

Sehnsucht nach Venedig um 1900
Rainer Maria Rilkes Gedicht *Fortgehn*

Das Fernweh unterhält zu den Orten, auf die es sich bezieht, ebenso wie zur Literatur, die das Fernweh behandelt, ein Verhältnis, dessen innere Widersprüche häufig übersehen werden. Was die Orte des Fernwehs anbelangt, gründet der zentrale Widerspruch darin, dass ein Ort sich nur dann als Sehnsuchtsort eignet, wenn er in einem gewissen Maße idealisiert wird. Die Beschäftigung mit dem Ort ist einerseits nötig, um die Idealisierung und das Fernweh zu rechtfertigen, andererseits gefährdet sie das Fernweh, wenn hinter der Idealisierung verborgene Projektionen, die nur bedingt auf die Orte zutreffen, oder desillusionierende Elemente des Ortes sichtbar werden.

Fernweh als stimulierender Gegenstand der Literatur ist einerseits eine mächtige literarische Produktivkraft, andererseits untergräbt die Literatur die für das Fernweh konstitutive Unterscheidung zwischen dem defizitären Hier und Jetzt und der ersehnten Ferne.¹ Was für Fernweh-Texte allgemein gilt, gilt für literarische im Besonderen: Jede (literarische) Beschreibung einer ersehnten Ferne ist bereits eine Annäherung, die die Distanz zur Ferne verringert. Im Zuge der Annäherung werden Fragen zum Verhältnis des Nahen und der Ferne laut: Welche Elemente der Ferne und welche literarischen Darstellungsweisen projizieren lediglich das Hier und Jetzt in die Ferne und welche werden tatsächlich von der Ferne bestimmt oder sind von dieser zumindest inspiriert? Eine Literatur, die sich diese Fragen schonungslos stellt, gerät in Gefahr, Fernweh nicht mehr als unerschöpfliches Reservoir an Bildern und Motiven und

¹ Für Teresa R. Cadete ist Fernweh Auslöser eines »bewusste[n] heterotopische[n] Verfahren[s]«, ohne das keine Literatur entstehen kann: »Literatur *ist* Fernweh« (Teresa R. Cadete, »Hoffe, dass der Weg lang sei« – Anmerkungen zur Beweglichkeit und Sesshaftigkeit, in: »Kennst Du das Land ...?« Fernweh in der Literatur, hg. von Christoph Parry und Liisa Voßschmidt, München 2009, S. 187–194, hier S. 187). Trotz aller Emphase von Cadete für die Transgression spielt bei ihrer exemplarischen Lektüre von Jean Genets letztem Buch *Un captif amoureux* auch die Dynamik der radikalen Entgrenzung und Entdifferenzierung eine entscheidende Rolle. Die Werkstruktur bei Genet ähnele einer Stickerei, durch die »alles miteinander« verbunden werde und sich selbst Kolonialisten und Kolonisierte als »Muster und Motive desselben großen Netzes« erweisen (ebd., S. 193).

befördernde Stimulanz literarischer Produktivität zu erfahren, sondern als Auslöser für eine kritische Selbstreflexion, bei der die Unterscheidung zwischen Nähe und Ferne in Zweifel gerät. Das wirkt sich auch auf die mit Fernweh üblicherweise verbundenen transgressiven Dynamiken eines Textes aus: Sind diese tatsächlich auf die ersehnte Ferne ausgerichtet oder arbeiten sie sich womöglich nur am defizitären Hier und Jetzt ab? Ist das vermeintlich Transgressive eigentlich regressiv oder wird es durch regressive Dynamiken zumindest entscheidend ausgebremst? Derartige Fragen zäsurieren den Text und bilden Wiederholungsstrukturen aus. Im Gedicht *Fortgehn*, das Rilke mit einer Reihe weiterer Gedichte 1906 an Madame von Broglie schickte und das erst posthum veröffentlicht wurde, werden die genannten Widersprüche zwischen Fernweh und ersehntem Ort sowie Fernweh und Literatur reflektiert und zugespitzt. Venedig, der Sehnsuchtsort vieler Schriftsteller um 1900, ist Gegenstand dieser Selbstreflexion. Mit Fernweh ist in *Fortgehn* eine Kunst verbunden, die am Rande von ihrer Unmöglichkeit durch Zäsuren und Wiederholungsstrukturen geprägt wird.

I. Venedig zwischen Venise (Stadt der Illusion) und Venezia (Stadt der Desillusionierung)

Georg Trakl, Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Nietzsche, um nur einige deutschsprachige Autoren zu nennen, sie alle verbanden mit Fernweh weniger exotische Inseln oder weit entfernte Länder als vielmehr das schillernde Venedig. In der Tradition der bereits im 18. Jahrhundert von jungen, zumeist gut situierten Künstlern kultivierten Italiensehnsucht gestalteten sie das literarische Bild Venedigs um 1900 aus.² Die Differenzen zum Venedig-Bild der Romantik verdeutlichen indes, dass sich die Darstellungen Venedigs nicht einfach auf die mit Fernweh verbundenen Idealisierungen übertragen ließen. So setzt die »Literatur im Fin-de-siècle dem aus der Romantik bekannten Venedig der berühmten Bauwerke eine andere, erst noch zu erschließende

² Ausführlich dazu: Angelika Corbineau-Hoffmann, *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder. 1797–1984*, Berlin 1993; Christiane Schenk, *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de Siècle*, Frankfurt a.M. u.a. 1987.

Stadt entgegen«, womit sie der Intention folgt, »sich gegen die Banalisierungen und das Immergleiche des touristischen Blicks abzugrenzen«.³ Auch Rilke war Teil einer solchen ambivalenten Begeisterung für Venedig. Schon früh von Venedig fasziniert, schrieb er in den Jahren von 1897 bis 1908 eine Reihe von Gedichten, die in der Forschung als Rilkes »Venedigdichtung« firmieren.⁴ Die frühen Gedichte lassen sich trotz ihres naiven sozialkritischen Einschlags ohne Schwierigkeiten der Dekaden-Literatur zuordnen. Wenn die Paläste ihre Geheimnisse bewahren und Gondeln »wie schwarze Gedanken / dem Abend zu [schwanken]«,⁵ zeigt sich darin zwar auch das Vage und Erlebnishaftes der Venedigdichtung des jungen Rilke,⁶ trotzdem sind die Bilder – wie überhaupt in der Venedig-Literatur um 1900 – mit künstlerischem Anspruch auf das Abseitige und Abweichende hin ausgerichtet.⁷

Entscheidend für die Venedig-Darstellung bereits des frühen Rilke – und das gilt grundsätzlich für die Venedig-Darstellungen im Fin de Siècle – ist die Distanzierung vom touristischen Venedig. Beispielhaft lässt sich das an der *Szene aus dem Ghetto von Venedig* aus den *Geschichten vom lieben Gott* (1900) nachvollziehen. Die ironische Abwendung des Erzählers vom vermeintlich »wirklichen Venedig«⁸ zum randständigen jüdischen Ghetto, die Präsentation touristischer Venedig-Bilder mittels einer »unreflektierte[n] Kumulation im Baedeker-Stil«⁹ und der vom Erzähler adressierte Herr Baum als »Karikatur eines deutschen Venedigtouristen«¹⁰ verdeutlichen Rilkes Ablehnung des touristischen Venedigs. 1907 in zeitlicher Nähe zu den Venedig-Gedichten aus den *Neuen Gedichten* unterscheidet Rilke in einem Brief an Clara Rilke drei Arten von Venedig über deren Bezeichnung:

Venise: Dieser wunderbare, verblichene Name durch den ein Sprung zu gehen scheint und der sich nur wie durch ein Wunder noch hält – dem heutigen Dasein jenes Reiches ebenso seltsam entsprechend, wie einst Venezia dem starken

³ Angelika Corbineau-Hoffman, *Paradoxie der Fiktion*, S. 340.

⁴ Vgl. Paul Requadt, *Rilkes Venedigdichtung*, in: *Rilke in neuer Sicht*, hg. von Käte Hamburger, Stuttgart 1971, S. 38–62, v.a. S. 38.

⁵ Rainer-Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Zinn, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1975, S. 118.

⁶ Vgl. Paul Requadt, *Rilkes Venedigdichtung*, S. 41.

⁷ Vgl. Angelika Corbineau-Hoffman, *Paradoxie der Fiktion*, S. 323.

⁸ Rainer Maria Rilke, *Geschichten vom lieben Gott*, in: *ders., Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Zinn, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1975, S. 283–399, hier S. 340.

⁹ Angelika Corbineau-Hoffmann, *Paradoxie der Fiktion*, S. 306.

¹⁰ Ebd.

Staate entsprach, seiner Aktion, seiner Pracht: den Galeeren, den Gläsern, den Spitzen und den verschwenderischen Bildern von alledem. Während »Venedig« umständlich und pedantisch schien und nur gültig für die kurze unselige Zeit österreichischer Herrschaft, ein Aktenname, von Bürokraten boshaft auf unzählige Konvolute geschrieben, trist und tinten, so liest sich das: Venedig.¹¹

Die Auffächerung der Stadt in drei Bezeichnungen scheint lediglich deren geschichtlichen und phänomenalen Facettenreichtum zu verdeutlichen. Die Stadterfahrung lässt sich damit vorstrukturieren, und tatsächlich nehmen Rilke selbst und mit ihm die Forschung immer wieder Bezug auf die Unterscheidung, vor allem jene zwischen Venise und Venezia. Gedichte, die er wenige Wochen nach dem Brief an Clara Rilke geschrieben hat, werden so dem einen oder dem anderen Venedig zugeordnet: *Venezianischer Morgen Venise* und *Spätherbst in Venedig Venezia*.¹² Die Unterscheidung von Venise und Venezia kehrt bei Rilke auch als eine jahreszeitliche wieder: Dem in *Spätherbst in Venedig* »schon nicht mehr wie ein Köder«¹³ treibenden Venedig des Spätherbstes wird das Venedig des Sommers mit seinen Marionetten gegenübergestellt.¹⁴ In *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* besucht der Protagonist Venedig ebenfalls im Herbst und markiert das im Herbst vergehende sommerliche Venedig offenkundig als das Venedig der Touristen:

Das weiche opiatistische Venedig ihrer Vorurteile und Bedürfnisse verschwindet mit diesen somnolenten Ausländern, und eines Morgens ist das andere da, das wirkliche, wache, bis zum Zerspringen spröde, durchaus nicht erträumte: das mitten im Nichts auf versenkten Wäldern gewollte, erzwungene und endlich so durch und durch vorhandene Venedig. Der abgehärtete, auf das Nötigste beschränkte Körper, durch den das nachtwache Arsenal das Blut seiner Arbeit trieb, und dieses Körpers penetranter, sich fortwährend erweiternder Geist, der stärker war als der Duft aromatischer Länder. Der suggestive Staat, der das Salz

¹¹ Rainer Maria Rilke, Briefe aus den Jahren 1906 und 1907, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930, S. 372 (Brief an Clara Rilke vom 11.10.1907).

¹² Fortsetzen ließe sich diese vorstrukturierende Lektüre mit der Zuordnung des Gedichts *San Marco*, das bezeichnenderweise bereits »Venedig« im Untertitel trägt, zum deutschen Stadtnamen beispielsweise bei der »ausgehöhl[en]« Wölbung im Innern des Doms (Rainer Maria Rilke, *San Marco. Venedig*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 610–611, hier S. 610, V. 1f.), die an Fremdherrschaft gemahnt, oder bei der Wehmut in Bezug auf das »Überstehn des Viergespanns« (ebd., S. 611, V. 13f.), das 1815 nach der napoleonischen Niederlage unter der österreichischen Herrschaft Venedigs von Paris aus zurück in die Stadt geholt worden war.

¹³ Rainer Maria Rilke, *Spätherbst in Venedig*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 609–610, hier S. 609, V. 1.

¹⁴ Vgl. ebd., V. 5.

und Glas seiner Armut austauschte gegen die Schätze der Völker. Das schöne Gegengewicht der Welt, das bis in seine Zierate hinein voll latenter Energien steht, die sich immer feiner vernervten –: dieses Venedig.¹⁵

Das spröde, herbstliche Venedig – nach Rilkes brieflicher Unterscheidung wäre das Venezia – untergräbt aus drei Gründen die Vorstellung eines Venedigs, das in sich Venise, Venezia und Venedig als voneinander unterscheidbare Facetten vereinigt: Wären es bloße Facetten, würden sie erstens gleichberechtigt nebeneinandergelegt werden können. Rilke spricht indes dem einen Venedig Wirklichkeit ab und dem anderen zu, womit er beide in einer polemischen Hierarchie einander gegenüberstellt. Zweitens distanziert sich Rilke trotz der Wirklichkeitsrhetorik mit seiner Venedig-Darstellung nicht nur von geläufigen oder klischeehaften Venedig-Bildern, auch das von ihm präferierte, ›wirkliche‹ Venedig ist deutlich markiert als das Venedig einer besonderen, künstlerischen Erfahrung. Wie bei anderen Dichtern der Zeit wird Venedig in Absetzung von der Romantik zu einem fiktionalen Raum: »Hatte die Romantik mit Venedig ein Bewußtsein des Kunstcharakters und der Künstlichkeit verbunden, konzipiert die Jahrhundertwende die Stadt als Raum der Fiktion, das tatsächliche Erscheinungsbild mit literarischen ›Images‹ kontrastierend.«¹⁶ Rilkes herbstliches Venedig gründet auf »Konstruktionen der Imagination oder der Erinnerung« und ist Venedig als einem »konkret-empirischen Gegenstand« nicht inhärent.¹⁷ Fiktional ist es, und als etwas Fiktionales stellt es sich aus. Dadurch werden übliche stilisierende Darstellungen Venedigs, mit denen es zu einem populären Fluchtpunkt des Fernwehs geworden ist, fraglich.

Indem Rilkes herbstliches Venedig drittens die Illusionen des sommerlichen, touristischen Venedigs entlarvt – »[...] Und aus den Gärten hängt / der Sommer wie ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht«¹⁸ –, stellt es nicht nur das desillusionierende Potenzial der literarischen Darstellung von Sehnsuchtsorten heraus. Vielmehr wird Desillusionierung selbst zum vordringlichsten Auftrag und Charakteristikum des herbstlichen Venedigs: die Stadt nicht mehr als verlockender »Köder«,¹⁹ sondern als »sich fortwährend erweiternder Geist, der stärker

¹⁵ Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 11, S. 707–978, hier S. 932f.

¹⁶ Angelika Corbineau-Hoffmann, Paradoxie der Fiktion, S. 413.

¹⁷ Ebd., S. 412.

¹⁸ Rainer Maria Rilke, Spätherbst in Venedig, V. 4–6.

¹⁹ Ebd., V. 1.

war als der Duft aromatischer Länder«. ²⁰ Idealisiert wird Venedig bei Rilke als Ort der Desillusionierung. In bemerkenswerter Konsequenz wird diese paradoxe Verschränkung von Idealisierung und Projektion auf der einen und Desillusionierung auf der anderen Seite in dem vermutlich im Juni 1906 geschriebenen Gedicht *Fortgehn* reflektiert.

II. Das Gedicht *Fortgehn* zwischen Imagination und Desillusionierung

In den meisten Überblicksdarstellungen zu Rilkes Venedigdichtung fehlt das Gedicht *Fortgehn*. Der Hauptgrund dafür ist sicherlich dessen späte, posthume Veröffentlichung, auch das knappe, kritische Verdikt Beda Allemanns, der das Gedicht als gescheitert erachtete, ²¹ wird dazu beigetragen haben. Ein weiterer Grund ist das unklare Verhältnis des Gedichts zur Venedigdichtung in den *Neuen Gedichten*. ²² Einerseits lassen sich »gewisse thematische Ähnlichkeiten« ²³ feststellen, aufgrund derer *Fortgehn* als eine Vorstufe oder als thematisches Reservoir der später veröffentlichten Venedig-Gedichte verstanden werden könnte. In diese Richtung zielt Anthony Phelan, wenn er feststellt, dass das »thematische[] Material« von *Fortgehn* »im ›Venezianischen Morgen‹ der *Neuen Gedichte* umgearbeitet« wurde. ²⁴ Andererseits sind die Differenzen zu den anderen Venedig-Gedichten ebenso deutlich. Was Winfried Eckel bei vielen Einzelgedichten aus den Jahren 1906–1910 hervorgehoben hat, ließe sich demnach auch für *Fortgehn* behaupten: Die Einzelgedichte bleiben »absichtlich und ausdrücklich« zum »Ideal« der *Neuen Gedichte* »auf Distanz

²⁰ Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, S. 932.

²¹ Vgl. Beda Allemann, Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts, Pfullingen 1961, S. 181. Zur Kritik an Allemanns Diktum vgl. Werner Hamacher, Rilkes »Fortgehn«. Ein Kommentar, in: Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke, hg. von Wolfram Groddeck, Stuttgart 1999, S. 27–57, hier S. 41.

²² Das hat *Fortgehn* mit anderen Einzelgedichten aus der Zeit gemein. Winfried Eckel schreibt von einem »spannungsvollen Verhältnis« der Einzelgedichte zu den parallel entstehenden *Neuen Gedichten* und schlägt vor, die *Neuen Gedichte* »im Lichte der Einzelgedichte einer erneuten Lektüre zu unterziehen, um zu sehen, inwieweit Spuren der Krise auch an der Oberfläche der Sammlung erkennbar sind« (Winfried Eckel, Einzelgedichte 1902–1910, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Manfred Engel, Stuttgart 2004, S. 336–354, hier S. 354).

²³ Anthony Phelan, Die »Gedichtentwürfe« und Rilkes Lyrik-Entwurf 1906–1911, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft 31 (2012), S. 228–242, hier S. 229.

²⁴ Ebd.

und können insofern als bewußter Ansatz zu einer poetischen Alternative gelten, nämlich als Vorbereitungen des Spätwerks«. ²⁵

Fortgehn

Plötzliches Fortgehen; Draußensein im Grauen
mit Augen, eingeschmolzen, heiß und weich,
und nun in das was ist hinauszuschauen –:

O nein, das alles ist ja ein Vergleich.

5 Der Strom ist so, damit er dich bedeute,
und diese Stadt stand auf weil du erschienst;
die Brücken gehn mit Anstand der dich freute
gelassen her und hin in deinem Dienst.

10 Und weil das alles ausgedacht ist nur:
dich zu bedeuten –: ist es wie die Erde;
die Gärten stehn in dunkelnder Gebärde,
die Fernen sind voll deutsamer Figur –.

15 Und doch trotzdem, nun kommt es trotzdem wieder:
der Schmerz, der Schmerz des ersten Augenblicks.
Noch war es da –: auf einmal ging es nieder
oder flog auf oder war aus wie Lieder –:
das war so voll unsäglichen Geschicks –.

Wie wenn....

(bin ichs zu sagen denn imstande?)

20 Sieh: diese Augen lagen da: Gewande,
ein Angesicht, ein Glanz ging in sie ein
als wären sie – – ja was? – –:
der Canal Grande
in seiner großen Zeit und vor dem Brande –
25 -----
und plötzlich hört Venedig auf zu sein.²⁶

In einem ersten Schritt soll das am Gedicht hervorgehoben werden, was es mit den späteren Venedig-Gedichten verbindet, es sogar rechtfertigen würde, *Fortgehn* eine Brücken- oder Scharnierfunktion zwischen der

²⁵ Winfried Eckel, Einzelgedichte 1902–1910, S. 347. Hamacher schreibt davon, dass einiges am Gedicht *Fortgehn*, den »Duktus seiner sehr späten Lyrik« habe (Werner Hamacher, Rilkes »Fortgehn«, S. 28) und verbindet das Ende des Gedichts explizit mit einem Vers aus den späten *Sonetten an Orpheus* (vgl. ebd., S. 56).

²⁶ Rainer Maria Rilke, *Fortgehn*, in: ders., *Sämtliche Gedichte*, Bd. 2, S. 195.

frühen und der späteren Venedigdichtung zuzusprechen. Wie in den frühen Venedig-Gedichten erscheint Venedig als etwas Geheimnisvolles und Bedrohliches: »Draußensein im Grauen« (V. 1), »Gärten stehn in dunkelnder Gebärde« (V. 11), »voll unsäglichen Geschicks« (V. 17) und »plötzlich hört Venedig auf zu sein« (V. 26). Geheimnisvoll und bedrohlich ist im Gedicht ein Venedig, das zwischen Imagination und Desillusionierung zu verschwinden droht.

Der wiederholte Rekurs auf ein imaginäres Du, das als eigentlicher Grund und dominanter Bezugspunkt Venedigs gesetzt wird, stellt Rilkes Venedig radikal in Frage. Kanal, Stadt und Brücken stehen nicht für sich, sondern sind nur in Bezug auf jenes Du. Diese Einklammerung der Seinsweise Venedigs mündet in die Feststellung: »Und weil das alles ausgedacht ist nur: / dich zu bedeuten« (V. 9f.). Venedig ist nicht ›per se‹, sondern ›ist‹ nur (als) etwas Ausgedachtes. Dem Hinausschauen »in das was *ist*« (V. 3 – Herv. M.K.) folgt also die Erkenntnis, dass all das Gesehene bloß ausgedacht ist. Was in den späteren Venedig-Gedichten von Rilke auseinandergehalten und gegenübergestellt wird – das sommerliche Venedig der Touristen (Venise) und das spröde Venedig im Spätherbst (Venezia) –, wird in *Fortgehn* enggeführt. Fluchtpunkt ist nicht die Aufhebung der Gegensätze, sondern ihre Verdichtung in einem kollabierenden Venedig.

In *Spätherbst in Venedig* kann das potente spätherbstliche Venedig, das jeder Projektion mit Wirklichkeitsemphase und Desillusionierung begegnet, das sommerliche Venedig problemlos hinter sich lassen, ohne davon in Zweifel gezogen zu werden. In *Fortgehn* dagegen lassen sich die beiden ›Venedigs‹ nicht voneinander trennen: Wie das Venedig der Desillusionierung stets auf die Illusionen, Idealisierungen und Imaginationen, die das landläufige Bild Venedigs prägen, bezogen bleibt, präsentiert sich ›vice versa‹ eben jenes traditionelle Bild Venedigs mit seinen berühmten Kanälen und Brücken (V. 5, 7 und 23) als etwas bloß Fiktives, Ausgedachtes, Illusionäres. Zugleich illusionär und desillusionierend liegt das Venedig in diesem Gedicht Rilkes jenseits landläufiger Vorstellungen von Sehnsuchtsorten, auf die ein Fernweh sich richten kann.²⁷

²⁷ Erst ein – von Rilke indes weder angestrebtes noch angedeutetes – postmodernes Fernweh, das angesichts der umfassenden Welt-Erkundung und -Erschließung Sehnsuchtsorten mit Ironisierung statt mit Idealisierung begegnet, könnte seine Sehnsucht auf ein solches, in sich widersprüchliches Venedig richten, ohne dabei in Erklärungsnot zu geraten.

Die mit dem Du implementierte – und in den späteren Venedig-Gedichten kaum noch bemerkbare – Verunsicherung über den Status sowie das Verhältnis unterschiedlicher Vorstellungen und Bilder der Stadt erfasst auch das Venedig jenseits des Gedichts und führt direkt zu dem zu Beginn markierten zentralen Widerspruch aller Sehnsuchtsorte: Eine Selbstverständigung darüber, wie viel Projektion und Imagination einen Ort zu einem Sehnsuchtsort machen, auf den sich ein Fernweh richten kann, gefährdet die Vorstellungen des fernen Ortes, auf denen Sehnsucht und Fernweh gründen. Mit dem Du ist Venedig Teil einer lyrischen Ansprache, durch die offenbleibt, in welchem Verhältnis das Venedig des Gedichts zu jenem, das gemeinhin als realer Sehnsuchtsort bekannt ist, steht.

Fraglich, ob das Venedig des Gedichts überhaupt noch Venedig sein kann, ob es nicht »wie die Erde« (V. 10) zugleich alles – »voll deutsamer Figur« (V. 12) – und nichts – »alles ausgedacht« (V. 9) – bedeutet. Jede Konkretion der Erde/Venedigs wird als Projektion eines imaginären Dus zugleich negiert. Es verwundert daher nicht, dass das Gedicht »Venedig« explizit erst im letzten Satz konkret erwähnt, um es sogleich in der Formulierung »und plötzlich hört Venedig auf zu sein« (V. 26) durchzustreichen. Indem Rilke in seinen späteren Venedig-Gedichten aus den Jahren 1907 und 1908 das Widerstrebende wieder voneinander trennt, erhält Venedig die Fasslichkeit und Konkretheit zurück, die es braucht, um in einem Dinggedicht behandelt zu werden. Gelöst sind die Widersprüche dadurch zwar nicht, sie halten sich aber im Hintergrund der in den Gedichten wechselnden Ansichten Venedigs.

III. *Fortgehn* und Fernweh zwischen Transgression und Regression

Mit dem Fortgehen im gleichnamigen Gedicht rückt Rilke eben jenes Moment ins Zentrum, das bei der Beschäftigung mit Fernweh oder mit den Sehnsuchtsorten, auf die sich das Fernweh richtet, häufig unterschlagen wird. Eher wird das Fernweh als ein Gefühl, das für das Defizitäre des Hier und Jetzt steht, behandelt oder als ein Gefühl, das in der Ferne mit enttäuschten Erwartungen zu kämpfen hat. Zwischen jenen örtlich – an die Ferne oder an das heimatliche Jenseits der Ferne – gebundenen Facetten des Fernwehs steht das Fernweh des Aufbruchs, mit dem die Sehnsucht in die Tat umgesetzt wird und der heimatlichen Nähe der Rücken zugekehrt wird.

Das Gedicht inszeniert den Aufbruch durch die Hervorhebung der Plötzlichkeit als einen affektiven, ungeplanten Akt. Fernweh wird nicht in eine rationale Reiseplanung oder einen emotionalen Erklärungszusammenhang überführt, bei dem die Sehnsucht von Pragmatik und Rationalität überlagert wird; stattdessen behält das Fernweh seinen Impulscharakter. Darüber hinaus wird das Fortgehen nicht als Befreiung idealisiert, sondern als eine potenziell verstörende und bedrohliche Erfahrung jenseits der Sphäre des Heimatlichen und Bekannten gefasst. Die Formel »Draußensein im Grauen« bringt jene Erfahrung auf den Punkt und zeugt als prädikatlose Zustandsbeschreibung zugleich von der mit dieser Erfahrung einhergehenden Verstörung.

Mit der schonungslosen Reflexion des Fortgehens und des Sehnsuchtsortes Venedig reiht sich das Gedicht in eine Reihe weiterer Gedichte Rilkes aus dieser Zeit ein, die jenseits des »Objektivitätsideals der *Neuen Gedichte*« mit der »Raummetaphorik von ›Nähe‹ und ›Ferne‹« nach Ulrich Fülleborn ins Spätwerk vorausweisen und Rilkes »Durchbruch zur Moderne« dokumentieren.²⁸ Als einen Grund für die Modernität der Raummetaphorik führt Fülleborn an, dass »jede Raumwahrnehmung aus der Perspektive eines Ich heraus erfolgt.«²⁹ Das Ich in *Fortgehn* wiederum wird wie in vielen anderen Gedichten der Zeit durch Überforderung und Unvermögen gezeichnet.³⁰ Folglich ist das lyrische Sprechen nicht bloß perspektivisch gebunden, es sieht sich darüber hinaus mit den eingeschränkten sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten des lyrischen Ichs konfrontiert, die im Gedicht in verzweifelten Selbstkommentaren wie »bin ichs zu sagen denn imstande?« (V. 19) manifest werden.³¹

²⁸ Ulrich Fülleborn, Rilke 1906 bis 1910. Ein Durchbruch zur Moderne, in: Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne, hg. von Vera Hauschild, Frankfurt a.M. 1997, S. 160–180, hier 163f.

²⁹ Ebd., S. 164.

³⁰ Zur Ich-Problematik der Einzelgedichte zwischen 1906 und 1910 jenseits der *Neuen Gedichte* (ohne konkreten Bezug auf *Fortgehn*) vgl. Winfried Eckel, Einzelgedichte 1902–1910, S. 347–354, v.a. S. 348f.

³¹ Die wiederholten Selbstkommentare in *Fortgehn* verdeutlichen, dass das Gedicht mit sich selbst im Gespräch ist, es kommentiert sich am Rande seines eigenen Verstummens. Letztlich, so schließt Hamacher seine Lektüre des Gedichts, spricht das Gedicht »als *Kommentar* zu seinem eigenen Verstummens« (Werner Hamacher, Rilkes »Fortgehn«, S. 57). Auch wenn in diesem Beitrag mit dem Fokus auf Venedig ein anderer Deutungsschwerpunkt als bei Hamacher gelegt wird, ist dessen furiose Lektüre des Gedichts die wichtigste Inspirationsquelle für die hier angestellten Überlegungen gewesen.

Entscheidend für die Schwierigkeiten und Widerstände, mit denen das lyrische Sprechen konfrontiert wird, ist das Verlassen der heimatlichen Sphäre, das zugleich mit Hoffnungen und Befürchtungen verbunden wird. Im Juni 1906 und damit im gleichen Monat wie *Fortgehn* schrieb Rilke das vom fünfmal wiederholten Infinitiv »fortzugehn« strukturierte Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes*.³² Zugleich plakativ und diffus stellt und beantwortet das Gedicht die Frage nach den Gründen für das Fortgehen: »und fortzugehn: warum? Aus Drang, aus Artung, / aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung, / aus Unverständlichkeit und Unverstand«. ³³ Wie beim Fernweh gibt es keine einfachen, rationalen Gründe für das Fortgehen, wobei die im Gedicht angeführten Gründe – Drang, Ungeduld oder dunkle Erwartung – eher Teil einer Pathologie als einer Phänomenologie des Fernwehs sind. Und wie beim Fernweh liegt der Reiz des Ziels nicht zuletzt in dem, was noch nicht gewusst, aber erahnt oder ersehnt wird: »und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse, / weit in ein unverwandtes warmes Land«. ³⁴

Signifikanterweise spart das Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* die Rückkehr, die in der biblischen Geschichte eine zentrale Rolle spielt, völlig aus. Beide Gedichte schaffen es nicht, den Moment des Aufbruchs hinter sich zu lassen. In *Fortgehn* wird die Ankunft im jenseitigen Draußen durch eine Wahrnehmungs- und Darstellungsproblematik verhindert. Über das Einschmelzen der Augen (V. 2), das Wahrnehmung fraglich werden lässt, und die Hinausschau in das, was im emphatischen Sinne draußen ist (V. 3), gelangt das Gedicht lediglich zu dem alarmierenden Selbstkommentar »O nein, das alles ist ja ein Vergleich« (V. 4).

Der Kommentar signalisiert, dass sich das Draußen nicht angemessen wahrnehmen und darstellen lässt. Es geht eben nicht um die Darstellung einer Ferne vom Standpunkt eines oder einer Daheimgebliebenen, sondern um eine Darstellung, die das Draußen nicht auf das bereits Bekannte reduziert und die es nicht mit Projektionen und Imaginationen einer transgressiven Sehnsucht ummantelt. Mit dem notgedrungenen Vergleichen fällt das Gedicht sprachlich dorthin zurück, von wo es fortgegangen ist. Zugleich stellt es in Frage, ob das emphatische Reden vom Aufbruch in die Ferne und über das Faszinierende eines bestimmten Sehnsuchtsor-

³² Rainer Maria Rilke, *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 491f. Der Infinitiv »fortzugehn« ist in den Versen 1, 6, 15, 17 und 21 des 27 Verse langen Gedichts zu finden.

³³ Ebd., V. 21–24.

³⁴ Ebd., V. 17f.

tes wie Venedig den Erfahrungen des Draußenseins in der Ferne gerecht wird.

So deutlich das paradigmatische Fortgehen und Draußensein, dem sich das Gedicht zu Beginn verpflichtet, die transgressive Disposition des Gedichts markiert, so unmissverständlich klammert es das transgressive Fort und Draußen durch die bereits erörterte Bezugnahme auf ein imaginäres Du und die Notwendigkeit des Vergleichens ein. Eingeclammert ist damit nicht nur die Seinsweise Venedigs, sondern – eng verbunden mit der Problematik der Wahrnehmung und Darstellung – auch das tatsächliche Fort- oder Draußensein des lyrischen Ichs.

In der dritten Strophe scheint die Problematik der von Widerständen und Einschränkungen in Frage gestellten Transgression und Seinsweise Venedigs auf eine Lösung zuzusteuern, insofern die Fiktionalität des Geschehens und der Erfahrung – »alles ausgedacht« (V. 9) – im letzten Vers der Strophe in einer Deutungsfülle – »die Fernen sind voll deutsamer Figur« (V. 12) – resultiert. Tatsächlich wird die Möglichkeit der Deutung in dem dann folgenden Gedankenstrich lediglich angedeutet und zugleich durchgestrichen. Stattdessen nimmt sich das Gedicht in der vierten Strophe die Regression als die der Transgression gegenläufige Bewegung vor. In dem als Geminatio wiederholten »trotzdem« (V. 13) betont das Gedicht den Widerstand gegen die Rückkehr von etwas, das überwunden schien. Ebenfalls als Geminatio wird der Schmerz wiederholt (V. 14), wobei sich diese Wiederholung weniger als eine souveräne Betonung des Schmerzes mithilfe einer rhetorischen Figur denn als ein direkter Ausdruck des wiederholten Schmerzes lesen lässt. Das Gedicht protokolliert nicht nur die Wiederkehr des Schmerzes, es wird von jener Wiederkehr geradezu heimgesucht. Die schmerzhafteste Ersterfahrung des Draußenseins kann nicht als Teil eines Entwicklungsprozesses eingeordnet und kontrolliert werden, als traumatischer, unbewältigter »Schmerz des ersten Augenblicks« (V. 14) kehrt sie wieder.

Die Regression in einen pathischen, wenn nicht pathologischen Zustand des »ersten Augenblicks« (V. 14) ist indes nicht von Dauer. So abrupt die schmerzhafteste Ersterfahrung wiederkehrt, so abrupt verschwindet sie wieder. Der Schmerz verweilt nicht, bereits im Eingangswort der Phrase »noch war es da« kündigt sich das Verschwinden an, und noch bevor diese Ankündigung ausformuliert wird, ist sie in der zweiten Hälfte des Verses bereits geschehen: »Noch war es da -: auf einmal ging es nieder« (V. 15). Die eigentümlichen Formulierungsalternativen im nächsten Vers »oder flog auf oder war aus wie Lieder« stellen nicht nur ein weiteres

Mal die Darstellungsprobleme heraus, mit denen sich das Gedicht konfrontiert sieht. Die Schwierigkeiten beim Versuch, das Verschwinden des wiedergekehrten schmerzlichen Zustands räumlich zu verorten, erinnern wie das Regressionsszenario überhaupt an frühkindliche Erfahrungen. Der Verlust und die Wiederkehr geliebter Objekte kann im frühkindlichen Stadium nur mithilfe zeitaufwendiger spielerischer Wiederholungsszenarien rationalisiert, räumlich verortet und bewältigt werden.

Die zwischen Transgression und Regression changierenden Beschreibungen des Fortgehens in Rilkes Gedicht lassen sich mit den von Freud im Jahr 1920 in *Jenseits des Lustprinzips* beschriebenen Fort-Da-Spielen lesen.³⁵ Freud führte das Spiel mit geliebten Objekten, von denen sich aktiv getrennt wird, auf die frühkindlichen Versuche, die Erfahrung mütterlicher Abwesenheit spielerisch zu bewältigen, zurück. Während das Kind kleine Gegenstände wie eine Holzspule zu Objekten jener Trennungserfahrung machte, ist es im Gedicht das lyrische Ich selbst im Moment des Fortgehens.³⁶ Eine derartige psychoanalytische Lesart, die das Fortgehen direkt mit Erfahrungen mütterlicher Abwesenheit verbindet, legt zumindest Rilkes zwischen 1904 und 1910 geschriebener Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nahe. Während die Rückkehr des verlorenen Sohnes in dem nahezu zeitgleich mit *Fortgehn* geschriebenen Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, wie erwähnt, ausgespart wird, erläutert Malte im Roman die Gründe für dessen Heimkehr:

Er [der verlorene Sohn] dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; alle ihre Erinnerungen hatten das Vage von Ahnungen an sich, und daß sie als vergangen galten, machte sie nahezu zukünftig. Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte.³⁷

Im Roman ist das ›Ungetane‹ der Vergangenheit eng mit der unerfüllten Liebe zu Abelone verbunden, der jüngeren Schwester seiner früh verstorbenen Mutter. Bezeichnenderweise setzt die Venedig-Episode des Romans mit einer wehmütigen Erinnerung an Abelone ein: »Ein-

³⁵ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: ders., Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1975, S. 213–272, v.a. S. 224–227.

³⁶ Auch bei Freud ließ sich das Kind in einer Variante des Spiels gewissermaßen selbst verschwinden, indem es bei einer längeren Abwesenheit der Mutter das Fort-Da-Spiel durch Niederkauern vor einem Standspiegel mit seinem eigenen Spiegelbild spielte (ebd., S. 225, Fußnote 1).

³⁷ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 945.

mal noch, Abelone, in den letzten Jahren fühlte ich dich und sah dich ein, unerwartet, nachdem ich lange nicht an dich gedacht hatte.«³⁸ Wie sich im Anschluss daran herausstellt, begegnete Malte in Venedig einem jungen Mädchen, dessen Aussehen und Stimme ihn so stark an Abelone erinnerten, dass er beide miteinander identifizierte. Mit der Überblendung von Abelone und dem Mädchen im fernen Venedig werden die Begehrensströme des Protagonisten zurückgeleitet in die Kindheit. Dabei erweist sich die geliebte Abelone, deren hervorstechendste Eigenschaft aus Sicht des Kindes war, dass sie einfach immer da war, als Substitut der verstorbenen Mutter, über die sie Malte wiederholt erzählen lässt.

Das den Roman strukturierende Wechselspiel von Fortgehen aus dem mütterlichen Umkreis und Rückkehr in die Welt der Kindheit in fortwährenden Erinnerungsschüben wird figuriert in der Mutter-Figur Abelone und enggeführt in Venedig bei der Begegnung mit der mädchenhaften Abelone-Figur und den programmatischen Überlegungen zur Rückkehr in die Welt der Kindheit. Das ambivalente Verhältnis zur Mutter als jener Instanz, welche die heimatliche Sphäre entscheidend prägte, aber auch noch in der Ferne relevant und mächtig ist, ist zumindest angedeutet, wenn nicht präfiguriert in *Fortgehn*.³⁹

Von diesen Überlegungen her lässt sich Fernweh nicht auf eine bloß transgressive Dynamik reduzieren. Vielmehr müssen ebenso gegenläufige Dynamiken beachtet werden, die Vorstellungen fraglich werden lassen, nach denen die Ferne ein bloßes Gegenbild der Heimat ist und nach denen es möglich ist, das Hier und Jetzt, von dem her die Sehnsucht in die Ferne treibt, hinter sich zu lassen. Über eine derartige Diagnose geht das Gedicht indes noch hinaus, indem jene komplexen dynamischen Strukturen, in denen Venedig als Sehnsuchtsort reflektiert wird, zugleich Teil einer elaborierten poetischen Struktur und künstlerischen Selbstreflexion werden.

³⁸ Ebd., S. 932.

³⁹ Hier ließen sich biographische Deutungen anschließen, die wahlweise auf Rilkes verstorbene Mutter oder auf die von Rilke zur mütterlichen Madonnenfigur stilisierte Madame de Broglie, an die Rilke, wie bereits erwähnt, das Gedicht *Fortgehn* zusammen mit anderen Gedichten schickte, verweisen.

IV. Fernweh und literarische (Un-)Produktivität

Wie das Fernweh häufig als effektive Stimulanz literarischer Produktivität angesehen wird, so die Bilder der Sehnsuchtsorte als ein unerschöpfliches Arsenal, aus dem sich die Literatur bedienen kann. Der romantische Topos produktiver Unendlichkeit passt zu einer derart idealisierten Ferne und weist auf die romantischen Ursprünge des Fernwehs hin. Sowohl die Funktion der Stimulanz als auch jene des Arsenal lassen sich mit Rilkes literarischen Bildern von Venedig als Stadt der Kunst und Künstlichkeit verbinden. Richard Block stellt beim Vergleich von *Spätherbst in Venedig* und einem unbetitelten Venedig-Gedicht von Nietzsche aus dem Jahr 1888 dementsprechend fest, dass in beiden Gedichten die künstlerische Subjektivität als zentrale Instanz Teil eines intrikaten Maskenspiels ist.⁴⁰ Die Maske wiederum steht für die Künstlichkeit, mit der Venedig um 1900 immer wieder verbunden wird.⁴¹

Selbst *Fortgehn* mit dem Wechselspiel zwischen Imagination und Desillusionierung könnte auf den ersten Blick als gutes Beispiel für eine Literatur angeführt werden, in der Fernweh als Stimulanz und der Sehnsuchtsort Venedig als Arsenal von Bildern wirksam werden. Der Strom (V. 5), die Stadt (V. 6) und die Brücken (V. 7) ließen sich auch als Masken des imaginären Du verstehen, das mit einem künstlerischen Gestaltungswillen identifiziert werden könnte. Ein derartiger Wille wurde um 1900 häufig mit Venedig verbunden. Georg Simmel behauptete 1907, dass »man« am Markusplatz einen »eisernen Machtwillen, eine finstre Leidenschaft«⁴² empfinde, und bei Rilke ist von »latente[n] Energien«⁴³ in der Venedig-Episode von *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und von einem aufsteigenden »Willen« in *Spätherbst in Venedig* die Rede.⁴⁴

Bei einer solchen Sichtweise auf *Fortgehn* werden indes zwei wesentliche Elemente unterschlagen: erstens das bereits ausführlich behandelte Moment der Desillusionierung, das zentral für das Gedicht ist und das

⁴⁰ Vgl. Richard Block, *Falling to the Stars: Georg Trakl's »In Venedig« in Light of Venice. Poems by Nietzsche and Rilke*, in: *The German Quarterly* 78,2 (2005), S. 207–223, hier S. 211–214.

⁴¹ Ein Beispiel von Georg Simmel aus dem Jahr 1907: »Florenz wirkt wie ein Werk der Kunst [...] Venedig aber ist die künstliche Stadt« (Georg Simmel, *Venedig*, in: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* 20 [Juni 1907], H. 18, S. 299–303, hier S. 301).

⁴² Ebd., S. 300.

⁴³ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 933.

⁴⁴ Ders., *Spätherbst in Venedig*, V. 8.

jede einfache Reduktion auf einen künstlerischen Gestaltungswillen in Frage stellt; zweitens die Zäsuren und Wiederholungsstrukturen, die im Folgenden genauer untersucht werden und mit denen sich das Gedicht weniger als eine Manifestation des Willens denn als eine Reflexion auf dessen Grenzen präsentiert.

Zuvorderst fallen in *Fortgehn* klangliche Wiederholungen wie bereits in den ersten beiden Versen auf: »Draußensein im Grauen / mit Augen, eingeschmolzen, heiß und weich« (V. 1f.). Erst ist in drei von vier Hebungen hintereinander das Phonem »au« enthalten, dann in drei von vier Hebungen das Phonem »ei«. In gleicher Weise werden die Buchstaben G und F in »Gärten« und »Gebärde« (V. 11) und in »Fernen« und »Figur« (V. 12) in jeweils einem Vers wiederholt. Eine erneute Assonanz des Phonems »au« ist in Vers 16 zu finden – »oder flog auf oder war aus« – und eine »eu«-Assonanz in den Versen 5, 7 und 10: »bedeute«, »freute«, »bedeuten«. In Kombination mit den auffälligen Wortwiederholungen – vier Du-Instanzen in allen vier Versen der zweiten Strophe oder die bereits hervorgehobenen Wortwiederholungen in der vierten Strophe – ergibt sich eine eigentümliche Dynamik, die etwas Getriebenes, Obsessives an sich hat, die aber nicht eindeutig einer Transgression oder einer Regression zugeordnet werden kann. Vielmehr scheinen die Wiederholungen Teil einer Bewegung zu sein, von der die Richtung noch nicht klar ist, einer »-gressio«, die sich in Distanz zu konkreten Bedeutungen und Deutungsmöglichkeiten noch nicht für die zutreffende Vorsilbe entschieden hat.⁴⁵

Dieser in Wiederholungen fortschreitenden Dynamik entsprechen auf metrischer Ebene die dominante, Hebungen und Senkungen alternierende jambische Struktur mit Kreuz- und Paarreimen sowie in der letzten Strophe in nächster Nähe vier gleiche Endreime in der Reimform a-a-b-a-a-b. Eng verbunden mit der Offenheit der Richtung, welche die Bewegung einschlägt, sind die wiederkehrenden Zäsuren, mit denen ein kurzes Aussetzen, eine mögliche Wendung der Dynamik verbunden werden kann. Dafür stehen der Anfang des Gedichts mit der um das Wort »Plötz-

⁴⁵ Werner Hamacher verbindet die Assonanzen mit Versuchen, die traumatisierende Erfahrung des Draußenseins zu »schlichten«, sich im »Trauma einzurichten«, allerdings »um den Preis, daß sie [die Sprache] nicht mehr streng bedeutet, sondern in Wiederholungen und Assonanzen nur klingt« (Werner Hamacher, Rilkes »Fortgehn«, S. 32). Indes, und darauf weist Hamacher ebenfalls hin, »scheitern« die Versuche, im Draußen durch die Beschränkung auf den Klang jenseits der Bedeutung sesshaft zu werden (ebd.).

liches« erweiterten Wiederholung des um ein »e« in der letzten Silbe ergänzten Gedichttitels (»Fortgehn« im Titel und »Plötzliches Fortgehen« in Vers 1), die unzähligen, Auslassungen markierenden Gedankenstriche, die Satzabbrüche, die Leerzeilen und nicht zuletzt die metrischen Unschärfen an mehreren Stellen des Gedichts. So lässt sich mit mehreren Versanfängen (V. 1, 10, 15, 16 und 20) ein daktylischer Versfuß verbinden, der dann aber nicht konsequent fortgeführt wird.

Die doppelte Wiederholung nicht von einzelnen Lauten oder Wörtern, sondern von der in der ersten Strophe umrissenen Ausgangssituation in den Strophen 4 und 5 ist womöglich das Herzstück des Gedichts. In und mit ihr werden die Grenzen einer produktiven Beziehung von Fernweh und Literatur reflektiert.

Die erste Strophe markiert klar die Problemstellung. Das Fortgehen, also die Annäherung an eine noch unbestimmte Ferne, ist weniger kalkuliert als affektiv und nicht nur mit einem Unbehagen (»Grauen«, V. 1), sondern mit eminenten Wahrnehmungs- und Darstellungsproblemen verbunden. In den beiden folgenden Strophen werden, wie bereits dargelegt, die an ein lyrisches Du gebundenen Venedig-Bilder als zugleich desillusionierende Imaginationen und imaginäre Desillusionierungen dekonstruiert. In der vierten Strophe wiederum wird nicht nur, wie im letzten Abschnitt herausgestellt, Regression als der Transgression entgegengesetzte Dynamik eingeführt, wiederholt werden darüber hinaus alle Elemente der ersten Strophe.

Das zu Beginn der vierten Strophe wiederkehrende »es« geht nicht gänzlich auf in dem »Schmerz des ersten Augenblicks«, mit dem es identifiziert wird. Die Inkongruenz der grammatikalischen Geschlechter Neutrum und Maskulinum weist darauf hin, dass mehr noch mit dem »es« gemeint ist als der bloße Schmerz des ersten Augenblicks. Es ist die Ausgangssituation aus der ersten Strophe, die im ersten Vers gewissermaßen programmatisch zusammengefasst ist und in den folgenden Versen analytisch auseinandergelegt wird. Das »es« ist ein »Draußensein im Grauen« (V. 1), das in jenem Draußen nicht wirklich ankommt, weil Wahrnehmung und Darstellung des Draußen eingeschränkt sind. Die eingeschmolzenen Augen aus Vers 2 kehren als »Schmerz des ersten Augenblicks« in Vers 14 wieder (lautlich wird das Phonem »schm« wiederholt). Das sich entziehende Draußen, in das »hinauszuschauen« sich vorgenommen wird, zeigt sich im Modus des Verschwindens in Vers 15 als ein »Noch war es da -:«, und der selbstkritische Kommentar zur Unfähigkeit, eine adäquate Darstellung sprachlich zu fassen, ohne dabei

auf mehr als einen Vergleich zu kommen, kehrt wieder als Schwierigkeit, das Geschehen adäquat wiederzugeben. Vom Niedergehen des »es« über dessen Auffliegen oder Aussein, das dann mit einem Vergleich näher beschrieben wird – »aus wie Lieder« (V. 16) –, kommt es schließlich zu einem ähnlich ernüchternden Selbstkommentar wie in Vers 4: »das war so voll unsäglichen Geschicks« (V. 17).

Nach dem dritten Vers in der ersten Strophe wird eine Leerzeile gelesen, die für »das was *ist*« (Herv. M.K.) stehen könnte, in das sich vorgenommen wird hinauszuschauen, das sich aber einer adäquaten Darstellung widersetzt und nur in Vergleichen gefasst werden kann. Nach dem dritten Vers der vierten Strophe ist statt einer Leerzeile in zweifacher Hinsicht ein Vergleich zu finden, wie er in der ersten Strophe beklagt wird: Die mit einem wiederholten »oder« aneinandergefügt metaphysischen Umschreibungen »oder flog auf oder war aus« (V. 16) sind bloße Annäherungen an das Geschehen, das mit unbeholfenen Vergleichen umschrieben wird. Zudem wird die zweite Umschreibung noch um den Vergleich »wie Lieder« ergänzt. Das Szenario aus der ersten Strophe wird demnach in der Wiederholung mit in sich widersprüchlichen Bildern ergänzt und zugespitzt. Das gilt auch für den Selbstkommentar – »das war so voll unsäglichen Geschicks –[.]« (V. 17) –, der über die affektive Klage, auf bloße Vergleiche beschränkt zu sein, hinausgeht. Das unsägliche Geschick steht für eine unheilvolle Zukunft des Zusammenhangs von Fortgehen, nicht Ankommen und eminenten Widerständen bei der Wahrnehmung und Darstellung: Keine Lösung ist in Sicht.

Statt das Szenario der ersten Strophe im Anschluss an die vierte in der fünften einer Lösung, Aufhebung oder Befriedung zuzuführen, wird es noch weiter zugespitzt und endet auf einer finalen Eskalationsstufe. Nicht nur, aber auch in der lyrischen Struktur ist mit der Eskalation eine Umkehrung verbunden. Chiasmisch werden die Verse der ersten Strophe in der fünften wiederholt. Enden die erste und die vierte Strophe mit dem Selbstkommentar zum eingeschränkten Ausdrucks- und Darstellungsvermögen, setzt die fünfte und letzte Strophe damit ein. Indes gelingt nicht einmal mehr die als eine defizitäre beklagte (V. 5) und mit einem unsäglichen Geschick verbundene (V. 17) Vergleichssprache. Direkt nach einem Vergleichsversuch bricht der Vers ab, und nach einem Enjambement kommentiert das Gedicht diesen Abbruch mit den Worten »bin ichs zu sagen denn imstande?« (V. 19).

Die erschwerte bzw. verhinderte Hinausschau »in das was *ist*« (V. 3 – Herv. M.K.) gelingt um den Preis, dass jenes Draußen zu einem Spiegel

mutiert ist: Die Augen, mit denen wahrgenommen werden soll, die zum Schauen aufgefordert werden – »Sieh:« (V. 20) –, sehen kein Draußen, sondern sich selbst: »diese Augen lagen da:«. ⁴⁶ Rilke inszeniert in den Versen 20 bis 24 den Blick in den Canal Grande als Spiegelszene. ⁴⁷ Der Glanz könnte daran anschließend als Effekt der sich in den Wellen spiegelnden Sonne erklärt werden und das Angesicht als das Angesicht des in den Kanal schauenden lyrischen Ichs. ⁴⁸ Indes ist der Canal Grande als Reprise dessen, »was ist« (V. 3 – Herv. M.K.), zweifach eingeklammert: erstens, weil er nur Teil ist eines hypothetischen Vergleichs für Augen, in die ein Glanz eingeht, und zweitens, weil es der vergangene und nicht der aktuelle Canal Grande ist.

Mit dem Canal Grande »in seiner großen Zeit und vor dem Brande« (V. 24) wird der vermeintlich wirkliche Kanal deutlich als ein imaginärer entlarvt. Angespielt wird zudem auf die vergangene Blüte der Kunststadt Venedig, mithin auf die Blüte einer Kunst der Vergangenheit. Der Kreis zum Anfang schließt sich insofern, als mit dem vergangenen Canal Grande das in den Mittelpunkt gerückt wird, was Antrieb für das Fortgehen gewesen sein könnte, der Auslöser des Fernwehs. Die Sehnsucht nach einer erfüllten Kunst, die aber doch nur eine Kunst der Vergangenheit ist. Die Wahrnehmungsproblematik der eingeschmolzenen Augen aus dem

⁴⁶ Von hier ließe sich ein Bogen zu dem für *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zentralen Projekt des Protagonisten, das Sehen in Paris neu zu lernen, schlagen.

⁴⁷ Der in diesem Gedicht nur indirekt angedeutete Blick ins spiegelnde Wasser steht ganz explizit im Zentrum von Rilkes wenige Monate später, im Sommer 1907, geschriebenem Gedicht *Quai du Rosaire. Brügge*: »[...] 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.« (Rainer Maria Rilke: *Quai du Rosaire. Brügge*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 534, V. 4–9). Wie in *Fortgehn* offenbart die Spiegelszene in *Quai du Rosaire* einen Blick in die Vergangenheit der Stadt: »Verging nicht diese Stadt? Nun siehst du, wie / [...] / sie wach und deutlich wird im Umgestellten« (ebd., V. 10–12).

⁴⁸ Zu dieser Deutung passt eine briefliche Reflexion Rilkes über die venezianischen Kanäle aus dem Jahr 1920, die er der »Welt der Masken, der Puppen, des Glases und der Seide, spiegelnd und widergespiegelt von überall,« zuordnet, einer Welt, »deren ganze Atmosphäre den Glanz eines Auges hat und beinahe sein Schauen« (Rainer Maria Rilke, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, hg. von Rätus Luck, Frankfurt 1977, Bd. I, S. 269 [Brief vom 05.07.1920]). Es wäre indes auch möglich, jenes Angesicht mit dem Madame von Broglies zu verbinden, der *Fortgehn* gewidmet wurde, denn in fünf der sechs ihr gewidmeten Gedichte wird ein – und damit in biographischer Lesart »ihr« – »Angesicht« gefeiert (vgl. Torsten Hoffmann, »Zugehn lernen über Unendlichem«. Zur Typologie und Poetik von Rilkes verstreuten Widmungsgedichten 1906–1911, in: *Im Schwarzwald. Uncollected Poems 1906–1911*, hg. von Erich Unglaub und Jörg Paulus, Göttingen 2012, S. 201–227, hier S. 220).

zweiten oder des schmerzhaften ersten Augenblicks aus dem 14. Vers wird im vorletzten Vers auf seinen Kern reduziert und jeder Be- oder Umschreibung ledig in einer Aneinanderreihung von Gedankenstrichen typographisch dargestellt. Es wird deutlich, dass das Fortgehen als das Verlassen des Hier und Jetzt, des Bekannten und Heimischen auch den zumindest partiellen Verlust desselben impliziert.

Wenn das plötzliche Fortgehen aus dem ersten Vers als das plötzliche Verschwinden Venedigs gespiegelt wird, wird der Verlust tradierter Venedig-Bilder und -Vorstellungen, der mit der Annäherung an das ›wirkliche‹ Venedig einhergeht, mit dem Verlust der Fähigkeit, sich überhaupt Bilder von Venedig machen zu können, verknüpft. Wie Lieder aus sein können (V. 16), können auch Gedichte aus sein. Oder es kann aus sein mit der Fähigkeit, Gedichte über einen der prominentesten Sehnsuchtsorte um 1900 zu schreiben: Nach 1908 war Rilke noch mehrmals, auch längere Zeit in Venedig, Gedichte über Venedig hat er aber keine mehr geschrieben.

In den Jahren 1907 und 1908 indes hat Rilke noch seine wohl berühmtesten Venedig-Gedichte verfasst. Die literarische Reflexion über das Verhältnis von Venedig zur Literatur in *Fortgehen* aus dem Jahr 1906 stellt eine naive Vorstellung von Fernweh als literarischer Produktivkraft in Frage, gefährdet und erschwert ein von Fernweh inspiriertes Schreiben, unmöglich wird es dadurch aber nicht. Die Wiederholung als das oberste Prinzip von Rilkes Gedicht *Fortgehen* behält trotz aller Unterbrechungen und allen möglichen Leerlaufs einen unzerstörbaren Rest an Produktivität, denn Wiederholtes kann zukünftig immer wieder wiederholt werden.⁴⁹

Die große Zeit des Canal Grande vor dem Brande, auf die in den Versen 23 und 24 hingewiesen wird, erinnert nicht nur melancholisch an eine vergangene Zeit der Kunst, insofern Rilke damit auf das wichtigste Opernhaus Venedigs anspielt, das bei einem verheerenden Brand im Jahr 1774 zerstört wurde, sondern es steht zugleich für die Fähigkeit der Kunst, trotz aller Widerstände auch dort wiederzukehren, wo sie nicht mehr möglich zu sein schien. 1792, 18 Jahre nach dem Brand, wurde die Oper unter dem Namen *Gran Teatro La Fenice* wiedereröffnet: die Kunst als Phönix aus der Asche.

⁴⁹ Zum dynamischen Verhältnis von Kunst und Wiederholung vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1997, S. 364f.

Irmtraud Hnilica / Malte Kleinwort / Patrick Ramponi (Hg.)

Fernweh nach der Romantik

Begriff – Diskurs – Phänomen

Auf dem Umschlag: Joseph Cornell, Untitled (Tilly Losch), c. 1935,
Box Construction, 25.4 x 23.5 x 5.4 cm, Collection of Robert Lehrman,
Courtesy of Aimee and Robert Lehrman. Photo: Mark Gulezian/
Quicksilver. © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation

Gedruckt mit Unterstützung der FernUniversität in Hagen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Cornelia Arbeithuber / Dr. Friederike Wursthorn
Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9854-6