufgefangen und mit den bereits bekannten stilistischen Eigenheiten in Worte gefasst wurde.

---

<sup>17</sup> Welche Deutungsunterschiede das Rilkegedicht verursacht, mag daraus hervorgehen, dass während eines Rilke-Kollegs, viele das „Du steigst...“ darin als eine an den Turm gerichtete Aussage betrachteten und sich nur trotz dieses Irrtums überzeugen ließen. Bei einem anderen Anlass wurde das Wort „Weise“ des Titels „Weise von Liebe und Tod des Cornets...“ nicht in der allerdings an der Hand liegenden und sich im Werk selbst anbietenden Bedeutung von *Weise, Lied, Chanson* (vgl. Titel der Übersetzungen) aufgefasst, sondern im Sinn von (*Art und Weise des Cornets zu lieben und zu sterben*). Ist das nicht, als ob allein schon der Name Rilke selbst, sein alleinstehendes Wort und sein Gedicht umso mehr, schon von vorherein den Gedanken des Ungewöhnlichen, Überraschenden und dessen, was man gewöhnlich nicht erwarten würde, weckt?

Das übermäßige, jedoch einfach zu handhabende „wie...“, das jede Spitzfindigkeit in der Vorstellung zulässt. Die gewagte, manchmal barocke Konkretisierung, wie zum Beispiel in folgendem Satz, der den Gesamteindruck der Prozession, die in der Tat treffende Verkuppelung von mimischer Darstellung mit der begleitenden und erläuternden Rezitation. – also das Visuelle und Auditive in einem – festlegen soll: „Denn es geht über dem Ganzen ein alter Zusammenhang flämischer Verse her, an die einzelnen Personen verteilt, denen das heilige Auseinandersetzen lang und deutlich wie ein Spruchband aus dem Mund hängt.“ (Absatz)

Der Rahmen, das Stadtbild vor und unmittelbar nach der Prozession ist nicht minder bemerkenswert. Ist es verwunderlich, dass er mit seinem außergewöhnlichen Gefühl für Atmosphäre und Stimmung, diese letzte nicht nur in ihr dominierendes Element fasst (das Glockengeläute als *Wolkenbruch* über der Stadt), sondern viel mehr noch seismographisch schnell auf alles, was diese Stimmung zerreißt, reagiert? Das plötzliche zum Stillstand Kommen der Glocken, das plötzliche und damit fast synchrone Losbrechen des Jahrmarktgetöses, die ebenso plötzlich aus allen Ständen aufsteigende Lichtflut. Das plötzliche Erstürmen der *negativen Gassen* durch Zuschauer, wenn die Prozession einmal vorbei ist. Das alles, wie auf ein Zeichen, eine Überraschung und als solche auch gesehen und gefühlt, mit diesem außergewöhnlichen Flair des Plötzlichen, dieser vielleicht schärfsten Form seiner Empfänglichkeit für den Kontrast.

(Absatz)

Auf einige Details darf noch hingewiesen werden, nicht weil ihnen im Essay über Fürnes eine wichtige Bedeutung zukommt, sondern weil sie Keime dessen beinhalten, was in seinem späteren Werk zu einer zentralen Fragestellung ausgewachsen ist. Da ist erst die flüchtige Kennzeichnung der in der Prozession getragenen Skulpturen: „Die Puppen... spanisch-flämische Skulpturen aus dem 17n [sic!] Jahrhundert, ganz erfüllt von dem momentanen, einseitigen Ausdruck ihrer Handlung... sind schwer zu übertreffende Mitspieler...“. Dies muss man in Zusammenhang mit Rilkes damals schon altem Interesse für Puppen und Marionetten stellen, das allmählich so zunahm, dass es zu einem der Hauptthemen der Duineser Elegien wurde (4. El.), und damit auch zu einer Crux der gesamten Rilkephilologie. Eine ausführliche Behandlung wäre hier unpassend. Erwähnen wir des weiteren noch, dass auf den Verbleib in Fürnes ebenfalls das enigmatische Gedicht „Marionetten-Theater Fürnes“ zurückgeht, das noch nicht in die *Neuen Gedichte*, sondern erst in die *Gesammelten Gedichte* aufgenommen wurde und teilweise auch von E. C. Mason mitgeteilt wird. Dieses ist mit einem wichtigen Kommentar versehen<sup>(18)</sup>. Direkten Zusammenhang mit jenen Dingen, die uns beschäftigen bietet das Gedicht sonst nicht.

(Absatz)

Und überdies achte man auf den grandiosen Schlusssatz des Essays: „Denn selbst in dem Läuten da oben ist auch wieder beides, Buße und Kermes, für den, der läutet: auf einem kleinen Tritt des Gebälkes stehend, in fortwährender Gefahr die ungeheure Glocke erwartend, um sie mit dem Fuße zurückzustößen, halb tanzend und halb im Kampf, mit ihr allein über dem dunklen Abgrund des Turmes und verschlungen von dem Sturm ihrer Stimme.“ – Ein pathetischer Orgelpunkt (in dem mancher Leser womöglich meint, einen falschen Klang zu vernehmen), ein Bild visionärer Glut<sup>(19)</sup>, voll der Spannung und des Schrecklichen, das in

---

<sup>18</sup> O. c. S. 92, siehe auch F. Dehn: "Die vierte Duineser Elegie", in: *Gedicht und Gedanke* von H. O. Burger, 1942. Und die vortreffliche, dem Leser noch alle gewünschte Freiheit lassende Synthese der Ideenwelt der Elegien: "Der Gedankliche Hintergrund von Rilke's Duineser Elegien" von Th. C. von Stockum, in: *Neophilologus*, Juli 1948.

<sup>19</sup> Und doch unerbittlich wahrheitsgetreu. Noch immer sieht man den Vorsatz, auf dem der Glöckner in gefährlicher und äußerst ermüdender Haltung stand. Mit dem Fuß wurde die Glocke (die einzige die von den vierzig erhalten blieb) zurückgestoßen, während der Glöckner sich mit ausgestreckten Armen an einer höher platzierten hölzernen Stange festhielt. Nicht weniger gefährlich war das Abspringen von diesem Vorsatz, zu dem keine Treppe oder Leiter führte. Erst ein tödlicher Unfall (um 1910) hat diesem Brauch ein Ende gesetzt. Was

„Der Turm“ zum Ausdruck kam – und das Rilke so sehr getroffen haben muss, dass er dem offenbar eine weitreichende symbolische Bedeutung beigemessen hat. Denn dieses Bild klingt in beinahe wörtlicher Anlehnung noch im letzten der „Sonnette an Orpheus“ (II, XXIX) nach:  
(1 Leerzeile)

„Im Gebälk der finstern Glockenstühle  
laß dich läuten...“

(1 Leerzeile)

Zweifelsohne, von allen flämischen Städten hat Fürnes den tiefsten Eindruck auf Rilke hinterlassen. Einen tieferen noch als Brügge. Vermutlich hat der kurze Aufenthalt die Möglichkeit zur eindringlichsten Konzentration und zur vollständigsten Aufnahme des kleinen Städtchens, nicht aber eines Sammelbeckens wie Brügge, geboten. Daher also *seine* Zurückhaltung. Daher auch das Neue in (so könnte man es nennen) seiner Entdeckung einer notwendigen, langsamen Einweihung in das Phänomen Flandern und seine berühmteste Stadt: „Die meisten Menschen, die Brügge besuchen, kommen eines Tages wie durch Zufall hin. Sie befinden sich in einem der Seebäder, in Ostende oder Blankenberghe oder in Heyst und wenn sie für ein paar Stunden in die berühmte Stadt fahren, so bringen sie die Stimmung des großen Seebades mit, diese Trägheit mit gutem Gewissen, das Verlangen, unterhalten zu sein und das behagliche Bewußtsein, ein Recht auf Zerstreuung zu haben... Nicht von Ostende müßte man hinkommen, eilig und in der Voreingenommenheit des Sehenswerten, sondern langsam, das Land entlang, aus Dixmude oder aus Ypern, mit seinen gewaltigen Handelshäusern oder aus der Stadt Fürnes...“

(Absatz)

Ein Satz von großer Bedeutung! Denn er beleuchtet treffend das Ziel, das Rilke sich bei dieser Reise stellte, seiner Kunst zu dienen, den Ernst seines künstlerischen Kredos, in dem selbst das scheinbar ziellose Umherstreifen noch zu einer Form des „*toujours travailler*“, zu einem Schauen erhoben wird. Und außerdem lernt er alles, was auch hier als eine Umkehr in oben gemeintem Sinn betrachtet werden kann. Yper, Dixmude, Nieuwpoort, Fürnes, diese Städte sind Meilensteine auf dem Weg der allmählichen Initiation, Vorstufen von Brügge, das da in sich verschlossen liegt und aus jedem Blickwinkel mit seinem Reichtum überwältigt. Hierdurch werden dann faktisch die Reiseroute, die schemenhaft festgelegt ist, und sogar das traditionelle Flandernbild komplett durcheinander gebracht. Hierdurch wird gleichzeitig das große Gewicht, das er Fürnes beimisst, erklärt. Dies alles scheint seinen Erfahrungen zu entsprechen. Wenn man darin, mit einiger Ungefälligkeit, auch eine Äußerung seiner Sucht nach Ursprünglichkeit erkennen könnte.

(Absatz)

Wie bereits erwähnt, gegenüber Brügge zeigte er sich zögerlich. Er lässt sich nur im Brief an Von der Heydt energisch aus, in dem man zu Unrecht nur praktische Ratschläge sehen würde. Wohl muss er es ausführlich und begeistert in einem Brief an Ewald, erörtert haben, seinem gelähmten Freund aus Schmargendorf, dem Rilkeleser auch bekannt aus den „Geschichten vom lieben Gott“, wo dieser im Feber 1907 ganze Passagen aus diesem Schreiben übernimmt und kommentiert. Vor allem über Brügge und die Unsere Liebe Frau - Prozession in Gent. Dieser Brief Rilkes scheint jedoch verloren.

(Absatz)

Mit der Mentalität eines Badegastes ist an Brügge also nicht heranzutreten: „Dieser Verfassung entzieht sich Brügge fast ganz.“ Denn diese Stadt, die wohl alles geben kann, was der Reisende verlangt, ist eigentlich zurückhaltend. Man vermisst „ohne sich vielleicht darüber klar zu werden, das Entgegenkommen in alledem, durch das vielbesuchte Städte sich sonst angenehm machen.“ Venedig zum Beispiel. Das, im Gegensatz zu Brügge, „verblichen gespiegelte Venedig“, das man als ein Feuerwerk ohne Anstrengung und innerhalb einer

---

anfangs nur ein Produkt der Fantasie schien, beruht also doch wieder auf scharfer Wahrnehmung. Wahrnehmung, Wissen und Ahnung bezüglich eines Details.

Stunde genießen kann, das Erinnerungen und „nicht zu verwechselnde Bilder“ mitgibt und mit seiner Stille und verweinten Schönheit besonders die Frauen ergreift, die die harte Lektion seiner Geschichte nicht kennen <sup>(20)</sup>. Freilich, das *tote* Brügge wird stets für den mondänen Touristen da sein, aber es gibt daneben das andere, das man wohl auch *das Starke* oder noch besser *das Spröde* nennen könnte und das sich jemandem offenbart, der es nicht als die schwerste Aufgabe betrachtet. Denn es ist ein Concentré aller Gegensätze, die dieses Land zu bieten hat. Ist „die Grand’Place für den größten Andrang immer noch zu groß“ und steigt das Belfort „Stockwerk aus Stockwerk“, als ein Bild von Macht und Wille, so ist Brügge doch sehr besinnlich und, gerade wenn es still steht, stark. Es besteht in dieser Stadt vor allem ein Vermögen zu Entwirrung ihrer Aussichten: „Diese Stadt ist nicht nur schlafbelangen und wehleidig und traumhaft lautlos, sie ist auch stark und hart und voller Widerstand, und man muß nur an das verblichen gespiegelte Venedig denken, um zu merken, wie wach und ausgeschlafen hier die Spiegelbilder sind. Sie hat freilich Stunden, wo sie hinzuschwinden scheint, unaufhaltsam wie ein Wandgemälde unter den Flechten der Feuchtigkeit; aber wer sie so schildern würde, den könnte man widerlegen mit ganzen Tagen, in denen sie dasteht in ihren Feldern wie ein Schachspiel, Figur neben Figur, plastisch, klar und greifbar. Ihre Farben sind ausgegangen da und dort, aber das Muster ist überall deutlich erkennbar, und der Kanevas ist von der Festigkeit flandrischer Gewebe.“

(Absatz)

„Fast alle Gassen sind merkwürdig – alle Quais wunderbar.“ In diesem Hinweis an Von der Heydt liegt das Gedicht „Quai du Rosaire“ enthalten, ein Gedicht, das, behandelt es auch solch eine unterschiedliche Gegebenheit, als Pendant von „Der Platz“ gelten kann. Ebenso als Beispiel Rilkes sogenannter objektiver *ent-ichter* Lyrik, dieser allerpersönlichsten Äußerungsform seiner bei aller Demut und Bescheidenheit sehr eigenwilligen Natur, die überdies solcherart die Leere erleiden musste, dass damit oft der ureigenste Akzent getroffen wurde.

(1 Leerzeile)

## QUAI DU ROSAIRE

### Brügge

Die Gassen haben einen sachten Gang  
(wie manchmal Menschen gehen im Genesen  
nachdenkend: was ist früher hier gewesen?)  
und die an Plätze kommen, warten lang

auf eine andre, die mit einem Schritt  
über das abendklare Wasser tritt,  
darin, je mehr sich rings die Dinge mildern,  
die eingehängte Welt von Spiegelbildern  
so wirklich wird, wie diese Dinge nie.

Verging nicht diese Stadt? Nun siehst du, wie

---

<sup>20</sup> Cf. Brief von 21. November 1907 an Clara über Venedig: „Aschen steht sein Marmor, grau im Grauen, licht wie der veraschte Rand eines Scheites, der eben noch Glut war. Und von welcher unerklärlichen Auswahl ist das Rot an Mauern, das Grün an Fensterläden: maßvoll und doch nicht zu übertreffen; vergangen aber von einer Fülle der Vergänglichkeit: blaß aber wie jemand blaß wird in der Erregung.“ Vgl. Venediggedichte in den *Neuen Gedichten* – Wie scharf er Kontraste fühlt, aber sie auch mit all zu präziösem Anmut einsetzt, sodass sie etwas Schwindliges bekommen, geht aus dieser Variation über den Namen *Venedig* hervor: „Venedig – dieser wunderbare verblichene Name, durch den ein Sprung zu gehen scheint und der sich nur durch ein Wunder noch hält – dem heutigen Dasein jenes Reiches ebenso seltsam entsprechend, wie einst Venezia dem starken Staate entsprach, seiner Aktion, seiner Pracht: den Galeeren, den Gläsern, den Spitzen und verschwenderischen Bildern von alledem“ (11. Oktober 1907 an Clara).

(nach einem unbegreiflichen Gesetz)  
sie wach und deutlich wird im Umgestellten,  
als wäre dort das Leben nicht so selten;  
dort hängen jetzt die Gärten groß und gelten,  
dort dreht sich plötzlich hinter schnell erhellten  
Fenstern der Tanz in den Estaminets.

Und oben blieb? – Die Stille nur, ich glaube,  
und kostet langsam und von nichts gedrängt  
Beere um Beere aus der süßen Traube  
des Glockenspiels, das in den Himmel hängt.

(1 Leerzeile)

In Fürnes wird das Stadtbild durch Turm und Markt bestimmt, in Brügge durch Gassen und Reien. Und dies insbesondere an dem Ort, wo diese Komponenten, wie in einem Schnittpunkt, überschwänglich zusammentreffen, dem *Quai du Rosaire*. Er wird dadurch zum Herz der Stadt – und nicht der Markt, der bei aller Eigenart, Grandiosität sogar, einen doch zu allgemeinen Flämischen Charakter inne hat, sei es auch intensiver und in stärkeren Proportionen als anderswo. Daher kann der Titel zu begrenzend scheinen, „Brügge“ *tout court* hätte das Gedicht heißen müssen, dieses einfache Stimmungsgedicht, in dem ohne einen Hauch von präzisierender Bezeichnung von billigem Lokalkolorit oder sentimentaler Ansichtskartenoptik die spezifische Atmosphäre Brügges in ein dankbares Moment fixiert wurde. Hier treffen wir nur einen Schimmer von jenem Doppelsphärischen an, das in „Der Platz“ fast schreiend sichtbar gemacht wurde, aber es ist präsent, gedämpft, in Einklang mit Ort und Zeitpunkt. Das historische Motiv möge hier nicht so stark durchklingen (dazu bot Brügge andere Anlässe) und somit auch nicht die Antithese Gegenwart – Vergangenheit. Vielmehr wird sie über den Rand eines Bildes oder Gleichnisses entlanggeflüstert. Denn das ist mit ein Sinn jener zweideutigen Fragen, die zögernd fallen und wie in einem stillen Wasser die Gegensätze kurz verstärken: „Was ist früher hier gewesen?“ und „Verging nicht diese Stadt?“ (im einfallenden Abend?... in den Kanälen?... doch auch: ging sie als mittelalterliche Stadt, als Macht, nicht unter?). Die anderswo so straffe Gegensätzlichkeit ist hier nicht klar und scharf, das Tastbare geht in der Dämmerung unter, versinkt im „abendklaren Wasser“, um dort als „Wirklichkeit“, „wach und deutlich“, als Spiegelbild jedoch „im Umgestellten“ auf rätselhafte Art („nach einem unbegreiflichen Gesetz“) wieder aufzuerstehen. Sodass das im Aufsatz über Fürnes angezeigte Vermögen zu *Entwerrung* dieser Stadt, „traumhaft“ und „wach“ zu sein, hier auf einer anderen Ebene realisiert wird. Und wo das echte Leben verschwunden ist tritt die Leere ein, die, wie in Fürnes, gefüllt wird mit der fantastischen Bewegung der leblosen Dinge. Die Brücke, die sich in ihrer typisch gebrochenen Einböigkeit „mit einem Schritt“ bewegt. Der Kai, wo sich alles schnell verändern kann... „plötzlich erhellt“. Die Gärten, die tagsüber neben Turm und Bauwerk unbeachtet bleiben, in der versunkenen Spiegelung aber „gelten“. Unten bemerkt er eine belebte „eingehängte Welt von Spiegelbildern“ und oben das Glockenspiel, das es ermöglicht die Leere, die Stille zu ergründen.

(Absatz)

Dass Rilke das – in sehr eigenem Sinne – *starke* Brügge bevorzugte, die Stadt der großen Besinnlichkeit, das darf man durchaus der Tatsache entnehmen, dass ihm neben der Rozenhoedkaai nur noch der Begijnenhof ein Gedicht eingegeben hat. Der erste Teil des kleinen Diptychons „Béguinage St. Elisabeth“ gehört zu den durchsichtigsten, ungewöhnlich klaren *Neuen Gedichten*. (Der zweite hingegen, der meines Erachtens viel schöner ist, lässt die Dinge wieder rätselhaft leben). Das dürfte wohl der engen Anlehnung an direkt erkennbare lokale Besonderheiten (Tor... Brücke... Ulmenhof... Kirche) zuzuschreiben sein, mehr sogar noch dem auffallend simplen Verfahren. An den dünnen Faden eines

geringfügigen Geschehens, der einzigen und ewigen Bewegung der Beginen, ihrem Gang von Haus zu Kirche und zurück, werden Stimmungsbilder geschnürt. Eine Bewegung bildet hier also wieder die Achse des Gedichtes. Aber es wäre falsch, diese Bewegung mit der Dynamik zu verwechseln, die in den Gedichten, welche durch Bibel oder Geschichte inspiriert sind, eine nicht geringe (*vertrokkenheid??*) bringt (und zwar durch das Springen zu Höhepunkten der Handlung und das krampfhaft Komprimieren in die Zeit), oder die die statischen Objekte zu durchfahren scheint und das Unbewegliche buchstäblich durch Rucken und Beben auflöst (<sup>21</sup>). Hier jedoch, im ersten Beginenhofgedicht wird alles einfach und mit einer bei ihm seltsamen Vollständigkeit an die ruhige, klare Geschichte des Kirchgangs angeheftet. Was nicht bedeutet, dass es an Rilke-Technik fehlt. Die zweite Strophe ist nicht minder kühn in Vorstellung und Konkretisierung (Gesang), die dritte ist nicht benachteiligt in Eleganz und verfeinertem Klangspiel, die letzte in der Intensität ihrer Stimmung.

(1 Leerzeile)

Fürnes war die Erfahrung der Leere, Brügge die der Bescheidenheit, Gent schenkte Rilke das Erlebnis ausgelassener festlicher Stimmung mit Pracht und Prunk. Diese weiteste Schwingung in der „sich fast ausschließenden Gegensätzlichkeit“, die er vom Leben unserer Regionen wahrnimmt und wovon er im Gedicht mit mehr Nachdruck als Deutlichkeit spricht, hat bei der poetischen Verkörperung von seinem „Flandern-Erlebnis“ im monumentalen Gedicht „Die Marienprozession Gent“ Form bekommen. Ein Gedicht, in dem es von vollem – und nicht mehr ausschließlich verborgenem – Leben, von Farbe, Klang, Bewegung nur so sprudelt. Rilke beweist seine Fähigkeit, dieses Leben „mit nett fünf Sinnen“ zu empfangen... und es doch wieder zu bereichern, mit der bei ihm wohl nirgendwo fehlenden Hinzugabe des Fremden.

(1 Leerzeile)

## DIE MARIENPROZESSION

### Gent

Aus allen Türmen stürzt sich, Fluß um Fluß,  
hinwallendes Metall in solchen Massen,  
als sollte drunten in der Form der Gassen  
ein blanker Tag erstehn aus Bronzeguß,

an dessen Rand, gehämmert und erhaben,  
zu sehen ist der buntgebundne Zug  
der leichten Mädchen und der neuen Knaben,  
und wie er Wellen schlug und trieb und trug,  
hinabgehalten von dem ungewissen  
Gewicht der Fahnen und von Hindernissen  
gehemmt, unsichtbar wie die Hand des Herrn;

und drüben plötzlich beinah mitgerissen  
vom Aufstieg aufgescheuchter Räucherbecken,  
die fliegend, alle sieben, wie im Schrecken  
an ihren Silberketten zern.

Die Böschung Schauender umschließt die Schiene,  
in der das alles stockt und rauscht und rollt:  
das Kommende, das Chryselephantine,

---

<sup>21</sup> Diese heftige Dynamik wurde von Simon Vestdijk als barock bezeichnet und ist oft nichts anderes als der krasse Ausdruck seines Gegensatzgefühls, oder, wie Van Heerikhuizen sagt, der Rettungsring, nach dem die in die Enge getriebene Intuition greift.

aus dem sich zu Balkonen Baldachine  
aufbäumen, schwankend im Behang von Gold.

Und sie erkennen über all dem Weißen,  
getragen und im spanischen Gewand,  
das alte Standbild mit dem kleinen heißen  
Gesichte und dem Kinde auf der Hand  
Und knien hin, je mehr es naht und naht,  
in seiner Krone ahnungslos veraltend  
und immer noch das Segnen hölzern haltend  
aus dem sich groß gebärdenden Brokat.

Da aber wie es an den Hingeknieten  
vorüberkommt, die scheu von unten schaun,  
da scheint es seinen Trägern zu gebieten  
mit einem Hochziehn seiner Augenbraun,  
hochmütig, ungehalten und bestimmt:  
so daß sie staunen, stehn und überlegen  
und schließlich zögernd gehen. Sie aber nimmt

in sich die Schritte dieses ganzen Stromes  
und geht, allein, wie auf erkannten Wegen  
dem Glockendonnern des großoffnen Domes  
auf hundert Schultern frauenhaft entgegen.

(1 Leerzeile)

Diese Verse stürzen, nein *überstürzen* sich in einen Strom, der über syntaktische Schnittpunkte hinauschießt, Bilder und Klänge durcheinander wirbeln lässt und sich erst nach drei Strophen kurz ausruht, aber gleich wieder fort will und selbst nach dem einzigen wirklichen Einschnitt, dem Schluss der vierten Strophe, wieder mit einem „und“ ansetzt. Doch jagen die letzten Strophen nicht mehr, sie schreiten ruhiger und würdevoller fort, mit ihren vielen natürlich verzögernden Präsenspartizipien, die fortan den Verlauf beherrschen. Ihre nicht geringere Eigenartigkeit entlehnen sie nicht mehr dem Durcheinanderwirbeln von Eindruck und Bild, sondern gerade der totalen Konzentration auf ein Thema, die wunderbare Madonna, Wunder für Aufzug und Zuschauer, und dies auch in sehr eigenem, durchaus nicht religiösem Sinn für den Dichter.

(Absatz)

Erst bei aufmerksamer Lektüre überwinden wir einigermaßen das Gefühl, dass wir mit einer virtuosen Flut prunkender aber zu loser Bilder, plötzlich aufschießender Evokationen und prasselnder Klänge überschüttet werden. Dann kommen wir dazu, zu entwirren, was erst chaotisch schien und trotz (scheinbarer) Entgleisungen doch eine sichere allmähliche Entwicklung zu entdecken und insbesondere zu sehen, wie Klänge Bilder wachrufen können und umgekehrt. Ist dies nicht das Geheimnis der *Gedichtwerdung*? Erst dann kommt man dazu, hinter dem Klang, dem Wort, dem Rhythmus, dem syntaktischen Bruch oder Sprung in diesem Gedicht eine Intention zu wittern... um sich doch sofort wieder dabei zu ertappen, auch darin Eingebung, Zeichen von unfehlbarem künstlerischen Instinkt, zu erkennen. Und doch hat man bei dieser sorgfältigen Untersuchung nicht im Geringsten das Gefühl, verloren zu haben, auch wenn man sich dann noch lange nicht klar auf den erhaltenen Eindruck besinnen, geschweige denn diesen artikulieren kann.

(Absatz)

Strukturell weist das Gedicht sicher Ähnlichkeit mit „Der Turm“ auf. In der Zweiteiligkeit, die daraus hervorgeht, dass die ganze Prozession als Vorbereitung auf die Madonna-



Figurengruppe empfunden wird, ist dies bereits ersichtlich. Anders als in „Der Turm“, wo in der zweiten Hälfte aus allgemeinem Eindruck und wirklich charakteristischer und darum sparsam hinzugefügter Besonderheiten ein synthetisches Landschaftsbild entsteht, hat Rilke hier Stadtbild und Prozession („diesen grandiosen Strom“) auf vier Strophen komprimiert. Das musste geschehen, wollte er das Gedicht nicht in einer hoffnungslosen Vollständigkeit untergehen lassen, und wollte er außerdem die *schreitende* Madonna noch in ein passendes Licht stellen. Sie war schließlich, laut einer deutlichen Aussage im Brief an Ewald, der Kern seines Erlebnisses.

(Absatz)

In dieser ersten Hälfte musste die Atmosphäre – also das sehr allgemeine – aus dem Überfluss sinnlicher Eindrücke herausgelöst werden. Doch mit seinem Sinn für die individuell auffallenden Erscheinungen musste er zugleich trennen und *en relief* stellen. Wahrscheinlich hat dieser doppelte Zwang zu Synthese und Analyse - bei seiner doppelten Empfänglichkeit für das springende Detail (eine Gruppe – z.B. Strophe 3) *und* für das dominierende Klang- und Farbbild (Strophe 1 und „das Gold... das Weiße“) – Stil und Rhythmus fließenden Charakter verliehen, der Ansicht hingegen die Kantigkeit eines Luftfotos („Form der Gassen... Rand... Böschung... Schiene“).

(Absatz)

Man hat die Art, auf welche bei Heinrich von Kleist Gedankengänge und Bildreihen entstehen und sich abwickeln mit einem Glockenspiel oder einem Wasserfall verglichen. An derartiges muss man bei Rilke manchmal denken und unter anderem bei diesem Gedicht. Mit dieser Eigenart, dass sich der dominierende akustische Eindruck, das Glockengeläut trotz und, ja, *in* dem virtosen Klangspiel *selbst* in eine visuelle Reihe von Punkten verwandelt („Fluss... wallend... Form... Bronzeguss“), um dann bei dem plötzlich schneidenden „Rand“ in eine zweite Reihe überzugehen, die ausschließlich optische Sinneseindrücke registriert. Es ist meines Erachtens klar. Das verschwiegene Stammwort „Glocke“<sup>(22)</sup> ruft eine Nebenvorstellung auf, jene des Glockengießens („Form... Guß...“). Im wohl nicht rational zu erklärenden „blanker Tag“ schimmert und glänzt ein Hauch Synästhesie – schriller Metallklang und heller Metallglanz. Zugleich eine Vorahnung des „buntgebundenen Zuges“, der „Schiene“ (die verstärkende Metallglanzvorstellung!), worin bald die silbernen Ketten von Rauchfässern, die Fahnen, Gold und Elfenbein des Chryselephantinen, alles in der Sonne glänzend, den absolut dominierenden und zusammenfassenden Ausdruck „all das Weiße“ rechtfertigen werden. Aber darin liegt gleichzeitig eine andere *Punkt-Reihe* verflochten. Die Reihe von Bildern, die vielleicht schon mit „Fluß“ einsetzt und die darüber hinweg „wallen... Wellen schlug... und trieb und trug... die Böschung...“ bis in die letzte Strophe nachklingt: „der ganze Strom“.

(Absatz)

Und darin liegt dann die Vielsinnigkeit, das Mehrdeutige in diesem Gedicht! Liegt es nicht darin, dass neben und in der Evokation des Stromes auch jene des „Zuges“ liegt, ein Metallmotiv gleichsam, das nie ganz eingedämmt wird, das mehr mit den eckiger werdenden

---

<sup>22</sup> Man bemerke, wie in diesem Stück, wie auch in jenem über Fürnes, das von der Prozession handelt, das Klangbild insgesamt überspannt wird... „Dem Glockendonnern des großoffnen Domes...“ Es macht den Eindruck, als käme dem Klangelement beim Entstehen einer Grundstimmung ein größerer Anteil zu, als Rilke es sich bewusst war (er selbst meinte, viel mehr für das Visuelle als für das Musikalische sensibel zu sein). Welche Assoziationen in ihm durch den Klanggehalt eines Wortes geweckt wurden, entfernte Vorstellungen, die, öfter als bewiesen werden kann, zum Gedicht geführt haben, zumindest zu Versen oder Versbrocken... das geht aus einem Brief an Mary, Gräfin von Gneisenau, hervor (15. Dezember 1906), der eine wahre Bravour-Arie über eine gelbe Rose, die sie ihm geschenkt hat, befasst... „Sie liegt ganz, auf dem Grunde ihres Namens, - dort, wo er ganz dunkel wird, Rose, und alles, was in diesem Worte an Bewegung, an kommender und gehender Erinnerung, an rasch aufsteigender Sehnsucht enthalten ist, das fließt über sie hin...“. Diese Rose ließ das schwere und zugleich hauchfeine „Die Rosenschale“ entstehen. Vgl. hiermit die zuvor erwähnte Variation über die Namen Venedig – Venezia und „Die Gazelle“ in der Analyse dieses Gedichts („Enkele beschouwingen...“), wo die befruchtende Rolle der Homonymie aufgezeigt wird. Cfr. auch K. Kippenberg, *R. M. R., ein Beitrag*, S. 206.

Konturen übereinstimmt und darin überdies nach oben strebt: „gehämmert und erhaben... der Zug... die Böschung... die Schiene... rauscht, rollt...“. Die Verwirrung, das durcheinander Strömen der sinnlichen Eindrücke wird also in zwei, drei sich verschlingenden Reihen von Bildern widerspiegelt, die alle so sehr Ansatz zu Allegorien sind, die freilich nie konsequent werden, aber auch nirgendwo völlig entgleisen.

(Absatz)

Ein Bravourstück, wird man sagen. Vielleicht. Man vergesse allerdings nicht, dass direkte Aussagen uns Auskunft über den tiefen Eindruck geben, den diese Prozession und insbesondere die Figurengruppen, die in dem Gedicht geradezu hervorgehoben werden, auf den Dichter gemacht haben. Da gibt es jedenfalls den Gelähmten aus Schmargendorf, Ewald, dem Rilke vermutlich im Herbst 1906 sein Befinden mitgeteilt hat und dessen Echo uns erhalten geblieben ist. Und da lesen wir: „Und das Wunder bei der Prozession in Gent: wie die Knaben plötzlich fühlen, dass sie die Weihrauchfässer nicht mehr schwingen, sondern sie nur noch zurückreißen wie die jungen Falken an der Leine, die aufsteigen wollen; und wie die Kinder die die spanische Madonna tragen, auf einmal Schritte leise, ganz leise auf ihren Schultern fühlen, gehend über sie hin, wie über Wasser: - ach, wie wahr ist das alles, wie wahr! Und Sie haben gesehen, wie sie ging! Ich weiß ja nicht, wie Gehen ist, lieber Herr Rilke, und ich stelle es mir unbeschreiblich schön vor; aber ich weiß dafür, wie das ist: so auf die Schultern genommen sein. Es gibt Stunden, die das tun, die mich vorsichtig aufnehmen und herumtragen, und während es geschieht, entbehre ich nichts und ich kann mir nichts Wunderbareres vorstellen. Und nun erzählen Sie mir, dass die Madonna so herumgetragen wird und plötzlich geht. Und ich glaube, dass ich auch gehe in solchen Augenblicken: darum sind sie so merkwürdig schön.“ (2. Feber 1907).

(Absatz)

Andererseits zeigt ein Schreiben an Clara, wieviel Arbeit und wohlüberlegte Intention noch im Spiel war. Sodass man auch hier auf das Rätsel seines Schaffensprozesses trifft. In seinem Brief vom 25. Juli 1907 erläutert Rilke auf ihre Nachfrage einige Details: „Und nun einiges als Erklärung für Dich... Das „Chryselephantine“ in der Marienprozession bedeutet „aus Gold (chrysos, griechisch) und Elfenbein (elephos)“ und wird von den Skulpturen des Phidias gesagt, von denen die Schriftsteller erzählen, dass sie aus diesen Dingen gemacht waren: hier soll der Ausdruck helfen, das Weiße und Goldene der Prozession rasch mit einem Schlage, heraufzurufen.“ Eine kleine, aber umso kostbarere Erläuterung! Denn sie beweist das sorgfältige Ausprobieren, das Element Berechnung und rechtfertigt somit weittragende Vermutungen, beinahe Schlussfolgerungen. Leider ist ein großer Mangel im reichhaltigen Rilkematerial und damit im definitiven Rilkebild, dass gerade die Briefe von seiner Frau nicht veröffentlicht wurden. In der Periode der *Neuen Gedichte* hat er ihr regelmäßig die Handschriften zugesandt, ihr Urteil eingeholt und das des Öfteren auch berücksichtigt. Seine Antworten warfen ihre Fragen und Einwände zurück. Clara war also in vielen Fällen der erste und aus allerlei Gründen auch der begünstigste Rilkeleser. Aus den an sie gerichteten Briefen wissen wir, dass er seine Themen studierte, Quellen zu Rate zog, sich über die zuverlässigsten und neuesten Handbücher über Mythologie, griechische Kunst oder Rodin informierte und sogar von ihr verlangte, ihn über Gespräche, die sie mit Kunsthistorikern, wie Meyer-Graefe geführt hatte, wissen zu lassen, unter anderem in Hinsicht auf seine Rodin-Essays (vgl. Briefe von 15. Juni 1907 und 30. August 1907; an Ellen Key vom 18. April 1907 usw.). Am 28. Juni 1907, nachdem er ihr seine *Neuen Gedichte I* in Handschrift zugeschickt hat, schreibt er ihr: „Du mußt mir nicht viel schreiben, nur kurz, was Du anders oder fortgelassen oder vermehrt haben willst. Die Folge ist gut – nicht wahr?“. Auf ihre Bitte um Aufklärung – es ist durchaus von Bedeutung, dass auch sie dieses Bedürfnis verspürte! – schreibt er den hier fragmentarisch zitierten Brief: „Und nun einiges als Erklärung... Hat Dir in dem früheren Manuskript etwas den Eindruck gemacht, als ob es (nicht völlig gleich gut und gut an allen Stellen) besser fortbleiben sollte? Ich zögerte unter den neuen Dingen bei der „Gazelle“ (weil

ich noch eine bessere einmal machen werde) und bei dem „Marionettentheater“ (an dem mich etwas leise stört-: was?) aber schließlich behielt ich sie doch, beide: scheint es Dir gerecht?“ Am 6. September kommentiert er „Corrida“, enthüllt dabei, wie dieses Stück entstand, klärt ein paar Schwierigkeiten auf und sagt schließlich: „Das „Bildnis“ wirst Du deuten und erkennen, auch ohne (Erklärung)... Was Du nicht verstehst in einem Detail, wirst Du schon erföhlen oder es ist nicht gut. Also heb mir alle bei Dir auf und in Dir, vorläufig bis wirs zusammen lesen werden und dann weiterhin.“

(Absatz)

Wie viele Leser würden sich nicht in die Situation dieser Frau wünschen?

(1 Leerzeile)

Rilke und Flandern! Es ist kein großes Kapitel im Leben und Werk von diesem großen deutschen Dichter dieses Jahrhunderts geworden. Unser Land hat ihm nicht ein Erlebnis von lange nachwirkender Kraft, wie Russland, geschenkt. Was daraus entstanden ist, der diesmal auffallend karge Briefwechsel, der eine kurze Aufsatz, die einzelnen Gedichte, trägt jedoch nicht weniger die Kennzeichen seiner Persönlichkeit, als sein anderes Werk dieser Zeit. Es ist *rilkisch*, nicht mehr, aber vor allem auch nicht weniger!

(Absatz)

Was als für ihn charakteristisch gilt und hier bis zum Überdruss hervorgehoben wurde, kann man infolgedessen auch hier vorfinden: die Fähigkeit, die allerfeinste Nuance zu fühlen, zu sehen... man könnte fast sagen *zu erzeugen* und mit unvergleichlicher Formbeherrschung in Worte zu kleiden. Daneben die Finessen, die wohl nicht in einen Ausdruck zu fassen sind, das kühne und überraschende Vermögen zu Bild und Syntax, kurzum alle stilistischen und strukturellen Eigenheiten des *Neuen Gedichts*.

(Absatz)

Nicht mehr und nicht weniger erlauben uns die Gedichte, die auf unsere Städte Bezug nehmen, die Atmosphäre der zwei großen Bände aus der Pariser Periode nachzuempfinden, mithin uns zu getrauen, die mehr oder weniger ausführlichen Beschreibungen des *Neuen Gedichts* und die bereits bestehenden Interpretationen, die im Verhältnis zum Umfang der Rilke-Literatur wenig zahlreich sind (<sup>23</sup>), auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen. Und dann vielleicht zum Befund zu kommen, dass keines von all den Konzepten wirklich ausreichend und umfassend genug ist und dass solch Konzept niemals gefunden werden kann.

(Absatz)

Aus diesen einzelnen Gedichten kann man ebenfalls herauslesen, was Rilke damals erreichen wollte, was er zu erreichen glaubte. Höchstmögliche Objektivität, die vollkommene „Ent-Ichung“, die „unbegrenzte, alle Einmischungen in fremde Einheit ablehnende Sachlichkeit“, das „sachlich Sagen“, nicht das „Beurteilen“ der Dinge. Und man kann somit hinterfragen, ob er Recht hatte zu sagen, was wir in einem Brief an Baron Uexküll, der einer der wenigen ist, die damals nicht aus lauter Snobismus für ihn schwärmten, sondern ernsthaft versuchten, ihm auf seinem unerwarteten Weg zu folgen: „Jedes Wort, jeder Wortzwischenraum in jenen Gedichten ist mit äußerster Notwendigkeit entstanden, unter dem Bewußtsein jener endgültigen Verantwortlichkeit, unter deren innerem Gericht meine Arbeit sich vollzieht. Vielleicht sind Mängel meiner Natur oder nachzutragende Versäumnisse meiner Entwicklung die Ursache jener harten Sachlichkeit und Ungeföhlsmäßigkeit des Dargestellten: vielleicht sind gefälligere Wege denkbar, ich muß auf meinem, schweren, weiter... In den letzten Büchern aber möchten Sie dazu hinneigen, für ein Spiel zu halten, was immer dieselbe große Not ist; und was darum recht haben muß, nicht für die Zuschauer, aber für den, der leidet und sich sehnt, zu überstehen“ (19. August 1909).

---

<sup>23</sup> Siehe hierüber K. Oppert: "Das Dinggedicht" (*Deutsche Fachzeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1926); H. Kuhn: *Rilke und Rilke-Literatur* (ib. 1939, S. 90-98); W. Rehm: "Wirklichkeitsdemut und Dingmystik" (*Logos*, Bd. 19); H. Pongs: "R. M. Rilke" (*Euphorium*, 1931, S. 47 vo.); Van Heerikhuizen: *R. M. Rilke*; O. Walzel: *Das Wortkunstwerk, Schicksale des lyrische Ichs*.

(Absatz)

Es gibt überdies noch etwas anderes, unseres Erachtens sehr Wichtiges. Gerade wegen des quantitativ sehr geringen und folglich leicht zu überschauenden Umfanges ihres Widerhalls in Briefen und Werk lässt die Flandernzeit mehr als jede andere den Schluss auf Rilkes große Ehrlichkeit zu. Nur was ihn tief getroffen hat, was ihm wirklich Erlebnis war, ist auch Gedicht geworden. Seine unvergleichliche Sprachbeherrschung, die ihn leicht dazu verleiten hätte können, die vielen Eindrücke zügig und spielerisch im soundsovielsten schwungvollen oder elegischen Brügge-Gedicht, in der soundsovielsten Meeres-, Ebenen-, oder Ruinenimpression umzusetzen, hat er nicht missbraucht.

(Absatz)

Man überprüfe dies vor allem anhand des Briefes an Von der Heydt. Das *Erlebnis* von Fürnes, wie wir es aus dem Fürnes-Aufsatz und aus ein paar Brieffragmenten kennen, wurde in zwei Gedichte gefasst. Ein drittes wurde als zu leichtlebig befunden und vorbehalten. Dem *Erlebnis* von Brügge, das im Aufsatz, im sachlichen Schreiben vom 11. August 1907 und im verlorenen Brief an Ewald festgehalten ist, sind zwei Gedichte hervorgegangen, vielleicht ein drittes, wobei wir bei „Die Spitze“ – diesem ranken, in seiner Tiefsinnigkeit so *rilkisch*-zurückhaltenden und wahrlich milden Gedicht - annehmen dürfen, dass es auf das Betrachten der Sammlung von Barones Liedts zurückgeht. Und im Brief an Ewald lag der Kern von „Die Marienprozession“. Die Übereinstimmung muss passen. Behalten wir sie im Auge, dann verschwinden die Spuren von etwas gefällsüchtigem Streben nach Ursprünglichkeit, die im Fürnes-Gedicht vorhanden sind.

(Absatz)

Dürfen wir denn darin nicht den Beweis dafür sehen, dass es Rilke hoch ernst war mit seinen damals so oft betonten, aber nie unmissverständlich und klar festgelegten ästhetischen Prinzipien? Das „*toujours travailler*“ (zu verstehen in dreifachem Sinn: das konzentrierte *Schauen*, das vorbereitende und vertiefende Studium von Quellen, Geschichte, usw., und das sorgfältige, ja peinlich genaue *Durchformen*, „Prüfen, Ton für Ton bis in jeden Nachklang hinein...“ – und die letzte Strenge beim Aussortieren?) Ist das nicht zugleich die Bestätigung dessen, was er anlässlich eines Bandes von R. A. Schröder am 5. Jänner 1907 an Uexküll schrieb: „Sie läßt einsehen warum er dreihundert Gedichte setzen konnte, wo ich es, in immenser, inständiger Verdichtung mit fünf oder sechs Gedichten versucht hätte.“?

(Absatz)

Das sind die *Neuen Gedichte* und noch mehr die *Späten Gedichte* und die *Elegien* geworden: „immense, inständige Verdichtung“! Ein Wort, das selbst als Verdichtung an den berühmten Passus aus den Aufzeichnungen anschließt der oft leichtfertig verwendet wird, der aber auch schon manches Mal für nichtige Literatur gehalten wurde, von jenen, die das Rätsel der Neuen Gedichte und die Mühe ihrer Entstehung nicht vermuten: „Mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug),-- es sind Erfahrungen.“