

Rilkes Paris  
1920 • 1925 |  
*Neue Gedichte*

*Rilke*

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

*Wallstein*

Rilkes Paris 1920 · 1925  
*Neue Gedichte*

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Erich Unglaub und Jörg Paulus



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Dr. Jörg Paulus  
Technische Universität Braunschweig  
Institut für Germanistik  
Bienroder Weg 80  
38106 Braunschweig  
E-Mail: [j.paulus@tu-bs.de](mailto:j.paulus@tu-bs.de)

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2010  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-0829-9

RITA RIOS

»Ici commence l'indicible«

Zu Rilkes Pariser Aufenthalt des Jahres 1920

Mein Essay befaßt sich mit Rilkes Verhältnis zu Paris im Lichte seines ersten Nachkriegsbesuchs im Jahre 1920. Vor allem geht es mir um den Aufenthalt selbst, um die Motivation Rilkes, sich auf den Weg nach Paris zu machen. Seit dem Kriegsausbruch besaß er nichts mehr in dieser Stadt;<sup>1</sup> die Unruhe ständiger Ortswechsel verursachte ihm Unbehagen<sup>2</sup> und er befand sich bereits auf der Suche nach einem dauerhaften und ländlichen Wohnort.<sup>3</sup> Sein Entschluß zur Reise läßt sich nur aus dem Wunsch erklären, durch den erneuten Aufenthalt in der französischen Hauptstadt noch ein Mal in den Schaffensfluß einzutauchen, der ihm zur Zeit der *Neuen Gedichte* vergönnt war.

Rilkes Glaube an die stimulierende Macht dieser Stadt wird im Kontext des allgemeingültigen, mythologisierten Bildes von Paris leichtverständlich; Karl-Heinz Stierle hat dazu einen interessanten Beitrag geleistet.<sup>4</sup> Ich werde mich darauf beschränken, auf Rilkes eigene Vorstellungen von dieser Stadt einzugehen. Meine Ge-

- 1 »Seine Wohnung befand sich im Hause 17, rue Champagne Première. Über Jahre hinweg wußte Rilke nichts vom Verbleib seiner Habe. Ende 1915 wurden die ersten Versuche unternommen, seinen Besitz zurückzuerlangen. 1916 engagierte sich Roland dafür. Ein Freund Gides, Jacques Copeau erfuhr von der Hausmeisterin, daß les lettres et les manuscrits, tous les papiers, wie es ihr schien, in Koffer gepackt, gerettet worden seien« (Brief vom 11.1.1916, zitiert nach Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. 2 Bände [Sigle: Schnack], hier Bd. I, Frankfurt a. M. 1990, S. 526). Diese Koffer konnte Gide erst 1921 in den Räumen der *Nouvelle Revue Française* unterstellen lassen. Dort erhielt sie Rilke 1925 zurück. Bücher und Möbel waren ohne sein oder der Pariser Freunde Wissen für insgesamt 538 Francs verkauft worden. Vgl. RMR, Claire Goll. *Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen*. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Frankfurt a. M. 2003, S. 155 f. (Sigle: BW RMR-CG).
- 2 Das entnehmen wir zum Beispiel einem Brief von 19. Januar 1920: »Die fatalen, oft bodenlosen Provisorien, in die der Krieg mich gestürzt hat, sind noch lange nicht zu Ende, wie es scheint, ich bin immerfort sur la branche, et c'est une branche plutôt sèche et très peu convenable qui me soutient –. Eben da jener Ihr letzter Brief eintraf, hatte ich mein refuge in Soglio schon aufgeben müssen, damit begann eine veränderliche Hotelexistenz, die mir immer für alle Korrespondenz so unergiebig bleibt[.]« Vgl. *Briefe an eine junge Frau*. Mit einer Erinnerung an Rilke von Romain Roland. Zürich 1997, S. 27-34, hier S. 28 f.
- 3 »Man hat ja nun (:denn wie oft schon stand ich während dieser zweieinhalb Jahre an der Grenze) überall in Bayern, im Württembergischen, sogar in Kärnten nach einer ländlichen Ansiedlung für mich gesucht, – aber mit wenig Aussicht auf das Zusägliche, Genaue, – und so war ich am Ende außerordentlich erleichtert, als das Wunder der schweizer Gastfreundschaften, in dem ich mich, ohne sonst weiter zu wissen, hinhalte, noch ein neues Kapitel bekam: vielleicht sein seltsamstes. [...] Denn dieses Wallis [...] ist eine unvergeßliche Landschaft.« Brief an Getrud Oukama Knoop, Château de Muzot sur Sierre, 26.11.1921. In: RMR: *Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 46-55, hier 48.
- 4 Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris*. Zeichen und Bewußtsein. München 1998.

dankengänge verknüpfen biographische, historische und literarische Fakten, womit ich mehr Klarheit über diesen Zeitraum in Rilkes Leben gewinnen möchte. Diese Lebensphase ist – wie ich zu zeigen versuche – auf unterschiedliche Weise für den Schriftsteller der *Duineser Elegien* entscheidend.

*Ici commence l'indicible.* – Hier beginnt das Unsagbare. Verglichen mit der genauen Ortsangabe am Anfang der Pariser *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist dieser Satz, den Rilke 1920 während seines kurzen Besuchs vom 23. bis zum 30. Oktober<sup>5</sup> 1920 in eines seiner berühmten Notizhefte<sup>6</sup> eintrug, ungeheuer überraschend. *Ici – Hier. Wo?* In Paris? Ist dieses Adverb ein so eindeutiger Hinweis auf die französische Hauptstadt wie beispielsweise die *rue Toullier* ein Synonym für das fünfte Arrondissement? Der Brief, den Rilke aus Paris am 27. Oktober an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmont schrieb, könnte uns dazu bewegen, es so zu deuten. Während dieses Aufenthaltes hat Rilke *la même plénitude de vie, la même intensité, la même justesse dans le mal*<sup>7</sup> gefunden wie vor vielen Jahren. Liest man diese und andere Äußerungen über diesen Stadtbesuch, so wird man nicht vermeiden können, Paris als Rilkes Weg zu jener Mitte<sup>8</sup> zu betrachten, aus der heraus, so er selbst, jeder Künstler sich entfalten müsse.

Das Finden der Mitte war für Rilke mit Paris, der Stadt der *Neuen Gedichte* aber auch Schauplatz des Beginns vieler anderer Arbeiten, eng verbunden. Er wollte dennoch nichts überstürzen, als er nach sechs Jahren Abwesenheit die Reise in die, wie er selber meinte, »unentbehrliche Stadt«<sup>9</sup> plante. Finanzielle Schwierigkeiten sind der ausschlaggebende Grund seiner immer gewünschten, aber verspäteten Rückkehr

- 5 Datierung folgt Schnack II, S. 705. Barbara Glauert-Hesse datiert den Aufenthalt zwischen dem 23. und dem 29. Oktober. Vgl. BW RMR-CG, S. 155. Sie behauptet, Rilke hätte Gide dann in Paris gesehen. Vgl. ebenda, S. 155. Rilke spricht von sechs Tagen. Vgl. Brief an Lou Andreas-Salomé vom 31.12.1920. In: RMR – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1979, S. 437-444, hier 439.
- 6 Unter den Arkaden des Odéon kauft Rilke ein Notizbuch, in das er nur die Worte einträgt: »Ici commence l'indicible« (Schnack II, S. 705).
- 7 » – – ganz unabhängig vom politischen Gedräng und Gemächte, ist alles im Großen geblieben, drängt, treibt, glüht, schimmert[.]« (RMR: *Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmont 1918-1924*. Hrsg. und kommentiert von Hildegard Heidelmann. Würzburg 2005, S. 71).
- 8 »Ich meine nämlich, daß sobald ein Künstler einmal die lebendige Mitte seiner Betätigung gefunden hat, nichts für ihn so wichtig ist, wie sich in ihr zu halten und von ihr aus [...] nie weiter fortzugehen als bis an die Innenwand seiner still und stetig hinausgetriebenen Leistung[.] Es ist das unendlich großartige und Erschütternde in der Erscheinung Cézannes [...], während fast vierzig Jahren, ununterbrochen im Innern, in der innersten Mitte seines Werkes geblieben zu sein –, und ich hoffe einmal zu zeigen, wie die unerhörte Frische und Unberührtheit seiner Bilder dieser Obstination zu verdanken bleibt[.]« In: *Briefe aus Muzot* (wie Anmerkung 3), S. 67-72, hier S. 68 (Brief an Dr. Heygrodt vom 24.12.1921).
- 9 In einem Brief vom 13.1.1920 schrieb Rilke an Gudi Nolke über seinen Kontakt zur Malerin Marie Laurencin: »eine Pariser Malerin von eigenthümlicher Begabung [...], ich kannte sie in Paris nicht, aber ihre Zeichnungen und Bilder [...] waren mir immer ganz und gar beglückend, – noch während des Krieges, wenn so ein Blatt im münchener Kunsthandel auftauchte, duftete mir eine Seite des pariser Gefühls so unmittelbar daraus entgegen, daß ich jedesmal von Erinnerung an süßem Heimweh überwältigt war. [...] es war eine der lieben Fügungen meiner schweizer Zeit, daß ich der Bewunderten dort begegnen durfte. Und nun

nach Paris gewesen. So ist in seinen Briefen des Jahres 1920 immer wieder von Geldnöten die Rede:

»Sie sehen mich in einem Augenblick so großer Unsicherheit, daß ich Mühe habe, Ihnen meine Situation darzulegen; mein Aufenthalt in der Schweiz ist fast zu Ende –; aus Geldgründen wäre Deutschland das einzige für mich mögliche Land, aber Sie verstehen, daß ich mich nicht gerade in diese Richtung hingezogen fühle. Abgesehen davon verweigert die bayerische Regierung allen Ausländern den Aufenthalt, die nicht schon vor dem 1. August 1914 ihren Wohnsitz in München hatten[.]«<sup>10</sup>

Im Vorfeld der Reise erhielt Rilke genaue Informationen über die Kosten, die er mit dem geplanten Arbeitsaufenthalt zu tragen hätte. Er wußte, daß sich Freunde für ihn engagieren würden, falls er sich für Paris entscheiden sollte. Dies galt als eine wichtige Voraussetzung, denn man mußte gute Kontakte haben, vor allem, wenn es darum ging, eine Wohnung zu finden. Die für seine Arbeit gesuchte Ruhe konnte sich der Dichter nur mit einem monatlichen Betrag von mindestens 1000 Francs erkaufen<sup>11</sup> – eine für seine damaligen Verhältnisse unerschwingliche Summe. Darum, so sehr er sich auch die Rückkehr nach Paris wünschte, versprach sich Rilke nichts von einer voreiligen Entscheidung. In diesem Sinne, schrieb er am 7. Mai 1920:

»Bei dem eigenthümlich schweren und doch so seligen Verhältnis, daß [sic!] ich mir durch die Jahre zu Paris verdient habe, kann ich nicht irgend eine Rückkehr wollen, keine um jeden Preis, sie müßte sozusagen in meinen Sternen stehen. Du begreifst. Es wäre nicht meine Art, Umständen, die durch so unerhörte Gewalttätigkeit entstanden sind, auch noch mit Eigensinn zu begegnen. Wenn ich mir vorstelle, ich würde es erleben, eines Tages die rue de Seine hinaufzugehen, in die rhythmische Landschaft des Luxembourg einzutreten, und, über der Fontaine de Medicis, an jenem Stück Brüstung zu stehen, an dem ich, wie an meinem Pulte unter dem erblühten Rothdorn sooft gearbeitet habe –, ja, wenn ich nur anfangs, mir das vorzustellen, so unterbricht mich mein Herz durch die Steigerung seines Schlags. Aber eben diesem Herzschlag würd ich Unrecht thun, wenn meiner Wiederkehr ein Zwingenwollen anhaftete, das nicht in meiner Natur ist.«<sup>12</sup>

Dennoch kam die spätere Entscheidung, sich auf den Weg nach Paris zu machen, scheinbar plötzlich. Vielleicht deshalb war der Aufenthalt so kurz und man weiß nichts von vorbereitenden Treffen oder von Verabredungen mit Freunden während dieser Tage. In der Tat, die Begegnung mit ihm nahe stehenden Menschen wird von Rilke selbst abgestritten. Ich zitiere aus dem ausführlichsten Reisebericht, den wir besitzen, dem Brief an Lou-Andreas Salomé vom Dezember 1920:

»Diese Tage! Es war Herbst, von jener pariser Pracht der Himmel und des Lichts, die diese Jahreszeit der Natur steigert um die Jahreszeit einer längst Natur gewordenen Stadt: welche Überflüsse im Licht [...], welches Neusein der Morgen, welches Alter der Wasser, welche Zärtlichkeit und Fülle des Winds, obwohl er durch

schreiben wir einander ab und zu, das unentbehrliche Paris verbindet uns –.« Vgl. BW RMR-CG, S. 154-155.

<sup>10</sup> Brief an Claire Goll vom 2.5.1920, BW RMR-CG, S. 26-29, hier S. 27.

<sup>11</sup> Vgl. den Brief Claire Golls an Rilke vom 5.5.1920 (BW RMR-CG, S. 29-31, hier S. 29).

<sup>12</sup> Brief an Claire Goll-Studer nach Paris, 7.5.1920 (BW RMR-CG, S. 31-33, hier S. 31 f.).

Straßen kommt. Und diese Straßen: oh sie waren nicht weniger geworden, nichts war unterdrückt, vermindert, entstellt oder auswählich geordnet –: sie besaßen ihre alte Vollzählichkeit, ihr Strömen, ihr ununterbrochenes Geschehen[.] Menschen kamen mir entgegen: ich erkannte sie, den und jenen, die mir an den gleichen Stellen, etwa der rue de Seine, seit soviel Jahren begegnet waren[.] Ich erkannte die Händler in den Geschäften, kaum gealtert –, die Zeitungsfrau in den Kiosken, – ja, der Blinde auf dem Pont du Carrousel, um dessen Leben ich schon im Winter 1902 besorgt gewesen war – stand, verregnet und grau, an seiner Stelle: ich kann Dir nicht sagen, wie mich in diesem Moment das Glück der Heilung durchfluthete und überstieg, – da erst begriff ich, daß nichts verloren sei[.] – Bücher waren noch die gleichen, in den Kästen der Bouquinisten, kleine Gegenstände erkannte ich, einzelne, in den Schaufenstern der Antiquare, und wo ein kleines, weniger bestaubtes Rund den Platz erkennen ließ, von dem eines weggenommen worden war, meinte ich zu errathen, was dort gestanden habe. Es war eine Rührung in meinem Herzen, die keiner Sentimente bedürfte. Eine Empfindung, die sich kaum antreten ließ, so vollkommen war sie in sich, so unberührbar [.] – [E]s war das maltesche Paris in seiner ganzen Vollzählichkeit[.] Du kannst Dir denken, daß ich niemanden zu sehen versuchte[.]«<sup>13</sup>

Vor allem die Erfahrung der Stadt als Naturschauplatz wird in dieser Briefstelle deutlich. Es geht um den Himmel, um das Licht, um das Wasser, um den Wind und dann – in der Stadt eingebettet – um die Erde selbst. Die Elemente werden aufgerufen, um an der Schilderung der Stadt teilzuhaben. Paris wird zugegebenermaßen durch die alte Perspektive – die des Protagonisten seiner *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – wahrgenommen. Rilke wünscht sich in diese Zeit zurück, taucht in seine Erinnerung ein, beschwört die Naturkräfte, um seinen Spaziergang unter einen günstigen Stern zu stellen. Selbst die Pariser Straßengestalten werden diesem Ziel des beschworenen Stadtbildes untergeordnet; selbst Gegenstände, die nicht mehr dort sind, sprechen zu dem Dichter, bestärken ihn in seinem Versuch, sich vor einem Verweis aus dem ganz persönlichen Paradies zu retten. »Es war das maltesche Paris in seiner ganzen Vollzählichkeit.« Das Bewußtsein von der »Natur«, von der Stadt, beherrscht die Wahrnehmung der eigenen Persönlichkeit und bestimmt jede Handlung. »Du kannst Dir denken, daß ich niemanden zu sehen versuchte[.]«

Gide wurde zwar sofort mit einem Brief bedacht,<sup>14</sup> aber auch in seinem *Journal* befindet sich nicht der geringste Hinweis auf ein damaliges Treffen mit Rilke. Wir stellen also fest, daß nicht der so wichtige persönliche Kontakt zu den in Paris lebenden Freunden, sondern die Pariser Gärten (Luxembourg) sowie die Wahrzeichen (Pont du Carrousel, Rue de Seine, Fontaine de Medici) und die Natur (Rothdorn) das Bild bestimmen, das Rilke während seines ersten Nachkriegsbesuchs von Paris evozierte. Wie bei Huysmans, dessen Helden bereits in die benachbarten Orte von Paris flohen, ist in Rilkes Schilderungen der Lärm der Großstadt verschwun-

13 Vgl. BW RMR-Lou Andreas Salomé (wie Anm. 5), S. 437-444, hier S. 439 f. (Brief vom 31.12.1920).

14 Dankesbrief Rilkes vom 6.7.1911 (*RMR – André Gide: Correspondance 1909-1926*. Introduction et Commentaires par Renée Lang. Paris: Corrêa 1952, S. 62).



den. Schon in einem Brief vom Mai 1920 projiziert sich der Dichter in »jen[e] ausgebreiteten starken Schloßwerk[e] des siebzehnten Jahrhunderts,«<sup>15</sup> den Luxembourg, vor allem aber in dessen *jardin*. Die Tendenz, sich auf die Natur sowie auf ihre Kreaturen und Gewächse zu konzentrieren, ist auch für die frühere Pariser Produktion Rilkes charakteristisch. Hund und Hahn, Katze und Blume mildern die Härte der Stadterfahrung in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In den *Neuen Gedichten* werden Blumen und Tiere stärker vertreten sein als Gebäude – trotz des Zyklus um die gotischen Kathedralen.

Man kann aus den zitierten Äußerungen schließen, daß Rilke auch im Oktober 1920 viele Spaziergänge in der geliebten Stadt machte. Dementsprechend heißt es in einem seiner Briefe an Anton Kippenberg, er habe »unbeschreibliche Herbsttage« in Paris erlebt,<sup>16</sup> und dabei »nur das Gespräch mit der Stadt und kaum mit den Menschen« aufgenommen.<sup>17</sup>

Die Stadt, in die Rilke als junger Dichter im Jahre 1902 ankam, war freilich nicht mehr die Stadt, in die sich Paris nach dem großen Einschnitt des Ersten Weltkrieges verwandelt hatte. Abgesehen von den starken Veränderungen im Stadtbild selbst,<sup>18</sup> änderte sich auch die Beziehung zwischen den Nationen, mit denen Rilkes literarische Arbeit eng verbunden war. Die Antipathie zwischen Deutschen und Franzosen wuchs selbst unter den Intellektuellen beider Länder. Eine Auseinandersetzung mit politischen Fragen war unvermeidlich und trotz seiner wohlbekannten Distanz zur Politik hat sich Rilke dem Kampf um ein liberales europäisches Leben nicht entzogen. Sein Name stand in Verbindung mit wichtigen, von progressiven Kräften verfaßten Publikationen<sup>19</sup> und auch in den alltäglichen Briefen äußerte sich der Dichter kritisch über die mißglückte deutsche Außenpolitik der Nachkriegszeit.<sup>20</sup>

15 Brief vom 7.5.1920 an Claire Goll-Studer nach Paris. In : BW RMR-CG (wie Anmerkung 3), S. 31-33, hier S. 32.

16 So Anton Kippenberg rückblickend am 1.11.1920 (RMR: *Briefe an Anton Kippenberg*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig: 1995, Bd. II, S. 174-175, hier S. 175.

17 Wie es in den Briefen an Frau Nölke (21.11.1920) und an Lou Andreas-Salomé (31.12.1920) heißen sollte. Vgl. RMR – *André Gide; Briefwechsel*. Einleitung und Anmerkungen von René Lang. Wiesbaden 1957, S. 107-108.

18 Nach dem Ersten Weltkrieg wurden siebzehn îlots insalubres – was soviel gilt wie die schlimmsten Slums – identifiziert. Sie sind ein Ergebnis der defizitären Stadtplanung und der Fixierung der Arbeiterbevölkerung in der Peripherie. Vgl. Rosemary Wakemann: »Nostalgic Modernism and the invention of Paris in the Twentieth Century«. In: *French Historical Studies*, Vol 27, Issue 1/2, 2004, S. 115-144, hier S. 118-120.

19 So verhält es sich mit der *Europäischen Revue*, (hrsg. von Karl Anton Rohan), einer auf die Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich gerichteten Zeitschrift. Siehe Guido Müller: *Europäische Gesellschaftsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg. Das Deutsch-Französische Studienkomitee und der Europäische Kulturbund*. München 2005, S. 391. Eine weitere Verbindung könnte zu der Ende September 1926 gegründete deutschen Gruppe des *Kulturbundes* bestanden haben, zu deren bekanntesten Mitgliedern Helene von Nostitz zählte. Vgl. dazu ebenda, S. 361.

20 Vgl. RMR: *Briefe an eine junge Frau* (wie Anmerkung 2), S. 59-63, hier S. 62 f (Brief vom 2.2.1923).

Nicht durch seine eigenen Publikationen, sondern indem er fast fieberhaft übersetzte, nahm Rilke deutlich Stellung. Seine Wahrnehmung der politischen Lage in Paris war offenbar in erster Linie seiner Vorstellung von der Stadt als einem Ort der Künstler, Dichter, Maler, Kunst- und Buchhändler verpflichtet. Mehr noch: es galt ihm, das Entschwundene, das sich Verflüchtigende zurückzuholen. Dies verrät eine Begegnung mit Carl Jacob Burckhardt vier Jahre nach dem ersten Nachkriegsbesuch. Ich zitiere den Anfang von Burckhardts Bericht über ihr gemeinsames Flanieren in Paris:

»Zuerst führte uns der Weg durch die inneren Höfe des Palais Royal.<sup>21</sup>

Rilke zeigte auf eine leere Bank: »Hier«, sagte er, »hat sie gesessen, an einem dritten Juni. Ich sehe sie immer vor mir.« Er blieb stehen, als betrachtete er etwas mit Bewunderung. »Wer denn?« frug ich.

»Ach«, meinte er, »diese unvergeßliche Frau, über welche Baudelaire und Delacroix zusammen gesprochen haben. Ja, sie gingen zusammen hier, wo wir uns jetzt befinden: der Maler und der Dichter. Plötzlich blieb Baudelaire stehen und hielt den Maler am Arm fest; er sagte, indem er auf die Bank zeigte: »Betrachten Sie diese Frau! Ist das möglich? So viel Schönheit und solch tiefe Trauer des Ausdrucks? [...]« »Es ist alles voll von solchen Gesichtern«, meinte Rilke, »wo immer man geht in diese Stadt, alle Toten leben hier weiter.«<sup>22</sup>

Rilke bezieht sich auf eine Episode, die von Charles Baudelaire ohne Angabe des Schauplatzes viel weniger detailliert erzählt wird. Ehe ich auf Rilkes Äußerung zurückkomme, zitiere ich die Stelle bei Baudelaire:

« Je me souviens qu'une fois, dans un lieu public, comme je lui [Delacroix] montrais le visage d'une femme d'une originale beauté et d'un caractère mélancolique, il voulut bien en goûter la beauté, mais me dit, avec son petit rire, pour répondre au reste: »Comment voulez-vous qu'une femme puisse être mélancolique?« insinuant sans doute par là que, pour connaître le sentiment de la mélancolie, il manque à la femme une certaine chose essentielle. »<sup>23</sup>

Statt der erdrückenden Anwesenheit des massiven Sterbens, welches Malte zu Anfang der *Aufzeichnungen* beklagt,<sup>24</sup> haben wir mit Paris eine Stadt, die von berühmten Geistern bewohnt wird und ihre Identität daraus schöpft. Wie anders wäre das Substantiv »Gesicht« hier zu verstehen, wenn nicht als Hinweis auf das Sehen dessen, was pneumatischer<sup>25</sup> Natur ist? Rilke selbst war 1920 ein Phantom in dieser Stadt, denn eine größere Rezeption seines Werkes hatte in Frankreich noch nicht stattgefunden. Er steht einer unsichtbaren Frau gegenüber und ist gewissermaßen

21 Zwischen 1677-1629 von Jacques Le Mercier gebaut. Früher *Palais Cardinal* genannt, da für den ersten Minister Ludwig XIII gebaut, den Kardinal Richelieu. Das Gebäude liegt etwa 150 Meter nördlich des Louvre.

22 Carl J. Burckhardt. *Ein Vormittag beim Buchhändler*. München: 1995, S. 9.

23 Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade 1976, Bd. II (*L'œuvre et la vie de Delacroix*. Abschnitt VII; Erstdruck in *L'Opinion nationale*, 2. September, 14. November und 22. November 1863, S. 742-770, 766 f. sowie 1440.

24 Vgl. die Abschnitte I, VI und VII des Romans (SW VI).

25 Pneuma (gr.): Luftstrom, Hauch, Atem, Leben.

selbst unsichtbar. Der Ruf »Ich bin Rainer Maria Rilke, ich bin ... ich bin ... Dichter« hatte, wie Burckhardt erzählt, keinen Eindruck auf den Barbier gemacht, bei dem Rilke, der sein Portemonnaie im Hotel vergaß, eine offene Rechnung zu begleichen hatte. Selbst unsichtbar, wanderte Rilke durch die Straßen von Paris und betrachtete das, was nur Eingeweihte wahrzunehmen in der Lage sind.

Eine interessante Parallele ergibt sich im Bezug auf Baudelaire, der die Übersetzung des Unsichtbaren, des Traumes, der Seele als das entscheidende Merkmal in Delacroix' Kunst bezeichnete – als das, was diesen zu einem besonderen Menschen machte.<sup>26</sup> Wer diese innerliterarischen Hinweise verfolgen möchte, wird sich bald weniger auf dem Gebiet des Seelischen als auf dem verstrickter literarischer Rezeptionserfahrungen befinden. Man wird Spuren folgen und unversehens selbst welche legen. So verfährt Rilke, indem er, von Baudelaire inspiriert, in die Rolle des Flaneurs schlüpft. Seine Stadtwirklichkeit ist, wie wir dem zitierten Brief an Lou Andreas-Salomé entnehmen, von der Natur und von den Gestalten geprägt, die auch Baudelaire angeregt haben: Menschen, die in den Straßen von Paris lebten. Sie sind in Malte zahlreich. Mit jedem von ihnen ist eine kleine Geschichte verbunden und man könnte sich vorstellen, heutzutage ähnliche tragische Schicksale in den Straßen von Paris anzutreffen, als wären es ewig wiederkehrende Erscheinungen.

Ihrer überdrüssig, flüchtet Malte in die Bibliothèque Nationale,<sup>27</sup> in die Bücher, in die vergangene Kindheit oder in das ebenso tragische Schicksal historischer Gestalten, während das lyrische Ich der Gedichte seine *sujets* in den Parks sucht. Vor allem nach dem großen Schock des Ersten Weltkrieges muß es mehr denn je zuvor wichtig gewesen sein, die Beziehung zu den Dingen der Vergangenheit und zu den Toten, zur Überlieferung, neu zu knüpfen. Man könnte verallgemeinernd sagen, daß die Einheit von Tod und Leben tatsächlich zu einem Hauptanliegen der Rilkeschen Arbeit geworden sei. Die Tendenz äußert sich in der früheren Pariser Produktion auf verschiedene Weise. Malte denkt an die toten Familienmitglieder und läßt sogar eine Tote den Mahlzeiten der Familie beiwohnen. Nicht ohne Grund wurde von André Gide gerade das Fragment ausgewählt, das diese *revenant* betrifft, als er kleine Ausschnitte des Romans für die  *Nouvelle Revue Française* übersetzte.<sup>28</sup>

26 Mais, enfin, monsieur, direz-vous sans doute, quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme[.] (Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. II [wie Anm. 23], S. 744).

27 »Das war vor zwei Wochen. Aber nun vergeht fast kein Tag ohne eine solche Begegnung. [...] Aber hier, meine Lieben, hier bin ich sicher vor euch. Man muß eine besondere Karte haben, um in diesen Saal eintreten zu können. Diese Karte habe ich vor euch voraus. Ich gehe ein wenig scheu, wie man sich denken kann, durch die Straßen, aber schließlich stehe ich vor einer Glastür, öffne sie, als ob ich zuhause wäre, weise an der nächsten Tür meine Karte vor (ganz genau wie ihr mir eure Dinge zeigt, nur mit dem Unterschiede, daß man mich versteht und begreift, was ich meine –), und dann bin ich zwischen diesen Büchern, bin euch weggenommen, als ob ich gestorben wäre, und sitze und lese einen Dichter.« (RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, SW VI, S. 708–946, hier S. 744–745).

28 Ingeborg Schnack: »St. Hubert. Rainer Maria Rilke et son dernier livre ›Les Cahiers de Malte Laurids Brigge: Juillet 1911‹. Anfänge der Rilke-Rezeption in Frankreich. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 19, 1992, S. 131–153, hier S. 138.

Wie bereits zur Zeit der Romantik reicht das Gesehene nicht mehr aus; die moderne Seele wendet sich umso stärker dem Irrationalen, dem Unsichtbaren zu.

Nicht aber vom Unsichtbaren, wie Baudelaire, als er Delacroix lobte, sondern vom Unsagbaren sprach Rilke, als er 1920 Paris besuchte. *Hier beginnt das Unsagbare*. Unsichtbar, ungreifbar, unsagbar. Diese Wörter, deren Anfang eine Negationsspartikel bildet, sind charakteristisch für die mystische Sprache. Möglicherweise ist gerade das Bewußtsein davon, vor Dingen zu stehen, die nur der Dichter der *Duineser Elegien* aussprechen konnte, der Grund für den suggestiven Eintrag im Notizheft von 1920. Die Leerstelle, welche »das Unsagbare« im Zitat markiert, ist dennoch kein Bote der Unzufriedenheit, vielmehr spricht daraus ein starker Optimismus. Es beginnt hier etwas, weil gerade das Unsagbare dem Schreibenden so viele Wörter abfordern kann – wie auch die Lektüre Hofmannsthals belegt.

*Hier beginnt das Unsagbare*. Was aber genau beginnt hier für Rilke? Die Beschäftigung mit dem *Unsagbaren* – nimmt jedenfalls nicht erst hier ihren Anfang. Der Begriff erinnert uns an viele Stellen seiner Frühlyrik, obwohl er dort nur einmal, und zwar im *Stunden-Buch*, erscheint. Das Unsagbarkeitstopos ist eine Konstante seiner frühen Lyrik, denn sein Mißtrauen gegenüber der Ausdrucksfähigkeit des Wortes ist der Hauptgrund dafür, daß die Malerei in der mittleren Periode seines Schaffens eine so wichtige Rolle einnahm. Weil die Sprache der Malerei mit dem Nichtsagen, der stummen Mitteilung über Farbe und Perspektive geschieht, maß Rilke dem Fehlen von Farben auf bestimmten Stellen von Cézannes Bildern eine so hohe Bedeutung bei. Diese Intervalle – wie die Stille – weisen eine Struktur auf: die des operierenden guten Gewissens ihrer Schöpfer. Dies geht aus einer Briefstelle Rilkes über die Malerin und Pariser Freundin Mathilde Vollmoeller hervor.<sup>29</sup> Das wichtigste Kompliment, mit dem er sie 1907 bedachte, war, daß sie die Leerstellen – das Unsagbare, wenn man so will – in Cézannes Kompositionen so treffend zu deuten wußte:

»Ich bat Mathilde Vollmoeller neulich, einmal mit mir durch den Salon zu gehen, um meinen Eindruck einmal neben einem zu sehen, den ich für richtig und nicht literarisch abgelenkt halte. Gestern waren wir zusammen da. Cézanne ließ uns zu nichts anderem kommen. [...] Denk Dir mein Erstaunen, als Fräulein V., ganz malerisch geschult und schauend, sagte: ›Wie ein Hund hat er davorgesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht.‹ Und sie sagte noch sehr Gutes in Bezug auf seine Arbeitsart (die man an einem unvollendeten Bilde absieht). ›Hier‹, sagte sie, auf eine Stelle zeigend, ›dies hat er gewußt‹, und nun sagt er es (eine Stelle an einem Apfel); nebenan ist es noch frei, weil er das noch nicht gewußt hat.«<sup>30</sup>

Das Ungesagte, das Fehlen der Farbe also, ist mit der genauen Gestaltung einer Botschaft unmittelbar verbunden. Kunst wird im Laufe des zitierten Briefes an Clara Rilke-Westhoff zu einer Frage des Wissens. Gesagt beziehungsweise gemalt wird

<sup>29</sup> Vgl. RMR – Mathilde Vollmoeller: *Briefwechsel 1906-1914*. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Frankfurt a. M. 1993.

<sup>30</sup> Brief vom 12.10.1907 an Clara Rilke (zitiert nach: RMR – Mathilde Vollmoeller: *Briefwechsel* [wie Anm. 29], S. 161).

nur das, was der Künstler genau ›weiß‹. Es stellt sich heraus, daß das große Beispiel Cézanne auch in den Jahren der Wanderschaft nach dem Ersten Weltkrieg nichts von seiner Gültigkeit verlor. Ein Jahr nach dem ersten Nachkriegsbesuch, 1921 also, erklärte Rilke, wie es Cézanne gelang, sich von allen anderen durch die Frische seiner Farbigkeit zu unterscheiden. Diese ist eine Könnerschaft, die von Loslassen etwas weiß, denn die Dinge, so Rilke, blieben von Cézanne in einem gewissen Sinne unangetastet (= unausgesprochen, wenn man will). »[W]ährend die meisten Maler ihren eigenen Bildern schon als Genießer und Koster gegenüberstehen, in der Arbeit selbst als Zuschauer und Empfänger sich an ihnen vergreifend«, sei die Bildoberfläche bei Cézanne, so Rilke, »wirklich wie das Fleisch einer eben aufgebrochenen Frucht.«<sup>31</sup> Das Werden des Kunstwerkes duldet keine Einmischung und keine Eile. Es kommt sozusagen aus sich selbst heraus, gebiert sich selbst. Im Zusammenhang mit den nicht ausgeführten Partien bei Cézanne wie auch im Zitat über die Art, wie bei ihm die Farbe erscheint, hat man es mit etwas zu tun, das nicht gesagt wird. Es ist, als sei das Schweigen der Garant für die Übertragung einer Botschaft.

Die Unsagbarkeit – zu einem stummen Schrei gesteigert – steht auch Anfang der *Duineser Elegien*, dem Werk, das 1920 noch nicht geschrieben werden konnte.<sup>32</sup> Noch gehört das wichtigste Werk der Spätzeit<sup>33</sup> dem Bereich des Ungesagten, auch wenn nicht dem des Unsagbaren an. Das Unsagbare bleibt ein Schlüsselbegriff auch der französischsprachigen Lyrik Rilkes, weil – aus dem, was nicht gesagt wird, aus der *absence*, Kraft und Erneuerung gewonnen werden.

Wenn ich aber von der Unsagbarkeit des Jahres 1920 ausgehe, sehe ich mich dazu gezwungen, das mit ihr verbundene ›Hier‹ näher zu präzisieren. Eine in den Pariser Schriften häufig wiederkehrende Figur hilft dabei – die des Kreises. Nehmen wir an, es gehe hier nicht um ein Kunstwerk Rodins oder um einen Ball oder um die Wellenbewegungen des Wassers in einer römischen Fontäne, sondern um eine Umschreibung der von Rilke in Paris durchlebten und von der Stadt begünstigten Entwicklung. Zeichnet man den Anfang des Kreises nach, welcher Rilkes Pariser Reisetätigkeit markiert, so ist hierfür das Jahr 1902 anzusetzen: das Jahr in dem Rilke nach Paris zog, um über Rodin eine der heute noch besten Darstellungen seines Werkes zu schreiben. 1902 und 1920 verhalten sich zueinander gleich einem unbeabsichtigten Zahlendreher, als seien diese jeweils der angenommene Beginn und das Ende eines Kreises.

Angesichts seiner ersten nachhaltigen Kreativitätsphase in Paris ist es nur natürlich, daß Rilke 1920 der Meinung sein mußte, daß diese Stadt die richtige Bühne für sein letztes großes Eintauchen in die Unsagbarkeit des Sagbaren sei. An die Fürstin Marie von Thurn und Taxis schrieb er am 19. November 1920 von der Möglichkeit, an zahlreiche Anschlüsse wieder anzuknüpfen, die ihm alle noch offen stünden.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Briefe aus Muzot*, (wie Anmerkung 3), S. 69 (an Dr. Heygrodt aus Muzot, 24.12.1921).

<sup>32</sup> Vgl. RMR: *Briefe an eine junge Frau* (wie Anm. 2), besonders die Briefe vom 19.1.1920, 7.3.1921, 27.12.1921, S. 27–51.

<sup>33</sup> Vgl. stellvertretend den Brief an Fürstin Maria von Thurn und Taxis-Hohenlohe aus Muzot vom 11.2.1922, (RMR: *Briefe aus Muzot* [wie Anmerkung 3], S. 114–115).

<sup>34</sup> »Ich aber habe das eigentümliche Glück, durch die Dinge zu leben, und soweit von denen und aus der intensiven Luft Einfluß zu mir herüberkam, wars der alte, unbeschreibliche,

Zwei Tage später, am 21. November 1920, erfährt Frau Weininger von der mit der Pariser Reise verbundenen neuen Zuversicht, er könne auch nach der großen Unterbrechung des Krieges seine Arbeit wiederaufnehmen.<sup>35</sup> Und wieder zwei Tage später schreibt er an Inga Junghanns: »Deutschland und Österreich wird für mich immer unmöglich bleiben, Paris wird hoffentlich bald wieder mein Wohn-Ort sein.«<sup>36</sup> Paris, die Stadt, der so viele Namen der damaligen Kunstwelt zugehörten, war auch nach dem Krieg das Zentrum, von dem aus sich Rilke eine neue Entwicklung erhoffen konnte.

Obwohl er später abermals nach Paris reiste, muß ihm der kurze Besuch des Jahres 1920 offenbart haben, daß für ihn das Leben in dieser Stadt nicht mehr möglich war. Nur die Stille des schwer erkämpften Turms von Muzot<sup>37</sup> konnte jetzt den Lebensmittelpunkt bilden. Es wäre ihm 1920 vermutlich nicht möglich gewesen, die Unruhe auf den *trottoirs* der geliebten Stadt, von der Benjamin spricht,<sup>38</sup> produktiv zu verarbeiten. Die positiven Äußerungen über diesen kurzen Aufenthalt können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Rilke noch nicht an dem Ort angekommen war, von dem aus er die immensen Schwierigkeiten bewältigen konnte, die die Erschütterungen des Ersten Weltkrieges mit sich brachten.<sup>39</sup> Mit einer Klage darüber beginnt sein wichtigstes Werk dieser Nachkriegszeit: »Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn [...] Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht [...] Es bleibt uns vielleicht / irgendein Baum an dem Abhang [...]«.<sup>40</sup>

derselbe, dem ich fast zwanzig Jahren meine Beste und entschlossenste Verfassung zu verdanken hatte. Ich kann nicht sage ... mit welcher Bewegung ich diese Anschlüsse genoß, wie ich mit an hundert intime Bruchflächen anhielt, an die anzuheilen nur noch eine Sache der Hingebung war ...« (zitiert nach Schnack II, S. 709).

35 »[Z]um ersten Mal nach der Gewaltsamkeit und Sorge dieser sechs Jahre, stand in mir die Zuversicht auf, es könne doch Leben und Arbeit, über den Absturz hinüber, wieder aufgenommen und fortgesetzt sein ...« (Ebenda).

36 Ebenda, S. 710.

37 Dies geht aus einem Brief des Jahres 1921 hervor: »Es war keine kleine Sache, Muzot zu »bändigen« –, und ohne den Beistand eines Schweizer Freundes wäre die ganze Eroberung, an praktischen Unüberwindlichkeiten, wieder gescheitert« (RMR: *Briefe an eine junge Frau* [wie Anm. 2], Brief vom 27.12.1921, S. 41–51, hier S. 48 f.).

38 »Thousands wrestled with two- and three-hour daily commutes on a paucity of local trains. Adding to the aggravation were some one million vehicles that jammed the roads by 1938, 320.000 of which were automobiles. All in all, the over two million people who lived in the city's suburbs in the late 1930s shared the common experience of Paris as an everyday nightmare of failed public policy. [...] The costs of postwar reconstruction severely limited any possibility for grand-scale projects in the Haussmann tradition« (Wakeman: *Nostalgic Modernism* [wie Anm. 18], S. 118–119).

39 Zwei Monate nach dem Pariser Besuch schreibt Rilke an Baladine Klossowska von seiner Ratlosigkeit gegenüber der Erwartung anderer an ihn: »Ach, Liebes, es gibt so viele Leute, die, ich weiß nicht genau was, von mir erwarten – Hilfe, Rat (von mir, der ich mich so »ratlos« finde vor den gewaltigsten Dringlichkeiten des Lebens! Die Erfahrungen des Malte verpflichten mich mitunter, diesen Schreien Unbekannter zu erwidern« (Brief vom 16.12.1920. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1991, Bd. II, S. 98–115, bes. S. 109–111).

40 SW I, S. 685.

Man kann abschließend sagen, daß das Jahr 1920 für Rilke grundsätzlich ein Jahr der Neuorientierung war, ein Jahr, in dem er für sich sein mußte, um »das Werk der Demut und des Gehorsams« zu beenden.<sup>41</sup> Erst 1921 wird er in einer der Publikationen, die ihn als Dichter dem Pariser Publikum vertraut machen, der *Nouvelle Revue Française*, die zentralste Entdeckung seines künftigen Werdegangs als Übersetzer machen.

Durch den Hinweis auf Valéry ist bereits die Richtung angedeutet, in welche wir Rilkes Verbindung mit Paris in Zukunft zu denken haben: der Dichter hört auf, in den Straßen von Paris ein Phantom zu sein und tritt mit Hilfe seiner Freunde – Baladine Klossowska vorab, Andre Gide, Paul Valery und Maurice Betz – immer deutlicher ins Bewußtsein der französischen Intellektuellen. Mehr als jeder andere deutschsprachige Dichter seiner Generation wird sein Werk den französischsprachigen Lesern vertraut sein. Einer von ihnen sei er nach Gides Auffassung geworden, nachdem die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ins Französische übertragen worden waren. Und vielleicht ist gerade diese Verwandtschaft das, was wirklich »unsagbar« bleibt in Rilkes Verhältnis zu Frankreich – einem Land, in dessen Hauptstadt eine internationale Gemeinschaft von Weltbürgern den Traum von einem vereinten Europa mit einem Vorsprung von fast hundert Jahren teilte.

41 Aus dem bereits zitierten Brief an Baladine Klossowska vom 16.12.1920 (wie Anm. 39), S. 108.