

Im  
Schwarzwald |  
*Uncollected Poems*  
1906–1911

*Rilke*

Blätter der Rilke-Gesellschaft

31 | 2012

*Wallstein*

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 31 (2012)

Im Schwarzwald  
*Uncollected Poems 1906–1911*

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD 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)

## Inhalt

Vorbemerkung . . . . .	7
------------------------	---

### Im Schwarzwald

Joachim W. Storck †: Rilkes Entdeckung des Schwarzwalds. Seine Kuraufenthalte in Bad Rippoldsau . . . . .	11
Vera Hauschild: »... lebe fleißig Dein gutes neues Leben«. Rainer Maria Rilke als Gesundheits-Ratgeber seiner Mutter . . . . .	19
Silke Schauder: Rilke und Hedwig Bernhard: Vorübergehende Muse oder Kurschatten? . . . . .	30
Ben Hutchinson: »Äußerst an Größe vergehend«. Rilkes Widmungsgedichte für Hedwig Bernhard . . . . .	44
Martina King: Die »Schreibpause«. Selbstsakralisierung, Eskapismus und literarische Tradition in Rilkes Briefen aus Rippoldsau . . . . .	54
Wolfgang Schmidbauer: Rilke, Krankheit und Dichtung . . . . .	73
Jörg Paulus: Hidigeigei (mutatis mutandis). Rilke auf Scheffel-Spuren in auf- und absteigender Linie . . . . .	108
Alfred Hagemann: Rilke und der Wald . . . . .	120
Thomas Noll: Rilke und die Rezeption des sog. Matthias Grünewald im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert . . . . .	133

### Uncollected Poems 1906 – 1911

Rilke-Gedichte und Übersetzungen . . . . .	159
August Stahl: Emerson / Thoreau. Rilke und die amerikanischen Transzendentalisten . . . . .	165
Erich Unglaub: Rilkes Verstreute Gedichte 1906-1911. Eine Typologie . . . . .	172
Judith Ryan: »Du, der ichs nicht sage ...«. Lyrisches und sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906-1911 . . . . .	189
Torsten Hoffmann: »Zugeln lernen über Unendlichem«. Zur Typologie und Poetik von Rilkes verstreuten Widmungsgedichten 1906-1911 . . . . .	201
Anthony Phelan: Die »Gedichtentwürfe« und Rilkes Lyrik-Entwurf 1906-1911 . . . . .	228
Ivo Theele: »quillend ins Herz alle Breite der Nach-Tat«. Rilkes »große Liebende« als Männer mordende Figur . . . . .	243
Alessandra Basile: Die Liebenden. Kurzinterpretation . . . . .	248
Erika Otto: »Vor Zeiten einst, ein Herz gewesen sein ...«. Kurzinterpretation . . . . .	254

## Dokumentation

Karin Wais: Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmarana (Teil II) . . . . .	263
Rilkes Briefe an Dorothea von Ledebur 1917-1924. Herausgegeben von Theo Neteler . . . . .	298
Elke Schutt-Kehm: Rosen für Rilke. Exlibris für Rilke und mit Rilke-Motiven . . . . .	332

## Rezensionen

Marginalien zur Rilke-Literatur. (Bad Rippoldsau – 2010) (August Stahl) . . . . .	343
Rainer Maria Rilke: <i>Briefe an eine venezianische Freundin</i> . <i>Briefe aus den Jahren 1907-1913</i> (Curdin Ebner) . . . . .	351
<i>The Cambridge Companion to Rilke</i> . Hrsg. von Karen Leeder und Robert Vilain (Ritchie Robertson) . . . . .	353
Rainer Maria Rilke: <i>Duinoelegier</i> . Tolkning av Camilla Hammarström (Brigitte von Witzleben) . . . . .	356
Cornelia Pechota Vuilleumier: <i>Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen</i> (Rüdiger Görner) . . . . .	359
Hilde Stielor: <i>Die Edelkomparsin von Sanary</i> (Steffen Richter) . . . . .	361
Christiane Wieder: <i>Die Psychoanalytikerin Lou Andreas-Salomé. Ihr Werk im Spannungsfeld zwischen Sigmund Freud und Rainer Maria Rilke</i> (Cornelia Pechota Vuilleumier) . . . . .	363

## Mitteilungen

Erinnerung an Joachim W. Storck . . . . .	369
Nachruf für Dr. Fritz Ebner . . . . .	371
Nachruf für Dr. Helmut Naumann (1925-2012) . . . . .	371
Nachruf für Ada Brodsky (1924-2011) . . . . .	372
Rilke-Komposition . . . . .	373
Rilke und die Welt . . . . .	374
Über die Autorinnen und Autoren . . . . .	377

## Vorbemerkung

Nummer 31 der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* ist bereits der zweite Band, der im Göttinger Wallstein Verlag erscheint – eine perspektivenreiche Zusammenarbeit.

Inhaltlich stehen lebens- und werkgeschichtliche Konstellationen der Jahre zwischen 1906 und 1913 im Mittelpunkt des Bandes. In diesem Septennium überlagern sich Phänomene, die, obgleich beide an Jahreszahlen geknüpft, doch auf sehr unterschiedliche Art und Weise in der historischen Realität verankert sind.

Die ausgewählten Vorträge der Rilke-Tagung in Bad Rippoldsau vom 22. bis 26. September 2008, die im ersten Teil unter der Überschrift »Im Schwarzwald« zu finden sind, nehmen ihren Ausgang bei den beiden Kuraufenthalten Rilkes im »alte[n], früher fürstenbergische[n] Bad« Rippoldsau in den Jahren 1909 und 1913 – für die Anbahnung der Tagung sei an dieser Stelle Herrn Dr. Rolf Haaser herzlich gedankt. Unabhängig davon, ob man diese Aufenthalte eher transitorisch deutet oder ihnen vielleicht doch den Charakter einer unauffälligen Epoché zumisst, eines Innehaltens mit Blick auf die äußere Welt, öffnen die Beiträge doch weit über die Enge des Schwarzwaldtals hinausreichende kulturgeschichtliche Perspektiven: auf Rilkes Umgang mit Gesundheit und Krankheit, auf sein Denken und Handeln als Liebender und Geliebter, auf seine Positionierung in literarischen, kunst- und kulturgeschichtlichen Formationen. In allen Fällen handelt es sich, wie die Beiträge zeigen, um Verhältnisse, die nicht einfach, sondern in diffiziler Form mehrfach codiert sind.

Rilkes *Verstreute Gedichten (Uncollected Poems)* der Jahre 1906 bis 1911 standen im Mittelpunkt des Rilke-Treffens in Boston vom 22. bis 25. September 2011. Verantwortlich für die Organisation waren Prof. Dr. Judith Ryan von der Harvard University in Cambridge und Prof. Dr. William Waters von der Boston University sowie Prof. Dr. Erich Unglaub von der Technischen Universität Braunschweig. Vorangestellt sind diesem Teil Übertragungen von Rilke-Gedichten aus der Feder dreier Übersetzer. Die Vielfalt der Eindrücke, Anregungen und Vortragspositionen der Bostoner Tagung sollen durch diese Übersetzungen ebenso wie durch die nachfolgenden wissenschaftlichen Beiträge repräsentiert werden. Dabei handelte es sich um Plenarvorträge sowie um Ergebnisse von Arbeitsgruppen aber auch um Beiträge von Nachwuchswissenschaftlern. Äußerlich in denkbar scharfem Kontrast zum Schwarzwald situiert, gibt es doch genügend Brücken, die die beiderseits des Atlantiks behandelten Themen miteinander verbinden: Mit Ralph Waldo Emersons Natur-Transzendentalismus zum Beispiel beschäftigt sich auch Rilke in Bad Rippoldsau, ebenso sind die Widmungsdichtungen nicht an den Bezugsort und sein Lokalkolorit gebunden, die Dichtung insgesamt steht zwar in einem Wechsel- aber auch in einem Freiheitsverhältnis zur natürlichen Umgebung. Ausgehend von sehr unterschiedlichen Voraussetzungen, modellieren somit die Beiträge beider Tagungen ein wenn auch nicht zwingend kohärentes, so doch produktives Beziehungsgeflecht, das sich durchaus auch als Emblem einer fruchtbaren literaturwissenschaftlichen Methodenvielfalt begreifen lässt. Auch die philologischen Grundtätigkeiten des Sammels, Ordners und Edierens haben sich in den vergangenen Jahren ver-



stärkt behauptet. Im weiten und noch immer bei weitem nicht abgeschlossenen Bereich der Rilke-Philologie bedeutet dies Bestätigung und Herausforderung. Wir freuen uns daher, erneut eine Reihe von über 40 ganz oder teilweise unveröffentlichten Briefen Rilkes in den Dokumentationsteil aufnehmen zu können, sowie einen Überblick zur Exlibris-Kultur Rilkes und in seiner Wirkungssphäre.

Literaturüberblick, Rezensionen und Mitteilungen treten im Verhältnis zu den übrigen Beiträgen zwar im Druckbild etwas zurück, nicht aber im Gewicht, das wir kritischen Stellungnahmen einerseits, den Neuheiten und Verlusten als übergreifenden Zeugnissen der Lebendigkeit von ›Rilkes Welt‹ andererseits zuweisen. »Rilke und die Welt« nennen wir denn auch eine neue Rubrik, mit der wir diesen Teil jeweils abschließen wollen.

In den Beiträgen findet je nach Wohnort und Wahl der Autoren entweder die alte, die neue oder die helvetische Rechtschreibung Anwendung. Allen Beiträgern sei auch dieses Mal herzlich gedankt. Unser besonderer Dank gilt weiterhin Frederike Schröder (Technische Universität Braunschweig), die als studentische Praktikantin an der Druckvorbereitung beteiligt war, sowie Philipp Mickat vom Wallstein Verlag.

Braunschweig, im März 2012

Jörg Paulus und Erich Unglaub

*IM SCHWARZWALD*



JOACHIM W. STORCK †

*Rilkes Entdeckung des Schwarzwalds*  
Seine Kuraufenthalte in Bad Rippoldsau

Bad Rippoldsau: wieder einmal hat die Rilke-Gesellschaft, durch günstige Umstände befördert, einen Tagungsort gewählt, an dem einst Rilke unter förderlichen Bedingungen zu weilen vermochte und der ihm in guter, durchaus sympathischer Erinnerung geblieben ist. Beide Male – sowohl 1909 wie 1913 – war es der Kur-Charakter des Ortes, der für den Dichter diese Wahl bestimmt hat. Zum zweiten Mal seit dem Frühjahr 1905 – als Rilke sich zusammen mit seiner Frau Clara Westhoff im Lahmannschen Sanatorium »Weißer Hirsch« bei Dresden einer Kur hatte unterziehen müssen – war es eine zugleich kreative wie (wenn auch leichtere) gesundheitliche Krise, die einen solchen Schritt aus physiologischen und psychologischen Gründen ratsam erscheinen ließ. Werkgeschichtlich bestimmte diese Krise ein Stocken in der Weiterarbeit an den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, und ebenso die wachsende Erkenntnis Rilkes, daß, nachdem 1908 nun auch der »Andere Teil« der *Neuen Gedichte* erschienen war, in seiner lyrischen Produktion ein Beharren auf ihre spezifische Typologie zu einer Erstarrung hätte führen müssen; daß somit auch ein neuer, noch ungewisser poetologischer Ansatz zu erproben sei. Seit dem Februar 1909 manifestierte sich diese Krise in zunehmendem Maße, so daß Rilke bereits in den ersten Tagen des April seinem Verleger Anton Kippenberg gestehen mußte: »[...] lange sind meine schlechten Monate nicht so herabsetzend für mich gewesen wie diesmal; ich hatte unrecht, sie durchaus hier in der feuchten, den Winter fortwährend wechselnden Stadt überstehen zu wollen«. Auch eine kurze Reise in die Provence, gegen Ende Mai 1909, brachte ad hoc keine Besserung; und die »komplizierte Wechselwirkung körperlicher und seelischer Depressionen« (an K. v. d. Heydt, 5.8.1909) setzte sich fort. So entschloß sich Ende August 1909 der Dichter völlig überraschend, Paris vorübergehend zu verlassen. Ein unerwarteter äußerer Anlaß – die Zuerkennung des österreichischen literarischen Bauernfeld-Preises – unterstützte diesen Entschluß von der materiellen Seite her. Rilke fuhr in einen kleinen Kurort; nicht in Böhmen, nicht in Bayern oder Thüringen, nicht in der Schweiz, sondern im Frankreich benachbarten Baden –: nach Bad Rippoldsau im nördlichen Schwarzwald.

Weshalb gerade diese Ortswahl? Und weshalb in einer Gegend, die Rilkes Itinerar bis dahin durchaus ausgespart hatte? Vorangehende, explizite Begründungen für diesen Entschluß waren bis heute nicht auszumachen; man bleibt auf Vermutungen angewiesen. Rilkes erster Brief aus Bad Rippoldsau, geschrieben gleich am ersten Tag nach der Ankunft von Straßburg her, ging immerhin an die aus dem Württembergischen stammende Malerin Mathilde Vollmoeller. Sie gehörte zu einem Kreis junger Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland, in dem Rilke seit seiner erneuten Etablierung in Paris im Frühjahr 1906, freundschaftlich verkehrte. Schon der erste Satz dieses Briefes vom 2. September 1909 spielte auf diesen – für die Empfängerin – »heimatlichen« Bezug an, bestätigte somit eine auch geographisch gegebene

Nähe. »Vor einer Stunde«, so beginnt dieser erste Brief aus dem Schwarzwälder Badeort, »bin ich im Würt[em]bergischen gewesen: das macht sich so, daß man im Wald unversehens über die Grenze tritt. [...] Und gestern hab ich an Sie gedacht, noch nicht im Anschluß an ihr Heimatland, aber weil ich in der durchbrochenen Treppe den einen Münsterthurm aufwärtsstieg, solange bis von der weiten Thurmtterasse aus Strassburg zu sehen war, ganz und gar und mit Dörfern und Gehöften und dem ebenen Umkreis unter Wolkenschatten und Sonnenstücken.« Von dieser Briefäußerung aus könnte man schließen – was auch naheliegend wäre –, daß die Anregung zu einer Wahl von Bad Rippoldsau von der schwäbischen Künstler-Kollegin, von Mathilde Vollmoeller, ausgegangen wäre. Doch bereits die Fortsetzung des gleichen Briefes widerlegt diese Annahme, wenn Rilke zu seiner Entscheidung bemerkt: »Hierher? Und wie es kam? Ich wußte nirgends hin und hörte von einem bequemen Badehôtel mitten im Wald: äußerst komfortabel (ich fürchte mich momentan vor der Mühsal selbst guter Primitivität); und es ist, wie ich erwartet habe, ein Haus in modernem Geschmack, neu und teuer, über älteren Kurgebäuden in das Auf- und Ab waldiger Mittellandschaft hineingebaut.«

Wer auch immer dem Dichter von einem »bequemen Badehôtel mitten im Wald« erzählt haben mag –: die Nähe des badischen Schwarzwaldes zur deutsch-französischen Grenze, auch zu der damaligen Zeit, als sie zwischen 1871 und 1918 über den Kamm der Vogesen verlief, dürfte für Rilkes Ortswahl mitentscheidend gewesen sein. Aber was konnte man damals überhaupt über Bad Rippoldsau, seine Lage, seine Geschichte, seine medizinische Orientierung in Erfahrung bringen? Wir wissen, auch von anderen Beispielen, daß Rilke es, trotz gewisser ironischer Bemerkungen, durchaus nicht verachtete, gelegentlich Rat in Karl Baedekers *Handbüchern für Reisende* zu suchen; gewiß auch hinsichtlich der jeweils vorhandenen Hotellerie. Schlagen wir Baedekers *Schwarzwald* aus der Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg auf, da lesen wir, was auch unseren Dichter beeindruckt haben mag:

»*Bad Rippoldsau* (561 m) liegt am südöstlichen Fuße des Kniebis in dem engen Wolfstale. Das Bad ist seit dem XII. Jahrhundert bekannt und wird jetzt jährlich von 1500 Kurgästen besucht. Die kohlenensäurereichen Quellen enthalten außer Eisen und Kalkerde beträchtliche Mengen Glaubersalz, dessen Mitwirkung bei Unterleibsstörungen von Wichtigkeit ist. Vorn l[inks] das Badehaus, r[echts] der Brunnenbau, wo hauptsächlich die Josephs- und die Wenzelsquelle getrunken werden. Das Wasser wird, nach Ausscheidung des Eisengehalts, auch als Tafelgetränk versandt („Schwarzwaldsprudel«). Die Luft wird auch in der heißesten Zeit durch abendliche Höhenwinde erfrischt. Bequeme Wege durchziehen die Wälder beider Talseiten; östl. der *Sommerberg*, westl. der *Badwald*.«

Vor dieser knappen Lagebeschreibung des langgestreckten Talortes finden sich kurze Angaben über die »Gasthöfe«; an erster Stelle und mit einem Stern versehen: »Hotel & Kurhaus Bad Rippoldsau«. Die nähere Beschreibung dieser hervorgehobenen Lokalität fügt weitere Angaben hinzu: »Stahl- und Moorbad, mit vielen Nebenhäusern, mannigfaltigen Kureinrichtungen, Schwimmhalle usw.; 200 B[etten], P[ension] von 55 M[ark] an, nur im Sommerhalbjahr geöffnet und meist ganz besetzt.« Soweit also die Angaben Baedekers aus der Zeit unmittelbar vor 1914, zutreffend für Rilkes beide Aufenthalte von 1909 und 1913.

Geschichtliches allerdings findet sich in diesem damaligen »Reisehandbuch« – außer der Angabe »seit dem XII. Jahrhundert bekannt« – offensichtlich nicht. Vielleicht sollte man noch etwas weiter zurückgehen; ins neunzehnte, das Jahrhundert des ›Historismus‹, zurück. 1858 – in zweiter Auflage 1862 (beide Male noch vor der sogenannten ›Reichsgründung‹ von 1871 und den daraus resultierenden Folgen) – erschien in Heidelberg bei Adolph Engerling, und auch von diesem verfaßt, gleichfalls ein »Handbuch für Reisende«, das sich, den allerersten, damals bereits auf dem Markt erscheinenden Baedeker-Handbüchern gegenüber, einer größeren Ausführlichkeit bei den regionalen Details rühmen durfte. Dort lesen wir nun über »Rippoldsau«:

»[...] das grossartigste und am elegantesten eingerichtete der Kniebisbäder [»Kniebisbäder«: der Sammelbegriff bezeichnet die Heilbäder in den vom Höhenrücken des Kniebis im Nord-Schwarzwald ausgehenden Tälern der Rench nach Nordosten – Griesbach und Peterstal – und der Wolf nach Süden – Rippoldsau]. In vier Häusern Räumlichkeiten für 180 – 200 Badegäste und doch im Juli und August oft unzureichend; daher der Wirth für Unterkommen im Forsthaus, im Klösterle, in Bauernhäusern sorgt, Passanten wohl auch in den Badzimmern, auf der gedeckten Kegelbahn, in den Kaffeezimmern bequem unterzubringen weiss.

In Kaffeezimmern Zeitungen, auch eine Lesebibliothek im Kurhause, wo, wie in den meisten Kniebisbädern, ein kleiner Bazar ist. Morgens und abends Musik im Freien.«

Nun folgt in dem hübschen Büchlein eine Analyse der Heilwässer und ihrer gesundheitsfördernden Wirkungen, um schließlich noch einen kurzen historischen Abriss anzufügen:

»Ausser den eisenhaltigen Kalksäuerlingen der *Josephsquelle* (29,04 Gran mineral. Bestandtheile in 1 Pfd. Wasser) und der *Wenzelsquelle* (Laxierbrunnen, 16,53 Gr[an]) im oberen Kurhause, sowie der *Leopoldsquelle*, in besonderem Kurhause 5 Min. thalabwärts (21,71 Gr[an]), sind durch künstliche Behandlung die *Natroine* und *Schwefelnatroine* als Kurwasser bereitet. Letztere besonders wirksam gegen Flechten; erstere gegen Magen-, Gedärm- und Leberleiden mit ihren Folgen.

Die Heilquelle wurde wahrscheinlich durch die Mönche des ›Klösterle‹ oder durch Bergleute entdeckt und früh benützt – von 1579 ist die erste Badeordnung – und galt im XVI. und XVII. Jahrhundert besonders als lustiger Ausflug der Mönche und Nonnen benachbarter Klöster. Aber auch die Strassburger Aerzte nahmen sich des Bades an und schickten im XVI. Jahrhundert, wie heute, viele ihrer Patienten hierher. Am angenehmsten ist die Kurzeit im Juni und August, wo die durchschnittliche Zahl der Gäste 50 – 70 nicht überschreitet und die ganze Gesellschaft sich wie eine Familie betrachtet.

Die Versendung der Flaschen beläuft sich auf 600,000 Flaschen jährlich.«

Man mag diesem sympathischen Text eines Reisehandbuchs aus den späten fünfziger und beginnenden sechziger Jahren des nun bereits vorletzten Jahrhunderts entnehmen, daß er noch mehr den Geist und Stil des ausklingenden Biedermeier als der damals schon beginnenden Gründerjahre atmet; und selbst im letzten Jahrzehnt vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges konnte der zweimalige Kurgast Rainer Maria Rilke sich noch den auch hier schon fühlbaren Spuren eines bereits hektischen Zeitgeistes entziehen, sobald er als Spaziergänger das neumodische Sanatorium

verließ, dessen Bequemlichkeiten er – eine Dialektik seiner Lebensführung – nicht durchaus entbehren wollte. Kehren wir also aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in das Zeitalter der Rilkeschen Kurtage und ihres Ambientes zurück und fragen, wie und weshalb Rilkes, im Letzten nicht gänzlich aufzuklärender Entschluß, in den lebens- und schaffenskritischen Sommerwochen von 1909 dieses nach Westen orientierte Schwarzwaldbad aufzusuchen, eine im Grunde und zumal bei der erweiterten Wiederholung so erfreuliche Resonanz finden konnte. Der Dichter selbst hilft uns dabei; denn es sind vor allem seine eigenen Briefe, die seine spontane, fast intuitiv erscheinende Ortswahl und Kurentcheidung beglaubigen und illustrieren.

Von der ersten brieflichen Kunde, gleich am Tage nach der Ankunft geschrieben, haben wir schon erfahren; hier gab, der Schwäbin Mathilde Vollmoeller gegenüber, die württembergische Nachbarschaft des badischen Kurorts, auf die Rilke bereits bei seinem ersten Waldspaziergang stieß (es dürfte wohl eine kleine Wanderung gewesen sein), den Anstoß. Alles übrige, hinsichtlich der Wirkung, blieb in diesem Brief noch Erwartung. Anders schon zwei Tage später, am 4. September, als der nächste Brief – wenigstens als kurzer Bericht – an seine böhmische Freundin ging, an Sidonie Nádherný. War es die erwähnte »Wenzelsquelle«, der sich der Impuls verdankte, auch nach Janowitz zu berichten, »dass ich vor drei Tagen rasch über Strassburg hierher gereist bin, in dieses alte, früher fürstenbergische Bad [...]«? Über dieses heißt es nun weiter in dem gleichen Brief:

»[...] es liegt mit seinen, theils altmodischen Häusern um die leisen Heilquellen, und die Waldhügel kommen von Seiten so nah, daß es nie größer werden konnte. Auf halber Waldhöh nur liegt, überschauend, ein ganz neues Gästehaus, für mein Bedürfnis fast zu heuerisch und neustylig: aber bequem, sonnig und so, daß man ohne jemanden zu kennen und zu grüßen darin sich leben lassen kann. Und dies gerade thut mir jetzt noth. Ich wollte nicht mehr als zehn Tage hier sein, denn ich vertraue, daß selbst ein kurzer Wechsel viel ausmacht.«

Am nächsten Tag, dem 5. September, wird die Überraschung dieses so kurzfristig beschlossenen Kuraufenthaltes – mit der nötigen Vorsicht, möchte man sagen – dem Verleger Anton Kippenberg nach Leipzig mitgeteilt. »Mir selber kommt es sehr unerwartet«, so geht der Brief von einer kurzen Geschäftsangelegenheit, genauer: einer »Übersetzungs-Frage« – in eine persönliche Mitteilung über,

»auf diesem Briefblatt die rue de Varenne zu streichen. Dienstag bin ich, mich blindlings entschließend, über Strassburg hierher gefahren zu den alten Heilquellen dieser Waldgegend. Das Aushalten am Schreibtisch [, zu dem ich mich seit Monaten gezwungen habe,] war so wenig fruchtbar, daß ich am Ende mehr Ehre darin sah, nachzugeben, und einer kurzen Kur in ländlicher Umgebung das zu überlassen, wofür mein Wille nicht ausreichte.«

Der nun folgenden Versicherung, »höchstens vierzehn Tage fortzubleiben«, läßt Rilke noch, in Parenthese, den leisen Hinweis folgen, daß er nun wenigstens wisse, wozu der Bauernfeld-Preis gut gewesen sei. Für eine denkbare finanzielle »Exculpation« dem Verleger gegenüber war er wohl unnötig; denn Kippenberg antwortete sogleich beruhigend, daß sein Autor, sollte die Dauer seiner Kur »irgendwie von materiellen Rücksichten abhängig sein«, dieser »jederzeit durchaus« über ihn verfügen könne. Allerdings ging am gleichen Tag – diese Antwort gewissermaßen vor-

wegnehmend – bereits ein zweiter Brief Rilkes an Kippenberg, der vorsichtshalber bereits um eine Vorauszahlung zu ersuchen unternahm. Dieser zweite Brief aus Rippoldsau ergriff aber auch die Gelegenheit, die Umstände und Vorzüge dieses spätsommerlichen Kuraufenthaltes noch etwas farbiger zu schildern:

»Ich habe während zwei Jahren keine ländlichen Sommertage gehabt –: so daß mich in diesen vielen Wäldern alles rührt, erstaunt und freut. Die Sonne glänzt schöner in die dunkeln Fichtenwälder hinein, als ich noch wußte, und die Lichtungen sind frei und durchgewärmt. Das Glückichste aber sind alle die lauterer Quellen; kaum bleibt eine zurück, so rauscht schon die nächste rein ins Gehör.«

Noch ein letzter Brief geht aus dem badischen Schwarzwald-Bad an den Leipziger Verleger, dessen Worte des pekuniären Verständnisses, »den Kurerfolg und Malte Laurids angehend« für den Dichter »ganz genau die« waren, die er brauchte; »nichts hätte mir hülfreicher sein können«, bestätigte er Kippenberg, »als ihr gutes Zureden«. Es war, so scheint es, der letzte Brief, den er noch von Rippoldsau ausgehen ließ, bevor ihm die Rückfahrt nach Paris nochmals eine Unterbrechung im Elsaß erlaubte; diesmal in Colmar, wo er den ganzen 17. September »in dem Unterlinden-Museum vor den Grünwald'schen Bildern« zu verbringen wußte.

Der Eindruck und die Wirkung dieses ersten, gleichsam probeweisen Kuraufenthaltes im Schwarzwald waren am Ende so nachhaltig, daß Rilke nach knapp vier Jahren, diesmal noch im Frühsommer und wiederum von Paris aus, eine Wiederholung sich gestattete. Erneut sollten die – wie Rilke rühmte – »herrlichen Wälder« ihre Wirkung aufs Gemüt wie auf den Abbau körperlicher Beschwerden entfalten; zugleich aber auch Krisenphänomene der Kreativität kompensieren, die sich nach der »Wasserscheide« des *Malte*-Romans und dem Stocken der 1912 auf Duino begonnenen *Elegien*-Dichtung in den folgenden, unruhigen Reisejahren eingestellt hatten. Diesmal war die Kur in Rippoldsau auch zeitlich gründlicher angelegt; am Ende dauerte sie fast fünf Wochen. Es gingen von dort auch mehr Briefe an zahlreichere Briefpartner ab, die sich meist jedoch dem Diktat eines Kurtages fügen mußten. Nur Anton Kippenberg, der – nach Rilkes ausgebreiteten Reisen der vergangenen Jahre mit dieser so bescheidenen wie erfolgversprechenden Kur-Ortswahl nur zufrieden sein konnte und dies auch »freudig« bestätigte – erhält ausführlichere Berichte und Anfragen. Bereits Rilkes erster Brief von 10. Juni 1913 übertraf noch an Entzücken und Länge die Rühmungen seines ersten Kuraufenthaltes von 1909. So liest man nun:

»Ich freue mich übrigens, wie richtig ich meine Wahl geleistet habe: Rippoldsau ist ganz so altmodisch in seiner äußeren Art, wie ich es vor vier Jahren kannte, dabei in seinen Kuranwendungen nicht verspätet, auch sind vor der Hand kaum mehr als sechzig Gäste da; von einer innozenten Kurmusik abgesehen, die ihre Aufheiterungen dreimal täglich in die um so unendlich vieles heiterere Natur hinaus verschwendet, ist die Stille, die die Wälder von allen Seiten in das verlässliche Kurthal hinein athmen, unbeschreiblich, über alles Maaß, über die Maßen. Und man geht nur ein paar Schritte den nächsten tannichten Weg hinein und schon bekehrt sich das Herz zu der vertraulichsten Größe.«

Aber auch dieses Mal weiß der Dichter seine Bitte um eine zusätzliche Geldsendung – für etwa drei und eine halbe Woche 600 Mark – gut zu begründen. »Wenn ich mit so viel rechnen könnte«, schreibt er



»dürfte ich auch ein paar Wagenfahrten durch die Wälder unternehmen, eine Neigung von mir, die mir aus meiner Kindheit her nachgeht, und zu der hier manche Verlockung ist, da man, der Tradition nach, noch gute Wagen und Wagenpferde hält und das Auto noch keine so ausschließliche Rolle spielt, es wird einem auch erspart, ihrer viele[n] zu begegnen.«

Doch so sehr diese lobenswerte Vermeidung von Autofahrten der Landschaft und dem Klima des Schwarzwaldes angemessen war und in utopischen Wunschkonstruktionen auch weiterhin sein würde –: es gab durchaus Gelegenheiten, da Rilke auch solchen Angeboten sich nicht gänzlich versagen wollte; und zwar nicht erst nach dem Ersten Weltkrieg in seinen letzten Schweizer Jahren. Bereits im Oktober 1911 folgte er einer Einladung der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe – die er noch im Dezember 1909, auf deren eigenes Ersuchen hin, kennen gelernt hatte –, um sich mittels eines Fahrers in deren Kraftwagen (wie man damals noch sagte) in mehrtägiger, geruhsamer Fahrt durch Südfrankreich und Norditalien bis nach Duino »chauffieren« zu lassen; die Fürstin selbst war an der Teilnahme in letzter Minute verhindert.

Seit einer ersten, von Marie Taxis selbst herbeigeführten Begegnung, Ende 1909, zählte auch diese bedeutende Mäzenin zu den Empfängern von Rilkes Briefen; und ihr eigener, charmanter Briefstil brachte es mit sich, daß auch Rilke sich in seinen Antworten einer manchmal beschwingteren, leichtfüßigeren, auch humorgewürzten, ja ironischen Sprache bedienen konnte. So waren auch seine beiden Briefe gestimmt, die Rilke aus seinem zweiten Kuraufenthalt in Rippoldsau, am 20. Juni 1913, der Fürstin zukommen ließ. Da heißt es am Schluß:

»Leben Sie wohl, Fürstin, die »gemußten« Verse sind sehr schön, der »Schwarzwald« ist es auch, haben Sie nur von ihm »geträumt«, ihn nie gesehen? Sind Sie nie in Donaueschingen gewesen, es ist nicht weit von hier, alle die Wälder hier herum, herrliche Wälder, gehören noch dazu.

Aber [nun kehrt der Dichter aus den Wäldern in die »entourage« zurück] das lächerlichste Publikum, und Scheffel hat hier Spuren hinterlassen, die peinlich sind, ist offenbar hier zu Kräften gekommen und hat sofort fürchterlich gereimt. Es giebt eine »Scheffelbank«, und (Sie merkens) mein Licht steht unter ihr und qualmt.«

Die Scheffelbank! Adolph Emmerlings *Handbuch für Reisende* kannte sie, da noch nicht existierend, glücklicherweise noch nicht; aber der zitierte *Baedeker* stellt sie kursiv heraus; und der Schwarzwald-Band in Griebens *Reise-Bibliothek* von 1890 bezeugt mit einem ganzen Abschnitt das Geschmacks-Niveau der Gründerjahre:

»Das *Scheffel-Denkmal* steht hoch oben am Waldessaum und ist in Form einer Ruhebank gestaltet, in deren Mitte ein *Denkstein* mit Marmortafel und Scheffels Bild.«

Eine andere, schlichtere, weniger leicht erreichbare Bank war es, die den Spaziergänger Rilke zur einsamen Rast einlud. In einem Brief an Anton Kippenberg vom 14. Juni 1913 fand sie Erwähnung; denn sie diente dem Dichter damals zur aufmerksamen Lektüre des Insel-Bändchens *Natur. Zwei Essays von Emerson nebst dem Goetheschen Hymnus an die Natur*. Die prompte Zusendung des Büchleins durch den Verleger verdankte sich einer Anfrage, die Rilke, dem – wie er wußte – bedeu-

tenden Goethe-Verehrer und Kenner gegenüber, in seinem vorangegangenen Brief vom 10. Juni zu stellen sich erlaubt hatte. Darin bat er, »hier zu einsamem Umgang [...] Goethes Gedichte und ein neues Exemplar von dessen Aufsatz über die Natur«, der ihm abhanden gekommen war; das Erstgenannte gegebenenfalls leihweise.

Dieser Anfrage folgte, von Kippenbergs Seite, deren prompte Erfüllung; und dieser wiederum Rilkes den Empfang bestätigender Dank: »Der erste schöne kühlbewegte Morgen nach Regentagen« – so heißt es nun in Rilkes Brief vom 14. Juni – »auf einer hochgelegenen Bank neben Blumen, Waldwiesen und Fichtenhöhn gegenüber, las ich die wundervollen Worte wieder, ich weiß nicht, ob Sprache je weitergegangen ist: hier giebt sich alles und nimmt sich wieder zurück, genau wie im Brausen des Hochwalds, wo das Rauschende selbst die Stille bildet –. Ich staune, staune. Es ist wie auf fließendes Wasser geschrieben, wie im Traum hing gesprochen, aber dieses Wasser ist ewig, und das Wachsein ist eine kleine Stelle in diesem Traum.«

Daß die Zuschreibung dieses Fragments an Goethe sich später doch nicht nachweisen ließ; daß als Verfasser der junge Schweizer Theologe Georg Christoph Tobler (1759-1812) gilt, der Goethe von Mai bis August 1781 besuchte und sich dabei Aufzeichnungen machte –: dies ist für unseren Zusammenhang, also für Rilkes damalige Aufnahme der Zusendung, ohne Belang. Dem zitierten Dankbrief aber folgten noch zwei weitere Briefe Rilkes aus Rippoldsau. Und den letzten dieser Briefe beschloß er mit einem Gutes erhoffenden Gedenken an Bad Steben, wo damals gerade Katharina Kippenberg, die Verlegersgattin, mit ihren Töchtern einen Kuraufenthalt verlebte. Monate zuvor, im April, hatte Anton Kippenberg seine gesundheitlich labile Frau bereits einmal in ein Sanatorium nach Königsstein im Taunus bringen müssen, das Sanatorium von Dr. Kohnstamm. Darauf spielt Rilke nun im folgenden Schlußsatz seines Briefes an Kippenberg an: »Ich sprach hier mit einer Dame, die eben von Königstein-Kohnstamm kam und mir viel erzählt von dort.« Von dieser Dame wäre wiederum manches zu erzählen; und ich habe dies auch, in einem kleinen Bändchen der Reihe »Spuren« des Deutschen Literaturarchivs in Marbach, getan. Hier aber versage ich mir jedes weitere Eingehen auf die sicherlich wichtigste menschliche Begegnung von Rilkes zweitem Kuraufenthalt in Bad Rippoldsau, welcher sich meine Pariser Kollegin Silke Schauder in ihrem Beitrag widmet. Nur eine kurze Randbemerkung zu dem erwähnten Büchlein mögen Sie mir gestatten. Es ist leider – wenngleich in reizvoller äußerer und typographischer Erscheinung – in einer angesehenen Marbacher Reihe erschienen, die einer strikten Raumbeschränkung unterworfen war. So mußte ich auf die Präsentation mancher Quellentexte verzichten, die mir am Herzen lagen. Dazu zählten vor allem die Briefe, die Rilke nach der Begegnung in Rippoldsau bis kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges an die »lieb Befreundete« richtete. Wie schon in den dortigen Quellenhinweisen erwähnt, habe ich eine vollständige Edition dieser Briefe vorgesehen; sie ist für das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* geplant. Schicksale wie dasjenige von Hedwig Bernhard, das in der Gaskammer des Vernichtungslagers Auschwitz ein vorzeitiges, grausames Ende fand, haben sich auch in meiner eigenen Familie ereignet; in dem Sammelband *Alemannisches Judentum* ist ein solches dokumentiert. Dies mag – ebenso wie die abenteuerliche Überlieferungsgeschichte der erhaltenen Dokumente – mein Berührtsein durch dieses Sujet erklären.

Lassen Sie mich zum Abschluß kurz zu dem »Hochwald« von Bad Rippoldsau zurückkehren. Das von Rilke hier benutzte Wort ruft sogleich eine literarische Assoziation auf. Es ist der Titel einer der berühmten Erzählungen Adalbert Stifters, die der österreichische, aus Böhmen stammende Autor unter dem Titel *Studien* veröffentlicht hat. Als Rilke sich Anfang Juni 1913 – wiederum von Paris aus – zu einem zweiten Aufenthalt in dem etwas entlegenen Kurort im Schwarzwald entschloß, waren knapp fünf Monate vergangen, seit er aus der »unerhörten Umgebung« der südspanischen Gebirgsstadt Ronda seinem Verleger einen überraschenden, »richtigen« Lesewunsch hatte zukommen lassen. In einem Nachtrag zu seinem Brief vom 7. Januar 1913 hatte ihn Rilke begründet:

»Stifter, lieber Freund, möchten Sie mir ein paar Bände Stifter schicken lassen? [...] ich habe plötzlich eine Art Instinkt nach seiner Prosa, von der ich kaum mehr kenne als (seit zwei Jahren) die großartige Luftschiffergeschichte, an die ich lange nicht gedacht habe und, die wiederzulesen, ich nun auf einmal begierig bin.«

Was aus dieser Bitte sich ergab, die der Verleger sogleich durch die Zusendung der zweibändigen Dünndruck-Ausgabe der *Studien* erfüllte; wie also danach dem Beschenkten, in Ronda, durch eine anhaltende, hingerissene Lektüre »Stifter zu einem ganz eigenen Gegenstand der Liebe und der Erbauung« werden konnte –: dies hat Rilke ein Jahr später in einem Brief an den Prager Germanisten und Stifter-Editor August Sauer ausführlich begründet. Unverkennbar haben die variationsreichen Schilderungen von Landschaft und Menschen des Böhmerwaldes in vielen der Erzählungen Stifters diesen seinen damaligen Leser Ähnlichkeiten, ja geradezu Parallelen zu den Wäldern und zum Tal von Bad Rippoldsau erkennen lassen; der zunächst überraschende und erstmalige Gebrauch des Wortes »Hochwald« bei seiner brieflichen Schilderung der dortigen Berg- und Waldwelt war ein untrügliches Zeichen. Walderlebnisse von der Intensität, wie sie ihm in Bad Rippoldsau zweimal begegneten, waren in Rilkes Itinerar sonst selten auszumachen. Und den Böhmerwald hat Rilke, obgleich selbst in Böhmen beheimatet, wohl nur einmal, von Prag aus, wenigstens in seinen Ausläufern kennen gelernt: während jener »Böhmischen Schlendertage«, die den Prager Abiturienten im Sommer 1895 ins südliche Böhmen geführt hatten und ihn in dem »malerisch gelegenen Städtchen« Krumau (mit der großen Schwarzenbergschen Schloßanlage) immerhin die Nähe des südlichen Böhmerwaldes hatten erleben lassen; den Text hat René Rilke – wie er sich damals noch nannte – noch im selben Jahr in der Zeitschrift *Jung-Deutschland und Jung-Elsaß* erscheinen lassen. Doch hier beginnt tatsächlich, in einem Gewebe von Bezügen, ein neues, anderes Kapitel, das uns, wie den Dichter selbst, aus dem Schwarzwald, somit auch aus der Rippoldsauer »Hochwald«-Assoziation, hinwegführen würde (und mich selbst, ganz nebenbei gestanden, in den Anblick eines eigenen Buch-Typoskriptes zum Thema »Rilke und Stifter«, das immer noch der Umsetzung und Veröffentlichung harrt – vielleicht am Sankt-Nimmerleins-Tag). So sei unser fragmentarischer Durchgang durch die beiden Kuraufenthalte Rilkes im Tal von und auf den Höhen um Bad Rippoldsau an diesem »Lugaus« neuer Aspekte rasch beendet.

VERA HAUSCHILD

»... lebe fleißig Dein gutes neues Leben«

Rainer Maria Rilke als Gesundheits-Ratgeber seiner Mutter

Im Gespräch Rainer Maria Rilkes mit seiner Mutter scheint deren körperlich-seelisches Befinden zu allen Zeiten eine zentrale Rolle gespielt zu haben, zumindest enthalten nahezu alle Briefe,<sup>1</sup> die der Dichter an seine Mutter zwischen dem 5. Dezember 1896, einen Tag nach seinem 21. Geburtstag, und dem 29. November 1926, einen Monat vor seinem Tod, schrieb (wie übrigens auch die noch unveröffentlichten Jugendbriefe)<sup>2</sup> Reaktionen auf dieses ›Befinden‹, das überwiegend wohl ein zu wünschen lassendes war. Es mag der allein lebenden Sophie Rilke ein besonderes Bedürfnis gewesen sein, sich über ihren Gesundheitszustand mit ihrem Sohn auszutauschen, doch auch Rilke selbst ermunterte, ja ermahnte seine Mutter, ihm hierauf bezogen nur nichts zu verschweigen: »ich bitte Dich immer ausführlich und aufrichtig davon zu erzählen«, schrieb er ihr, denn »schließlich« sei das Befinden »die Grundlage von allem und der Hintergrund für jedes Ereignis und jede Freude.«<sup>3</sup>

Im Wissen um ihre körperlichen Beschwerden und sie belastende familiäre Verhältnisse war Rilke seiner Mutter über die Jahre hinweg ein besonders einfühlsamer Ratgeber, wenn es um ihren Wunsch ging, Prag möglichst oft zu verlassen und sich an Orten aufzuhalten, mit denen außer einer Luftveränderung auch ein Wechsel des Stadtklimas verbunden war. Volle »Erholung und Stärkung« versprach er sich für sie davon, überzeugt, daß beides sich in günstigem Klima »mit großer Schnelligkeit vollziehen« werde.<sup>4</sup> Er bestärkte die Mutter in ihrem Glauben, daß sie (wie ja auch er) »irgendwo in die Wärme«<sup>5</sup> gehöre, wo ihre »alte Schutzheilige, die Sonne« sie »schon wieder gesund machen« werde.<sup>6</sup> Nicht nur artikulierte Rilke damit auch ein eigenes Bedürfnis, er lag mit seinen Empfehlungen für einen Wechsel von Luft und Umgebung im Trend des damaligen gesundheitsorientierten Verhaltens, insbesondere von Großstädtern. Zu Ortsveränderung in den Sommermonaten, Aufenthalt in ›frischer Luft‹ und – in den Übergangszeiten – in wärmeren Gegenden, rieten die Ärzte ihren Patienten in allen größeren Städten Mitteleuropas – auch Rilke wird von Seiten der Ärzte empfohlen, die für ihn »schlimme Übergangszeit in besserem Klima zuzubringen«.<sup>7</sup>

Sophie Rilke reiste in den Monaten Januar bis Mai vorzugsweise nach Wien, Innsbruck, Bozen, Meran oder Arco. Die Sommermonate verbrachte sie in der

1 RMR: *Briefe an die Mutter 1896 bis 1926*. 2 Bde. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009. – Zitiert als: Erster Band = BM I; Zweiter Band = BM II.

2 Die im Rilke-Archiv Gernsbach verwahrten Jugendbriefe Rilkes liegen im Insel Verlag Berlin als Rohmanuskript vor.

3 An die Mutter, 7.9.1898, BM I, S. 63.

4 An die Mutter, 8.2.1898, BM I, S. 40.

5 An die Mutter, 7.7.1898, BM I, S. 58.

6 An die Mutter, 28.8.1899, BM I, S. 119.

7 An die Mutter, 14.2.1898, BM I, S. 41.

Regel in Karlsbad, Marienbad, Konstantinsbad (später auch in Franzensbad) bei Trinkkuren, Moor- und Sprudelbädern, ohne daß ihr Befinden davon auf Dauer profitiert hätte. Rilke wurde nicht müde, sie zu beruhigen, daß »nervöse« Beschwerden zwar »unverhältnismäßig schwer« sein könnten, aber »ohne daß wirkliche Gefahr« vorliege; »günstige Einflüsse« könnten »sie von heut auf morgen verschwinden machen oder doch ganz verringern«. <sup>8</sup> Da die »Wege für alles Wohlthun [...] von der Seele« her kämen, müsse der Körper »von guten Stimmungen und Stunden überredet werden, sich gesund zu fühlen«. So sei es auch bei ihm. <sup>9</sup>

Zugleich bedauerte Rilke es zeitlebens, daß die Mutter ihr Gesundheitsverhalten nicht grundlegend, was in seinem Verständnis hieß: nach naturheilkundlichen Prinzipien, veränderte, obwohl er sie immer wieder darum bat. »Ich habe mich erschöpft in Bitten«, wird er ihr noch vier Wochen vor seinem Tod schreiben, »Du möchtest, liebe Mama, alles für Dich thun«. <sup>10</sup>

Einmal allerdings sah es so aus, als hätte er mit seinem »Bitten« das von ihm Erhoffte erreicht und die Mutter für eine naturgemäße Lebensweise zumindest interessiert: Als Rilke ihr am 2. September 1909 mitteilte, daß »anhaltende Erschöpfung« ihn für einige Tage nach Bad Rippoldsau geführt habe, <sup>11</sup> bereitete auch sie sich auf einen Kuraufenthalt vor. Sophie Rilke reiste nach Dresden und trat dort am Montag, dem 6. September, auf dem Weißen Hirsch in der von Dr. med. Heinrich Lahmann (1860–1905) begründeten Naturheilanstalt <sup>12</sup> eine Kur an, die ohne Rilkes geduldige Überzeugungsarbeit wohl nicht zustande gekommen wäre. Die Argumente, die er in diesem Zusammenhang vorbrachte, sind insofern von – auf Rilke bezogen – biographischem Interesse, als Rilke ausführlich, und ausdrücklich von seinen eigenen Erfahrungen mit ganzheitlich orientierter Diagnostik und Therapie ausgehend, außerdem deutlicher als anderswo beschreibt, welche der auf dem Weißen Hirsch vertretenen Richtlinien für eine naturgemäße Lebensweise er übernommen hat.

Das erste Mal hatte er seiner Mutter diese medizinische Einrichtung empfohlen, nachdem er dort im Mai 1901 die positive Wirkung einer naturheilkundlichen Therapie an sich selbst hatte erfahren können. Die Kureinrichtung war ihm und seiner Frau Clara Rilke-Westhoff wohl von der Schwiegerfamilie empfohlen worden: »Westhoffs waren öfters dort«, <sup>13</sup> schrieb er zumindest damals an die Mutter, um zu ergänzen, daß ihm der Leiter der Klinik, Dr. med. Heinrich Lahmann, »ein Hauptvertreter der Naturheilmethode«, »längst dem Namen nach bekannt« gewesen sei und er »immer schon mit ihm Rücksprache« habe nehmen wollen. <sup>14</sup> Überzeugt davon, daß wie seine eigenen auch die körperlichen »Leiden« seiner Mutter (er reagierte auf Berichte über Nerven- und Gesichtsschmerzen, Schmerzen in Brust,

<sup>8</sup> An die Mutter, 10.5.1908, BM I, S. 587–588.

<sup>9</sup> An die Mutter, 28.5. (8.6.) 1899, BM I, S. 109.

<sup>10</sup> An die Mutter, 29.11.1926, BM II, S. 644.

<sup>11</sup> An die Mutter, 2.9.1909, BM I, S. 639.

<sup>12</sup> Zu Lahmanns Sanatorium und Naturheilkundekonzept siehe Marina Lienert: »Dr. Lahmanns Kurbetrieb um die Jahrhundertwende«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 111–124.

<sup>13</sup> An die Mutter, 19.4.1901, BM I, S. 239.

<sup>14</sup> An die Mutter, 22.4.1901, BM I, S. 243.

Rücken und Knien, die sie an eine Gicht denken ließen, Magen- und andere Verdauungsbeschwerden, bis hin zu gelegentlichen Darmblutungen, über Unwohlsein mit Schwindelgefühlen u. ä.) »rein nervöse Ursachen« haben müssten, hatte er ihr nahegelegt: doch auch »Vertrauen zu Doctor Lahmann (zu) fassen [...], der schon viel schwerer Nervenkranken in wenigen Wochen auf die Beine geholfen« habe und zwar »nicht momentan sondern mit dauerndem bleibendem Erfolg«. <sup>15</sup> Sowohl »nervöse Leiden« als auch »organische accute Erkrankungen, welche bestimmte Nebenerscheinungen auf dem neuralgischen Gebiete veranlassen«, würden in Lahmanns Sanatorium »ebenso sachgemäß als gründlich« behandelt. <sup>16</sup> Auch in ihrem Falle erschien es Rilke ratsam, mit einer »Radicalkur« endlich zu den »Ursachen« der Leiden vorzudringen, statt immer wieder nur »die Erscheinungen des Leidens, seine Äußerlichkeiten«, zu unterdrücken. <sup>17</sup>

Es sollte danach noch sieben Jahre dauern, bis der Leidensdruck Sophie Rilkes groß genug war, um Bereitschaft zu einer solchen »Radicalkur« erkennen zu lassen, und ein weiteres Jahr, bis sie diese Kur dann auch antrat. Der inzwischen 33jährige Sohn hatte die signalisierte Bereitschaft, es mit dem »Weißen Hirsch« doch einmal zu versuchen, zu einer Offensive genutzt: »Du fühlst selbst, es ist der Moment (gekommen), da etwas geschehen muß«, rief er ihr im September 1908 zu. »Faß Deine oft erprobte Energie zusammen: Du sollst sehen, es führt alles zum Guten.« <sup>18</sup> Er stellte den Kontakt zum Arzt seines Vertrauens im Sanatorium auf dem Weißen Hirsch, Oberarzt Dr. med. Georg Noack (1861-1940), her und schrieb diesem einen zwölfseitigen Brief zur gesundheitlichen Verfassung seiner Mutter, der, wie er ihr mitteilte, »alles enthält«, was Dr. Noack darüber »wissen muß«. <sup>19</sup> Zuvor hatte er eine »Zurede« <sup>20</sup> verfaßt, in der er die Vorzüge des Lahmann-Sanatoriums und seines dortigen Arztes noch einmal geradezu werbend vor seiner Mutter ausbreitete: er pries dabei vor allem die ganzheitliche Herangehensweise sowohl bei der Diagnostik, bei der die Ärzte den ganzen »Complex gestörter Lebensbeziehungen« im Blick hätten, als auch bei der Therapie, bei der »die energetische und psychische Hilfe, ebenso wichtig« genommen werde »wie die rein praktischen Heilmittel, die sie begleiten«. <sup>21</sup> Es bestehe, wird er im Jahr darauf einräumen, »ein altes Vorurtheil der Ärzte [gemeint sind die damaligen Schulmediziner] gegen den Weißen-Hirsch«, <sup>22</sup> wenn er dennoch »immer wieder« auf diesen zurückkomme, so nicht, weil er der Ansicht sei, »daß sich die dortige Diagnose von den früheren wesentlich unterscheiden würde. Aber die Ärzte dieser Anstalt« blieben nicht, »wie viele der hervorragendsten Ärzte, beim Namen eines Leidens stehen«, sie versuchten »das psychische Centrum zu erreichen und zu begreifen«, welches »die pathologischen

15 An die Mutter, 26.7.1901, BM I, S. 269.

16 Ebenda.

17 An die Mutter, 19.8.1901, BM I, S. 271.

18 An die Mutter, 1.9.1908, BM I, S. 598.

19 An die Mutter, 5.9.1908, BM I, S. 598. – Leider war der von RMR erwähnte Brief an Dr. Noack trotz Recherche in den entsprechenden Archiven in Dresden nicht auffindbar.

20 Siehe den Brief an die Mutter vom 30.8.1908, BM I, S. 594-597.

21 Ebenda, S. 596-597.

22 An die Mutter, 8.8.1909, BM I, S. 634.

Einzelerscheinungen organisiert«; und es gelänge auf dem Weißen Hirsch oft, von diesem »Centrum« her einen »neuen, noch unversuchten Einfluß auf den Patienten zu gewinnen, sein Selbstvertrauen, seine Zuversicht zu heben, ihm Wege zu eröffnen, auf denen er froher, was zu ertragen bleibt, ertragen« könne.<sup>23</sup>

Gerade, was dies Eingehen auf den Patienten betrifft, habe sich Dr. Noack als »ein so feiner und taktvoller Menschenkenner« bewährt, »der, bei scharfsichtigster Diagnose, so liebevoll zu verstehen und so hülfreich zu trösten weiß und der [...] schon oft durch nichts als durch seinen starken und einsichtsvollen Einfluß auf den Patienten zu helfen vermocht hat«; er selbst habe »bei nervösen Zuständen sein Wohlthun mehr als einmal wirklich erfahren«.<sup>24</sup> Gerade jetzt, wo sie selber, »das gewiß richtige Bedürfnis« verspüre, sich »mit einem verlässlichen Arzt [...] in Beziehung zu setzen«, scheine ihm »der Moment gekommen«, ihr die Reise gerade zu diesem Arzt »sehr dringend ans Herz zu legen«.<sup>25</sup>

In seiner »Zurede« vom 30. August 1908 pries Rilke außerdem die – nach damaligen Maßstäben – moderne, überwiegend vegetarische und schonend zubereitete Kost auf dem Weißen Hirsch, die »berühmt leichte und treffliche Küche«, die einen solchen Ruf habe, daß »das seinerzeit noch von Dr. Lahmann herausgegebene Kochbuch<sup>26</sup> in vielen sehr wählerischen Häusern Eingang und Gebrauch gefunden« habe.<sup>27</sup> Nur in »Erholungsanstalten« wie dem Weißen Hirsch sei man, »was den Tisch betrifft, (wirklich) gewissenhaft; wo die Verköstigung eine Sache der Restaurateure« sei und nicht in der »Verantwortlichkeit der Ärzte« liege, würde es immer »von Koch zu Koch auf- und abwärts gehen, wie's gerade kommt«; und »die Leute«, unwissend, wie sie seien, ließen sich »alles gefallen, zahlen und essen«, und »die Sache« sei »einfach ein Geschäft«.<sup>28</sup>

Die erste Untersuchung von Sophie Rilke durch Dr. Noack erfolgte allem Anschein nach mit der von Rilke erhofften Gründlichkeit. Sie ergab einen organischen Befund (Rilke spricht von »Verschiebung eines inneren Organes«),<sup>29</sup> der aber keinen Hinderungsgrund für eine naturheilkundliche Therapie darstellte. Der Bericht der Mutter über das Untersuchungsergebnis erreichte Rilke noch in Bad Rippoldsau, von dort schrieb er ihr am 9. September 1909: Er könne gar nicht sagen, wie »froh« er sei, daß sie »die ersten entscheidenden Dinge überstanden« habe, und nun »eine neue Behandlung« für sie beginne, die (davon sei er überzeugt) einen »Abschnitt« in ihrem Leben bilden werde.<sup>30</sup>

Den organischen Befund hielt er für »eher beruhigend als deprimierend«, sei doch »nervösen Zuständen allein [...] jedesmal so unendlich schwer beizukommen,

23 An die Mutter, 21.8.1909, BM I, S. 635.

24 An die Mutter, 30.8.1908, BM I, S. 595.

25 Ebenda, S. 596.

26 Eine Ausgabe von: *Lahmanns Dresdner Kochbuch. Diät im Hause. Hygienisches Kochbuch*, die von 1928, ist mit einer Lahmann-Biografie von Jürgen Helfrich in der Edition Krickau in Dresden 2001 noch einmal als Nachdruck erschienen.

27 An die Mutter, 30.8.1908, BM I, S. 595.

28 An die Mutter, 26.7.1909, BM I, S. 631.

29 An die Mutter, 9.9.1909, BM I, S. 641.

30 Ebenda.

während hier, in der offenkundigen Verschiebung eines inneren Organes, ein wirklicher Angriffspunkt zu Hülfe und Veränderung« sich biete, auch wenn die »Erscheinung«, natürlich, »äußerst schmerzhaft und lästig und langwierig« sei.<sup>31</sup> Er bat sie »ganzen Herzens«, sich »ohne jedes Mißtrauen, den Verordnungen und Behandlungen« hinzugeben, so neu sie ihr in mancher Beziehung auch erscheinen mochten, und dies selbst dann, »wenn etwas momentan schaden sollte«; man fühle sich oft »recht elend und bedrängt in der ersten Kurzeit: weil der Natur ungeheure Veränderungen zugemuthet« würden, »die ohne inneren Umsturz, gleichsam ohne ein Erstauntsein aller Organe«, nicht abgingen.<sup>32</sup> Man spürt geradezu, wie Rilke jede nur denkbare Irritation vorwegzunehmen versucht, damit dieser erste grundlegende Therapieversuch seiner Mutter gelingt. Es seien, schreibt er ihr weiter, »gerade diese Umschaltungen, diese Aufhebung aller Gewohnheiten, diese Zumuthungen an das Hautgewebe, an das Blut, an alle Muskeln, sich auf ihre vernachlässigten oder vergessenen Funktionen kräftig zu besinnen«, worauf die »so individuell als möglich dem einzelnen Patienten angepaßt(en)« Kuren abzielten.<sup>33</sup> Erreicht würde mit einer solchen Therapie »jene wesentliche Erneuerung und Reinigung im ganzen Organismus, auf die es schließlich in erster Linie« ankomme,<sup>34</sup> hatte er ihr bereits 1905, nach seinem eigenen zweiten Kuraufenthalt auf dem Weißen Hirsch, geschrieben.

Zur Bekräftigung, daß die mit den Behandlungen einhergehenden Beschwerden Anfangerscheinungen seien, verwies er auch im September 1909 auf eigene Erfahrungen: »Für mich, der ich vegetarisch lebe, täglich Luftbäder nehme, sommers wie winters, und auch sonst an Packungen, Massage etc. gewöhnt bin, ist die Wirkung einer Kur auf dem W.H. gar nicht einmal so eingreifend, eben weil jene große Erneuerung nicht eintritt die durch die Abänderung aller Bewegungs- Ernährungs- und Umgebungs-Bedingungen bedingt ist«; gerade das, was die Mutter im Augenblick »bestürzt« mache: »das Neue, Fremde, Unbekannte aller Anforderungen« sei das, wovon »Heilkraft« ausgehen werde, und zwar »mit jedem Tag mehr«.<sup>35</sup>

Ganz besonders legte Rilke seiner Mutter nahe, »kein Mißtrauen zur Diät« zu haben – selbst dann nicht, »wenn beunruhigende Erscheinungen bei der Verdauung etc. auftreten sollten« – und unbedingt jedes Vorurteil gegenüber dem »Luftbad« abzulegen, das »etwas wunderbar Erleichterndes und Gesundes« sei: »man erkältet sich nicht darin«, zumal dann nicht, wenn man es zunächst nur kurz auf sich einwirken lasse: »die ersten 5 Minuten« seien »ohnehin die wichtigsten«.<sup>36</sup> Schon wenige Tage darauf kommentierte er mit Freude, daß die Mutter seine Begeisterung für das Luftbad (das übrigens auch an Bad Rippoldsau das »beste« gewesen sei)<sup>37</sup> nun aus eigener Erfahrung teilte, denn wie oft habe er es »gepriesen«, daß er »gelernt«

31 An die Mutter, 9.9.1909, BM I, S. 641.

32 Ebenda.

33 An die Mutter, 9.9.1909, BM I, S. 641-642.

34 An die Mutter, 9.4.1905, BM I, S. 471.

35 An die Mutter, 9.9.1909, BM I, S. 642.

36 Ebenda.

37 Vgl. den Brief an die Mutter vom 19.9.1909, BM I, S. 643.



habe, »Sommer und Winter mit der Luft umzugehen«; es stünde sonst wohl schlechter um seine Gesundheit.<sup>38</sup>

Praktische Hinweise zum Umgang mit Diät und Luftbad bestimmen auch die nächsten Briefe (nun schon nicht mehr aus Bad Rippoldsau, sondern aus Paris und der Provence), mit denen Rilke ebenso erleichtert, wie unbeirrt Zuversicht ausstrahlend, auf die Kurberichte seiner Mutter reagierte. Es freute ihn, daß sie inzwischen »von der guten Ernährung« zu »profitieren« begann und Obst in ihr »Régime« aufgenommen hatte; und mit Nachsicht reagierte er darauf, daß »das kleine Abendbrot«, (das er für sich als »ideal« empfand) ihren »Beifall« nicht hatte finden können.<sup>39</sup> Dagegen fände er es »trefflich«, wenn sie sich an das »offene Nachtfenster« doch noch »nach und nach« gewöhnen würde: Er habe »seit 1898 nie bei geschlossenem Fenster geschlafen, wo es auch war, weder, sommers noch winters«, und er habe an sich erfahren, »von welchem Einfluß auf Athmung, Blutcirculation u. s. f. diese Lungenstärkung« sei. (Allerdings wäre »das Lahmannbettezeug dafür nöthig, das nie eisig wird«.) Beim »Zimmerluftbad« sei (seiner Erfahrung nach) allerdings »Vorsicht nöthig«: im »freien Luftbad« könne man sich (er habe solche in Schweden oft »im Schnee« genommen), nie erkälten, im geschlossenen Raum aber sei das anders, »weil der Luft die Bewegung fehlt«; deshalb nehme er »Zimmerluftbäder immer nur ganz kurz und immer am wirklich offenen Fenster (ohne Gegenzug natürlich), denn von der Zimmerluft allein« komme »kein Nutzen«, dazu fröstele man »leicht in einem kühlen Zimmer«.<sup>40</sup>

Rilke datiert bei diesen Empfehlungen die Umstellung in seinen eigenen Lebensgewohnheiten<sup>41</sup> auf das Jahr 1898 (ähnlich wie er das Jahr 1897 als »einen Abschnitt« in seinen »Publikationen« angesehen hatte)<sup>42</sup>. Er wohnte zu dieser Zeit, seit Anfang Oktober 1897, in Berlin in unmittelbarer Nähe zu Lou Andreas-Salome und deren Mann Friedrich Carl Andreas, dessen Einfluß auf Lous und Rilkes Lebensweise bekannt ist.<sup>43</sup> Sucht man in den an die Mutter gerichteten Briefen aus dieser Zeit nach Hinweisen auf eine Veränderung seiner Lebensweise, so fällt das Ergebnis schmal aus. In der fraglichen Zeit, Ende November 1898, spricht er, Lou Andreas-Salomés Erinnerungen gleichsam bestätigend, nur allgemein von seiner Nähe zur Natur: Er sei »täglich im Wald, der jetzt in den ersten Frösten herrlich ist. [...] Die Rehe kommen bis ans Haus und man füttert sie mit den Händen. Vögel tummeln sich auf meinem Balkon und am Rande des Waldes wartet immer ein kleiner weiser Raabe auf mich, der mein Freund ist.« Man bliebe so »der Natur nahe« und das sei »gut«.<sup>44</sup>

38 An die Mutter, 19.9.1909, BM I, S. 643.

39 An die Mutter, 2.10.1909, BM I, S. 651.

40 Ebenda.

41 Siehe hierzu u. a. auch: Peter F. Kopp: »Rilke und die Lebensreform«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 117-150.

42 Vgl. den Brief an die Mutter vom 7.10.1897, BM I, S. 36.

43 Entsprechende Darstellungen basieren zumeist auf Lou Andreas-Salomé: *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeiffer. Neu durchgesehene Ausgabe mit einem Nachwort des Herausgebers. Frankfurt a. M. 1974, S. 116-117.

44 An die Mutter, 25.11.1898, BM I, S. 73.

Im Februar 1899 aber, als er mit der Mutter brieflich einen erneuten gemeinsamen Aufenthalt in Arco vorbespricht und nach der Qualität des Essens in den verschiedenen Gaststätten fragt, macht er auf die gemeinsamen Mahlzeiten bezogen eine witzig klingende und zugleich aufschlußreiche Bemerkung: »Da steht uns heuer eine große Ersparnis bevor und Strasser und Fiorentini (zwei Gastwirte) werden einen bedeutenden Verlust an mir erleiden. Schon seit 2 Monaten (das wäre seit Anfang Dezember 1898) hab' ich jeglichem Alkoholgetränke u. zw. für immer adieu gesagt. Es gibt weder Bier, noch Schnaps noch Wein für mich! Es ist eine furchtbar ernste Frage, deren Bedeutung man überschätzt. Ich bin auf einen Gelehrten verfallen, der mir in diesem Sinn die Hölle heiß gemacht hat: Professor Forel. Die besten Ärzte sind auf seiner Seite. Sie bestätigen alle, daß selbst der mäßigste Alkoholgenuß eine akute, vorübergehende Gehirnlähmung zur Folge hat nebst anderen Übeln. Ich werde Dir manches davon erzählen. Wir hätten jedenfalls nicht unter all unseren Zufällen zu leiden, wenn alle unsere Voreltern vollkommen alkoholfrei gelebt hätten. – So müssen wir um unserer Kinder willen mit der Enthaltbarkeit beginnen.«<sup>45</sup>

August Forel (1848-1931), auf den Rilke sich in diesem Brief bezieht, war von 1879 bis 1898 Professor für Psychiatrie an der Universität Zürich und Direktor der dortigen Psychiatrischen Universitätsklinik (Rilke erwähnt ihn in späteren Jahren Lou Andreas-Salomé gegenüber, als er sie wegen der Aufnahme eines eventuellen Studiums in Zürich um Rat fragt. Es scheint so, als wäre er nicht nur durch sie, sondern auch durch Carl Hauptmann, der eine zeitlang bei Forel wissenschaftlich gearbeitet hatte, auf diesen aufmerksam geworden).<sup>46</sup>

Im Unterschied zu zeitgleichen Lehrmeinungen<sup>47</sup> bestritt August Forel entschieden, daß maßvoller Alkoholkonsum »zutraglich oder gar gesundheitsfördernd« sein könne:<sup>48</sup> Alkohol reduziere und verlangsamt grundsätzlich jede geistige Tätigkeit und mindere die Ausdauer bei Muskelarbeit, sie beeinträchtigt die »wirkliche Freiheit« des Menschen, »nämlich die feinere adaequate und nuancierte Anpassungsfähigkeit unseres Denkens an die Welt und die anderen Menschen«. <sup>49</sup> Überdies schädige Alkoholkonsum das »Keimplasma«. Zahlreiche statistische Erhebungen würden den Beweis für einen Zusammenhang zwischen dem Auftreten von »Geistesstörungen« und einer »Alkoholvergiftung des Keimes« liefern.<sup>50</sup>

45 An die Mutter, 5.2.1899, BM I, S. 84.

46 Vergleiche die Briefe an Lou Andreas-Salomé vom 13.5. und vom 19.10.1904; LAL, S. 168 und S. 190. – 1889 hatte Forels Buch *Der Hypnotismus oder die Suggestion und die Psychotherapie* Aufsehen erregt; auch Sigmund Freud widmete dem Buch in der *Wiener medizinischen Wochenschrift* (Bd. 39) eine Besprechung.

47 Siehe u. a.: August Gärtner: *Leitfaden der Hygiene für Studierende, Ärzte, Architekten, Ingenieure und Verwaltungsbeamte*. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin 1896, S. 147-148 und: E. Cramer: *Hygiene. Ein kurzes Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. Mit 61 Abb. Leipzig 1896, S. 137-138.

48 August Forel: *Abstinenz oder Mäßigkeit?* Wiesbaden 1910 (= *Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens*. Hrsg. von Dr. L. Loewenfeld in München, Heft 74).

49 Vgl. Forel: *Abstinenz* (wie Anm. 48), S. 5-8.

50 August Forel: *Hygiene der Nerven und des Geistes im gesunden und kranken Zustande*. Mit 16 Illustrationen. Stuttgart [1903]; S. 171.

Von daher schlußfolgerte Forel – und diese Schlußfolgerung war es wohl, auf die der junge Rilke Bezug nahm:<sup>51</sup> »Man lasse mutig Likör, Wein und Bier beiseite und trinke Wasser, Milch oder Fruchtsäfte, meinetwegen auch etwas Tee oder Kaffee, sofern der Schlaf dadurch nicht leidet, und man wird sich, seine Familie und seine Nachkommen vor dem Alkoholismus aller Grade und vor seinen Folgen schützen.«<sup>52</sup> Nach Forel werde jeder abstinent Gewordene außerdem »nach kurzer Zeit eine Besserung seiner geistigen und körperlichen Arbeitsfähigkeit, sowie seiner Gesundheit beobachten« können.<sup>53</sup>

Zur Überwindung des Alkoholismus im allgemeinen setzte der Psychiater auf Prävention,<sup>54</sup> zur Heilung einer konkreten Alkoholabhängigkeit auf Suggestion (seiner Ansicht nach das treffendere Wort für Hypnose bzw. Hypnotismus): Wie andere »erworbene Laster und schlechte Gewohnheiten sowie gewisse erworbene Leiden«, etwa Morphinismus und neurasthenische Beschwerden, lasse sich Alkoholismus durch Suggestion bzw. Autosuggestion »oft definitiv [...] beseitigen«. <sup>55</sup> Man müsse dazu aber »den definitiven und absoluten Abscheu gegen alle geistigen Getränke, die vollständige Enthaltbarkeit derselben und womöglich den Anschluß an einen Abstinenzverein suggerieren«. <sup>56</sup>

So entschieden Rilke Anfang 1899 von einer ›Wende‹ im eigenen Gesundheitsverhalten, gemäß den Vorgaben August Forels, sprach und dabei auch die Methode der ›Suggestion‹ ins Spiel brachte, so entschieden bemühte er sich im Oktober 1909, den Gesundheitswillen seiner Mutter weiter zu stärken und sie bei der Umstellung ihrer Lebensweise zu unterstützen. Solange sie noch auf dem Weißen Hirsch betreut wurde, war dies relativ einfach. Und auch, als Rilke sie nach ihrer Rückkehr nach Prag beschwor: »Halte Dich möglichst abseits und lebe fleißig Dein gutes neues Leben«, <sup>57</sup> war sie wohl willens, »die guten neuen Gewohnheiten so viel als möglich fortzusetzen«. <sup>58</sup> Doch danach wurde es schwieriger für sie: in einer Stadt mit bekanntlich deftiger böhmischer Küche war es nicht so einfach, ›kurgemäß‹ weiterzuleben. Die »ausgezeichnete Kochfrau«, <sup>59</sup> anfangs gefunden, erwies sich schließlich doch als ungeeignet. <sup>60</sup> Rilkes Stoßseufzer – »Köchinnen gerathen immer außer sich vor Lahmann-Kochbüchern. Sie fühlen sich durch die Aufrichtigkeit

51 Darauf, daß Rilke in späteren Jahren einem guten Glas Wein durchaus nicht abgeneigt war, hat u. a. Peter F. Kopp hingewiesen, vgl. seinen Aufsatz »Rilke und die Lebensreform« in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 141-142.

52 Forel: *Abstinenz* (wie Anm. 48), S. 193.

53 Ebenda, S. 5.

54 Forel gründete 1892 den Schweizerischen Guttemplerorden und setzte sich für alkoholfreie Wirtshäuser ein.

55 August Forel: *Der Hypnotismus. Seine psycho-physiologische, medicinische, strafrechtliche Bedeutung und seine Handhabung*. Dritte verbesserte Auflage. Mit Annotationen von Dr. O. Vogt, Assistenzarzt an der Psychiatrischen Klinik zu Leipzig. Stuttgart 1895, S. 96 und S. 154-155.

56 Ebenda, S. 160.

57 An die Mutter, 17.10.1909, BM I, S. 654.

58 Ebenda, S. 653.

59 An die Mutter, 17.10.1909, BM I, S. 653.

60 Vgl. den Brief an die Mutter vom 24.10.1909, BM I, S. 656.

dieser Gerichte in ihrer Ehre gekränkt, die darin besteht, alles zu etwas zu machen, was es nicht ist«<sup>61</sup> – läßt etwas von den objektiven Schwierigkeiten ahnen, mit denen Sophie Rilke in Prag konfrontiert war. Gute vegetarische Restaurants waren noch eine Seltenheit, weshalb Rilke riet: »laß doch einmal nachfragen, (eventuell unter Chiffre im »Rathgeber«) ob es kein vegetarisch-hygienisches Restaurant in Prag giebt, von wo Du Dir Deine Mahlzeiten könntest kommen lassen«; in manchen von diesen, »sogar hier in Paris«, werde »direkt nach Lahmann-Régime gekocht; wenigstens so gut sies verstehen!«<sup>62</sup>

Auch die Suche nach einer »Kuranstalt mit Luft- und Sonnenbädern«<sup>63</sup> gestaltete sich schwierig; und der von Dr. Noack brieflich erbetene Rat, neu aufgetretener Schmerzen wegen, ließ auf sich warten bzw. befriedigte Sophie Rilke nicht, so daß Rilke tröstend und den ärztlichen Rat erklärend eingriff: »Mich hat es auch enttäuscht, daß der Brief Dr. Noack's nicht direkter auf Deine Anfrage einging. Laß Dich, bitte, nicht abhalten, falls die Schmerzen zunehmen, nochmals energisch um Rath zu schreiben [...] Der Rath des Nicht-trinkens entspricht natürlich der Lahmann'schen Auffassung; ich habe, was mich betrifft, damit die besten Erfahrungen gemacht an meinem Organismus und wäre wohl auch dafür, daß Du fürs erste wirklich versuchtest, in Vertrauen auf das Régime, ohne Trinkkur auszukommen. Kannst Du nicht mit Compotten Dich behelfen?; es giebt, meiner Erfahrung nach, nichts so Erfrischendes und Durststillendes wie Apfelmus; auch Limonaden sind Dir ja erlaubt. Die Flüssigkeitsüberschüsse sind für den Körper leicht verhängnisvoll, und es ist wunderbar (um nur ein Beispiel anzuführen), wie rasch Katarrhe der Athmungswege unter dem Einfluß strenger Trockendiät zu beheben sind. [...] im Ganzen ist Dein Organismus jetzt doch auf dem Wege der Genesung: daß es ein langer Weg ist, ist sicher: auch der Hinweg ins Leiden hinein war ja keine Kleinigkeit; aber vieles, was sich jetzt rührt, ist gewiß die Erregung in der Natur die den Anstoß zum Guten bekommen hat.«<sup>64</sup>

Was Sophie Rilke in den Jahren nach 1909 davon abhielt, den Ort erneut aufzusuchen, von dem dieser »Anstoß zum Guten« ausgegangen war, und einen Versuch zu wiederholen, den sie im Ganzen nicht bedauert hatte,<sup>65</sup> wissen wir nicht. Als sie 1916 das Sanatorium auf dem Weißen Hirsch noch einmal ins Gespräch brachte, riet Rilke ihr der Grenzschwierigkeiten und der Kriegssituation wegen ab: »So rath ich Dir nicht durchaus, zum Weißen Hirsch, man hört auch überall viel zu viel vom Kriege und wird mehr hineingezogen, wenn man auf der Reise ist.«<sup>66</sup>

Erst zehn Jahre später, zwei Monate vor seinem Tod – die 75 Jahre alte Mutter ist durch die Familiensituation in Prag, vor allem durch die Pflege ihrer eigenen Mutter offensichtlich so überfordert, daß Rilke, selbst todkrank, schreibt: »meine Heim-suchungen sind schließlich Kleinigkeiten neben den Deinigen, liebe arme Mama!«<sup>67</sup>

61 An die Mutter, 28.10.1909, BM I, S. 657.

62 An die Mutter, 24.10.1909, BM I, S. 656 und 656-657.

63 Siehe u. a. den Brief an die Mutter vom 1.11.1909, BM I, S. 658.

64 An die Mutter, 30.12.1909, BM I, S. 669-670.

65 Vgl. den Brief an die Mutter vom 2.10.1909, BM I, S. 649.

66 An die Mutter, 18.2.1916, BM II, S. 358.

67 An die Mutter, 30.10.1926, BM II, S. 642.

– setzte er noch ein letztes Mal zu einer »Zurede« an: »warum hast Du nicht unsere Fonds benutzt, um im September nach dem ›Weißen Hirsch‹ zu gehen!? Ich habe Dich in jedem Briefe gebeten, [...] mit seiner Hülfe, alles zu thun, was Deinem leidenden Zustand und Deinen großen Sorgen Erleichterung zu schaffen vermöchte. [...] fasse irgend einen guten Entschluß, thue etwas für Deine Erholung und Pflege, thu es mir zuliebe! Der ›Weiße Hirsch‹ ist das ganze Jahr offen und man kann sich dort, wenn man ein bescheidenes Zimmer wählt, mit mäßigen Mitteln einrichten. Ein paar Wochen, ein, zwei Monate Pflege, gleichmäßige Wärme, leichte Kost, ohne jede Kuranwendung, würden Wunder thun! Bitte, wenn es nicht der ›Weiße Hirsch‹ ist, laß uns mit vereinten Kräften etwas anders Passendes ausfindig machen. [...] während meines Zubettliegens dachte ich immer wieder daran.«<sup>68</sup> Sein »alter Freund, Dr. Noack«, zu dem er »längst alle Beziehung« verloren hatte, sei allerdings nicht mehr auf dem Weißen Hirsch, sonst wäre dieser natürlich gerade jetzt »ein vorzüglicher Berater« für sie.<sup>69</sup>

Rilke hat letztlich das, was er als ›Gesundheits-Ratgeber‹ seiner Mutter hatte erreichen wollen, nicht erreicht: ihren Willen zur Veränderung ihrer Lebensweise so zu stärken, daß es zu einem ›Wendepunkt‹ kommt. Daß Rilke selbst diesen Willen aufbrachte, läßt sich nicht nur aus den Argumenten rückschließen, die er seiner Mutter gegenüber anführte, es wird durch eine Erinnerung des Naturheilarztes und Ernährungswissenschaftlers Maximilian Oskar Bircher-Benner (1867-1939) bekräftigt, dessen ärztlichen Rat Rilke in seinen Schweizer Jahren eingeholt<sup>70</sup> hat. Bircher-Benner brachte im Jahr 1923 in Zürich eine neue Zeitschrift heraus, die den Untertitel: »Schweizerische Zeitschrift zur Verbreitung nützlichen Wissens über das Leben des Körpers und der Seele, über Wesen und Erhaltung der Gesundheit, über Ursachen und Natur der Krankheiten, über Heilprozesse und Heilkräfte« trug. Er gab ihr den Titel »Der Wendepunkt«, genauer: »Der Wendepunkt im Leben und im Leiden«, und widmete die Zeitschrift all »denen, welche den Wendepunkt im Leben suchen und herbeisehnen«.<sup>71</sup>

In der ersten Nummer dieser Zeitschrift führte er einige Persönlichkeiten als Kronzeugen dafür an, daß der »Wendepunkt im Leben eines Menschen« als »inneres Erlebnis« den unbedingten Willen zur Veränderung voraussetzt; an erster Stelle berichtete er dabei über den, wie er ihn nannte, »deutschen Dichter Rainer Maria Rilke«, der diesen Willen aufgebracht hatte. Auch wenn das Berichtete eher an Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos*<sup>72</sup> aus dem Jahre 1908 denken läßt mit der vielzitierten Zeile: »Du mußt dein Leben ändern«, so weist Bircher-Benner doch ausdrücklich in Zusammenhang mit einer weitreichenden Ernährungsumstellung –

68 Ebenda, S. 642-643.

69 Ebenda, S. 643.

70 Siehe RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1977, Bd. II, S. 1205.

71 *Der Wendepunkt im Leben und im Leiden*. Hrsg. von Dr. med. Bircher-Benner, Arzt in Zürich. Nr. 1. Zürich 1923, S. 22.

72 RMR: KA I, S. 513.

Verzicht auf »Rauschmittel« und auf »Ueber-Ernährung«<sup>73</sup> (womit eine »Einschränkung der Nahrungszufuhr auf das wahre Bedürfnis des Körpers«<sup>74</sup> gemeint war) – auf Rilke und den von ihm erlebten »Wendepunkt« hin: Rilke »saß einmal«, so Bircher-Benner, »bei mir in meinem Konsultationsraume und erzählte mir in seiner feinen, abgeklärten Art, wie er den Wendepunkt in seinem Leben gefunden habe. Ich erinnere mich nicht mehr an die Einzelheiten: doch so viel verblieb in der Erinnerung, dass er damals jeden Morgen früh, wenn er aufwachte, aufstand, weil und während es in seinem Innern klar und deutlich tönte: Dies ist der Wendepunkt in deinem Leben.«<sup>75</sup>

73 *Der Wendepunkt* (wie Anm. 71), S. 20.

74 Ebenda, S. 23.

75 Ebenda,, S. 16.

SILKE SCHAUDER

*Rilke und Hedwig Bernhard:  
Vorübergehende Muse oder Kurschatten?*

*1. Die Begegnung 1913 in Bad Rippoldsau<sup>1</sup>*

Wie kam Rilke nach Rippoldsau in Kur? Es ist nicht mit Genauigkeit festzustellen, von wem der Dichter den Geheimtipp im Schwarzwald hatte. Die Begegnung mit Hedwig Bernhard fällt in den zweiten Kuraufenthalt Rilkes in Rippoldsau, der vom 6. Juni bis zum 8. Juli 1913 stattfand. Sein erster Aufenthalt, vier Jahre früher, hatte vierzehn Tage gedauert, vom 2. bis zum 16. September 1909. Die von Ferenc Szász erstellte Briefkonkordanz zeigt auf, mit wem Rilke während dieser beiden Aufenthalte brieflich in Kontakt stand.<sup>2</sup> Sein erster Brief aus Rippoldsau ging 1909 an Mathilde Vollmoeller, weitere folgten an Sidonie Nádherný von Borutin, Manon zu Solms, Phia Rilke, Samuel Fischer, Auguste Rodin, Elisabeth Schenk zu Schweinsberg, Tora Vega Holmström, Anton Kippenberg, Lou Andreas-Salomé und Anna Romanelli, bereits nach der Kur. Bei seinem Aufenthalt 1913 gehörten zu seinen Briefpartnern Sidonie Nádherný von Borutin, Phia Rilke, Anton und Katharina Kippenberg, Lou Andreas-Salomé, Erika von Scheel verh. Hauptmann, Eva Cassirer, Marie von Thurn und Taxis, Thankmar von Münchhausen, Agapia Valmarana, Helene von Nostitz, Felix Braun, Ellen Key und Émile Verhaeren.

Bereits seine Hochzeitsreise im April 1901 hatte Rilke mit seiner Frau Clara in einer Kur verbracht, in Doktor Lahmanns psychiatrischem Sanatorium zum »Weißen Hirsch«. Den einmonatigen Aufenthalt hatte ihnen seine Großmutter mütterlicherseits geschenkt.<sup>3</sup> Früh schon unter einer schwachen Konstitution leidend, seine Körperwahrnehmung fast hypochondrisch kultivierend, seismographisch seine Tagesbefindlichkeit und den leisesten Stimmungswandel aufzeichnend, ergriff Rilke oft die von Freud beschriebene »Flucht in die Krankheit«,<sup>4</sup> um sich unliebsamer Bedrängung durch die allzu rauhe Realität zu entziehen.

Der Brief, den Rilke am 5. September 1909 aus der ersten Kur an Tora Vega Holmström schreibt, verdeutlicht gut seine Stimmungslage, die übrigens 1913, bei der zweiten, ganz ähnlich sein wird:

1 Der Beitrag ist in drei Teile gegliedert: im ersten wird kurz der Rahmen der Begegnung zwischen Rilke und Hedwig Bernhard geschildert und die Quellenlage erörtert. Im zweiten Teil geht es um den Rippoldsauer Lesestoff, der für das Paar kurzzeitig Gemeinsamkeit schuf, im dritten Teil werde ich näher auf die Korrespondenz und deren spezifische Entwicklungsdynamik eingehen.

2 In der Briefkonkordanz sind nur zwei von Rilkes Briefen an Hedwig Bernhard verzeichnet, der vom 15. August 1913 und der vom 15. September 1913.

3 Vgl. Ralph Freedman: *RMR. Der junge Dichter. 1875 bis 1906*. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebnetter. Frankfurt a. M. und Leipzig 2001, S. 216.

4 Bereits seine Hochzeit am 29. April 1901 musste vom Geistlichen im Wohnzimmer der Schwiegereltern vollzogen werden, da Rilke Scharlach hatte und sich zu schwach fühlte, um zu der 200 Meter entfernten Kirche zu gehen.

»Es kam mir vor, als hätte ich traurig und kläglich geschrieben, ungefähr so, wie mir während aller der letzten Monate zumuthe war, da ich mich täglich zur Arbeit zwang, ohne durch Erschöpfung und Schmerzen zerstreut, etwas zustande zu bringen. Und es giebt, Sie wissen es selbst, keine grössere Kleinmüthigkeit, als die, welche aus solchem Nichtkönnen entsteht; wenn man sich täglich vorstellt, wie gut und herrlich die Arbeit ist und was alles, nichtgethan, vor einem liegt; und doch zugleich begreift man nicht mehr, wie einem das bisher Bewältigte möglich war: so müde, so verloren gehen die Gedanken in dem leeren Blut umher und finden sich nicht zusammen.«<sup>5</sup>

Rilke wird über die Jahre nie müde, diese lähmende Müdigkeit seinen vielen verschiedenen Briefpartnern in allen Einzelheiten zu schildern und große Mengen an Energie zu investieren, um sich über seinen Energiemangel, seine schlechte Verfassung und große Arbeitsunlust zu beklagen. Allerdings müssen wir dem Dichter bei aller künstlerischen Ehrerbietung eine gewisse Symptomverliebtheit bescheinigen. Nur wenige Schriftsteller haben so hemmungslos wie Rilke ihre mehr oder weniger hartnäckige Schreibhemmung beschrieben, ihre vorübergehende Lebens-Müdigkeit oder länger andauernde Sprachlosigkeit so wortreich kommentiert, ausgeschmückt und zum depressiven Dauerthema gemacht: In tausenden von Rilkes Briefen entstand ein ganzes Werk über das harte Ringen mit und das bange Warten auf das Werk. Hier ein fast humoristisch aufgelockerter Auszug aus dem Brief vom 5. September 1909 an Tora Vega Holmström, in dem Rilke mit dem Gendanken spielt, nach Norrland zu fahren:

»Und *das* begriff ich so gut: die Wasserfälle, die Tag und Nacht mit ihrem grossen Geräusch alles sind, so dass man in sich selber nichts unterscheiden kann: *dies* gerade hätte mir nothgethan. Und einen Bären draussen, statt des *inneren* Bären, mit dem ich mich eingelassen habe, ohne ihn zu bewältigen, und der nun dasteht und droht, so dass meiner Kraft nichts übrigblieb, als sich totzustellen.«<sup>6</sup>

Im zweiten Rippoldsauer Aufenthalt ist sein »innerer Bär« offensichtlich noch größer und furchterregender geworden. Rilke hat in der Zwischenzeit 1911 den *Malte* abgeschlossen, 1912 die *Erste Duineser Elegie* verfasst und sieht sich wie so oft vor dem künstlerischen und existentiellen Nichts, das er am 28. Dezember 1911 in einem Brief an die immer verständnisvolle Lou Andreas Salomé in der Rückschau wie folgt beschreibt:

»Kannst Duz begreifen, dass ich hinter diesem Buch recht wie ein Überlebender zurückgeblieben bin, im Innersten rathlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen? [...] Wie ist es möglich, dass ich jetzt, vorbereitet und zum Ausdruck er-zogen, eigentlich ohne Berufung bleibe, überzählig?«<sup>7</sup>

5 RMR: *Briefe an Tora Vega Holmström*. Hrsg. von Birgit Rausing und Paul Åström. Jonsered 1989, S. 71.

6 RMR/Holmström (wie Anm. 5), S. 71. *En passant* schafft Rilke schon die Bedingungen zu einer Einladung nach Norrland, indem er sie zuerst als zu teuer und zu weit bedauert und dann in diplomatische Klammern die Aufforderung versteckt: »(vielleicht hätte sich noch irgend eine Mühlendachstube gefunden?)« (ebenda).

7 RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel 1897-1926*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1989. Brief vom 28.12.1911, S. 237 und S. 240.



Seine Verfassung ist 1913 weder seelisch noch körperlich die beste, und Rilke sucht erneut in Rippoldsau Erholung, neue Kraft und Inspiration.

Die 24-jährige Schauspielerinnen Hedwig Bernhard kommt am 22. Juni 1913 in Rippoldsau an, von einer gewissen Martha begleitet, von der unklar bleibt, ob es ihre Schwester oder Freundin ist. Die Abreise erfolgt am 5. Juli, nach vierzehn Tagen, während derer sie Rilke kennenlernt, der, wie erwähnt, die vielleicht größte Krise seiner Dichtereistenz durchlebt.

Aus einer wohlhabenden, in Berlin lebenden jüdischen Familie stammend, kann sich Hedwig Bernhard offensichtlich eine Kur in der gediegenen Villa Sommerberg leisten. Am 28. Juni 1913 vertraut sie ihrem Tagebuch an: »[...] die Stunden, die ich an seiner Seite verlebe sind mir ein Erlebnis von seltener Schönheit, die mich über die wachen Nächte oder Morgen, wo Angst und Not und Grübelsucht mich quälen, herausheben.«<sup>8</sup> Zumindest ansatzweise kann die medizinische Indikation für ihren Kuraufenthalt aus dieser Selbstbeschreibung Hedwigs abgeleitet werden.

In ihrem Tagebuch beschreibt Hedwig Bernhard ihre neue Bekanntschaft mit den Worten: »Seine Stimme ist weich und melodisch, er spricht die Worte wie Melodien, die italienischen Namen erhalten einen Zauber ohnegleichen in seinem Munde.«<sup>9</sup> Allerdings ist Rilke sehr versiert in der Kunst der Selbststilisierung. Der jungen Hedwig Bernhard gegenüber scheint er seinen dichterischen Werdegang leicht ins Heldenhafte, fast Mythische gehoben zu haben, ihre jungmädchenhafte Idealisierung erlaubt und ihre spontane Bewunderung durchaus genossen zu haben.

Verschiedene Differenzen geben uns interessanten Aufschluss darüber, wie sich Rilke der jungen Dame präsentierte. Diese notiert in ihr Tagebuch: »[...] er spricht mir von sich, seinem Leben, seinem festen Glauben an Gott. Noch öfter von seinen vielen Reisen [...].«<sup>10</sup> Die kosmopolitische Dimension Rilkes – Russland, Italien, Spanien – macht natürlich Eindruck auf sie. Allerdings ist es verwunderlich, dass Rilke sich ihr gegenüber als gottesgläubig ausweist, obwohl er bereits am 17. Dezember 1912 in seinem Brief aus Ronda an Marie von Thurn und Taxis von seiner »rabiatischen Antichristlichkeit«<sup>11</sup> spricht und das *Buch der Bilder* einen tiefen Einschnitt in seinem von nun an von Gott befreiten Weltbild bedeutet. Täuscht er den »festen Glauben« vor, um die Beziehung mit Hedwig, der er auch von Frau und Kind erzählt, im platonischen belassen zu können? Oder möchte er die junge Dame nicht mit seiner »rabiatischen Antichristlichkeit« schockieren und seine moralische Unbedenklichkeit bei ihr sicherstellen? Sein Alter notiert Hedwig übrigens mit 38, obwohl Rilke zu diesem Zeitpunkt noch 37 ist und auf sie wirkt »wie ein Jüngling«. Er spricht ihr »[...] von Italien, wo er Jahre verlebte, in Venedig, Capri, Duino,«<sup>12</sup>

8 Zitiert nach Adolf Schmid: *Rilke in Rippoldsau: 1909 und 1913 – Sympathische Seiten im Gästebuch des verlässlichen Kurtales*. Freiburg i. Br. 1984, S. 76.

9 Ebenda, S. 77.

10 Ebenda, S. 76.

11 RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. 2 Bde. Zürich 1951. Bd. 1, S. 245.

12 In der Handschrift ist Duino nachträglich eingefügt, Hedwig hatte vielleicht diese Information der Genauigkeit halber nachgefragt.

wo er lange einsam in einem alten Schloss von Freunden gewohnt.«<sup>13</sup> Was hätte wohl Marie von Thurn und Taxis, die immer sehr auf den Komfort ihres Schützlings bedacht war, zu dieser kargen Version von Rilkes Aufenthalt in Duino gesagt? Seine dichterisch selbstinzenierte, mehr oder weniger strategisch vorgeführte Einsamkeit<sup>14</sup> muss Hedwig unwiderstehlich dazu verleitet haben, diese sanft zu unterbrechen. Wohl kein Mensch hatte je so viele andere Menschen, zu denen er sagen konnte, er sei einsam, wie Rilke.

Der Mutter gegenüber schilderte er seine Begegnung mit Hedwig Bernhard eher zurückhaltend:

»Auch Rippoldsau ließ ich im Regen, die letzten Tage waren noch sehr anregend trotzdem, es kamen Leute aus der Nachbarschaft mich besuchen, und ich hatte einige nicht uninteressante Menschen unter den Kurgästen gefunden, mit denen ich mich gerne unterhielt.«<sup>15</sup>

Es ist wiederum nicht uninteressant, die Lücke im Briefverkehr mit der Mutter zu registrieren – vom 28. Juni bis zum 4. Juli, den letzten mit Hedwig verbrachten Tag, bekommt Phia keine Nachrichten. Der nächste Brief, mit Poststempel »Rippoldsau, 4. Juli 1913«, ist recht neutral gehalten:

»Freitag, den 4. Juli, 2 Uhr.

M.I. M., denke heute soviel an Dich und Deinen Reisetag; hatte viel Besuch und Abhaltung, konnte leider nach Franzensbad nicht mehr schreiben, wie ich so gern gewollt hätte. Herzlichsten Dank für Deinen lieben Brief. Heute bin ich vier Wochen hier, weitere Pläne noch im Werden. Dich innig umarmend D. alter R. (Handkuß für Großmama).«<sup>16</sup>

Wie sieht die Quellenlage zur Begegnung Rilkes mit Hedwig Bernhard aus? Der Goetheforscher Ernst Grumach zeichnete 1947 Erinnerungen an Hedwig Bernhard auf. Diese trat selbst nur anlässlich des 57. Geburtstages Rilkes mit ihren *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke* an die Öffentlichkeit. So erschienen in der *Grazer Tagespost* vom 4. Dezember 1932 ein Photo und Ausschnitte aus dem Tagebuch. Nach Grumachs Aussage bewahrte sie immer noch die von Rilke zum Abschied geschenkte »grünseidene Atlasschürze mit blauen Blumen, ganz

<sup>13</sup> Zitiert nach Schmid: *Rilke in Rippoldsau* (wie Anm. 8), S. 76-77.

<sup>14</sup> Vgl. Rilkes Dankschreiben nach der ersten Begegnung mit Marie von Thurn und Taxis, der er überschwänglich und sehr schmeichelhaft für sie dafür dankt, ihn aus seiner unsäglichen Einsamkeit herausgeführt zu haben. Versiert Hilflosigkeit vorschützend, appelliert Rilke oft an die Hilfe anderer, die glücklich darüber waren, ihm sein unsäglich schweres Künstlerlos ein wenig erleichtern zu dürfen.

<sup>15</sup> RMR: *Briefe an die Mutter 1896-1926*. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2009 (Nr. 823, Göttingen, Gasthaus Rohns, Herzberger Chaussee. Vgl. auch den Passus, in dem Rilke den Besuch bei Lou Andreas-Salomé recht unverfänglich verpackt: »ich war bis zuletzt im Zweifel, bin dann vorgestern über Frankfurt – Bebra hierhergereist, meine lieben alten Freunde aus der einstigen Schmargendorfer Zeit, Professor Andreas und seine Frau, hier zu besuchen.« Immerhin war es Lou, die ihn 1897 von René zu Rainer »umgetauft« hatte – ein Akt der »Renaissance« und neuen Identitätsbildung, der seiner Mutter gegenüber allerdings nie rechtskräftig wurde).

<sup>16</sup> Ebenda, Brief Nr. 822.

wunderschön«<sup>17</sup> und das Tagebuch von 1913-1926 auf, das mit dem Todesjahr Rilkes endete. Nur unter dem Druck der Judenverfolgung habe Hedwig ihm Briefe, Photos und Tagebuch als ihr höchstes Gut anvertraut. Sie soll die beiden ihr von Rilke gewidmeten Bücher, das *Buch der Bilder* und das *Stundenbuch*, mit nach Auschwitz genommen haben.<sup>18</sup> Heute sind die Briefe teils in Marbach, teils in Gernsbach, teils im Schweizer Literaturarchiv einzusehen, das auch sieben der Photos und drei der Negative besitzt, die Hedwig Bernhard von Rilke in Rippoldsau aufgenommen hat. Joachim W. Storck ist 1974 eine Ausstellung im Marbacher Literaturarchiv zu verdanken, die Hedwig Bernhards Begegnung mit Rilke vor dem Vergessen bewahrt hat. Im Heft *Spuren* (Nr. 52), vom August 2000, hat er noch einmal die wichtigsten Informationen unter dem Titel zusammengetragen: »... die Wälder sind herrlich ...« *Rainer Maria Rilke in Bad Rippoldsau*. 1984 hat dann der Heimatforscher Adolf Schmid eine Monographie zu Rilkes Aufenthalt in Rippoldsau veröffentlicht.<sup>19</sup>

## 2. Literarische Spiegelungen

Einen interessanter Ansatz zur Betrachtung der wenn auch kurzen, so doch wichtigen Beziehung zwischen Rilke und Hedwig Bernhard bietet die Analyse der Literatur, die die beiden in Rippoldsau gelesen haben. Joachim W. Storck schreibt hierzu:

»Einmal sprach sie dem Dichter Hebbels ›Gebet‹ der Judith, das er, wiewohl mit dem biblischen Sujet vertraut, noch nicht kannte; ein andermal Gedichte von Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer; dann wieder las sie Stellen aus Carossas gerade erschienenem Tagebuch des Doktor Bürger (›Doktor Bürgers Ende‹) und Jacobsens Novelle ›Frau Fönss‹. Aber noch lieber hörte sie zu, wenn Rilke ihr seine gegenwärtige Lektüre nahebrachte.«<sup>20</sup>

Darunter fand sich die Goethe zugeschriebene *Hymne an die Natur*, Verse seiner Fragment gebliebenen *Pandora*, Auszüge aus Rilkes eigenen Texten wie z.B. *Der Geist Ariel*, den Hedwig Bernhard in Abschrift erhielt oder Auszüge aus den von

<sup>17</sup> Über den Verbleib des schwarzen Kaschmirtuches mit roten Rosen, das ihr Rilke ebenfalls zum Abschied geschenkt hat, ist uns nichts bekannt.

<sup>18</sup> Adolf Schmid führt aus, dass zwei konkurrierende Versionen zu Hedwig Bernhards Tod bestehen: Laut Kasimierz Smolen, dem Direktor des Pan Stowe Muzeum Oswiecim-Brzezinka, ist sie am 26. Februar 1943 mit dem »Transport 30 RSHA Juden aus Berlin« nach Auschwitz deportiert und dort ermordet worden (Brief vom 5. Juli 1984). Laut Auskunft des Bonner Innenministeriums und den Unterlagen des Internationalen Suchdienstes in Arolsen ist Hedwig Bernhard im Jüdischen Krankenhaus in Berlin am 26. Februar 1943 verstorben (Brief vom 24. September 1984). Aufgrund der Koinzidenz der Daten muss man davon ausgehen, dass eine fiktive Sterbeurkunde vom Standesamt Berlin-Wedding erstellt wurde, um den eigentlichen Tod im Konzentrationslager zu vertuschen. Hedwig Bernhard ist bei diesem Amt als berufslos und ledig registriert (Vgl. Schmid: *Rilke in Rippoldsau* [wie Anm. 8], Fußnote 32, S. 109-110).

<sup>19</sup> Schmid: *Rilke in Rippoldsau* (wie Anm. 8).

<sup>20</sup> Joachim W. Storck: »... die Wälder sind herrlich ...« Rainer Maria Rilke in Bad Rippoldsau«. In: *Spuren* 52, August 2000, S. 8.

Rilke übersetzten und vielgerühmten *Portugiesischen Briefen* der Marianna Alcoforado.<sup>21</sup> Wenn wir einige Autoren aus der gemeinsamen Leseliste des Paares herausgreifen, ergibt sich ein recht aufschlussreiches Bild.

Hans Carossas Prosadichtung *Dr. Bürgers Ende* wurde 1913 veröffentlicht, war damals also eine Neuerscheinung. Das Werk erzählt in Form von Tagebuchaufzeichnungen die Geschichte des Dr. Bürger, der sich in eine seiner Patientinnen verliebt, die aber trotz aller seiner Bemühungen an Tuberkulose stirbt. Daraufhin begeht Bürger Selbstmord. Wegen der Tragik der Handlung und erzähltechnischer Parallelen wird *Dr. Bürgers Ende* auch als »Carossas Werther« bezeichnet.

Jens Peter Jacobsens Novelle *Frau Fönss* erschien im dänischen Original bereits 1882. Es war das letzte vollständige Werk des auch von Freud sehr geschätzten Dichters.<sup>22</sup> Thematisch Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* ähnlich, zeigt die Novelle den Konflikt einer Frau zwischen Selbstverwirklichung und Einhaltung gesellschaftlicher Normen und Zwänge. Frau Fönss trifft als Witwe im mittleren Alter ihre Jugendliebe wieder, auf die sie zuvor wegen Konvention und materieller Vorbehalte hatte verzichten müssen. Gegen den Willen ihrer Kinder entscheidet sie sich für eine Neuvermählung mit Thorbrogger und bricht damit den damaligen Sittenkodex. Von ihren Kindern verstoßen, schreibt ihnen Frau Fönss kurz vor ihrem Tod: »Denkt daran, nicht vergessen zu werden, das ist alles, was von der Welt der Menschen nun noch mein sein wird. Nicht vergessen zu werden – weiter nichts.«<sup>23</sup>

Goethes *Pandora*, begonnen 1807, erschien 1810. Im Fragment des ersten Aktes, in der die mythische Gestalt der Pandora noch gar nicht auftritt, beschreibt Goethe den selbsterlittenen Zwiespalt zwischen leidenschaftlicher Hingabe an eine große Liebe und der festgefühten Ordnung, der er sein Leben unterwerfen will. Sich noch nach der Drucklegung des Fragments mit seinen Gestalten identifizierend, beklagt sich Goethe bei Zelter 1811: »Leider komme ich mir [...] wie eine Doppelherne vor, von welcher die eine der Maske dem Prometheus, die andere dem Epimetheus ähnlicht, und von welcher keine, wegen des ewigen Vor und Nach, im Augenblick zum Lächeln kann.«<sup>24</sup> Das im Werk skizzierte Künstlerverständnis muss auch Rilke angesprochen haben, der sich den Inselband von seinem Verleger Anton Kippenberg

21 Ein wenig aus dieser Lektüre scheint sich auch auf die beginnende Liebesbeziehung und das bereits in der *Ersten Duineser Elegie* von Rilke definierte Liebesideal des Entsagens ausgewirkt zu haben:

Hast du der Gaspara Stampa  
denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen,  
dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel  
dieser Liebenden fühlt: daß ich würde wie sie?  
Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen  
fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, daß wir liebend  
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:  
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung  
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.

22 Wir verdanken Erich Unglaub wichtige Beiträge zum Einfluss, den die skandinavischen Schriftsteller auf Rilke hatten.

23 Zitiert nach *Kindlers Literaturlexikon*, Band 9. München 1974, S. 3717.

24 Zitiert nach *Kindlers Literaturlexikon*, Band 17. München 1974, S. 7147.

senden ließ und ihn in Rippoldsau dreimal las. So soll der Zauber des Schönen den Künstler überwältigen, dieser soll sich jedoch nicht darin verlieren, sondern ihn ins Werk bannen, das einen Verzicht auf die reale Erfüllung der Sehnsucht voraussetzt. Epimetheus gelingt dies allerdings nicht und Prometheus entzieht sich der Aufgabe, indem er sich immer neue Ziele steckt.

Doch noch andere literarische Größen waren indirekt in Rippoldsau präsent: Marie von Thurn und Taxis zitierte in ihrem Brief an Rilke vom 17. Juni 1913 Dante auf Italienisch und fügt hinzu: »Ich weiß nicht warum ich Ihnen das schreibe – ich höre diese Zeilen fort [...] und habe gefühlt ich *muß* sie niederschreiben.«<sup>25</sup> Es sind die Verse aus dem 11. Gesang des »Purgatorio«:

»Der Weltruhm weht wie Wind vorbei den Ohren,  
Dem schon, wenn er sich hier- und dorthin wendet,  
Der Name mit der Richtung geht verloren.«<sup>26</sup>

In seinem Antwortschreiben vom 20. Juni 1913 überhört Rilke geflissentlich die sanfte Mahnung, die die Fürstin, wie so oft mütterlich um ihren Schützling besorgt, in Dantes Terzett subtil verschlüsselt an ihn richtet. Ohne die Autorschaft Dantes anzuerkennen quittiert Rilke den Erhalt der Nachricht nur lapidar: »die ›gemußten‹ Verse sind sehr schön«.<sup>27</sup>

Ein für Rilke literarisch unangenehmer Schatten fiel auch auf Rippoldsau: Joseph Victor von Scheffel hatte hier gekurt und dem Ort sogar zwei Gedichte gewidmet. Der Dichter hatte dort schon seine Gedenkbank, der Rilke die selbsternannte Pandora-Bank entgegensetzte, auf der er mit Hedwig Bernhard Goethes *Pandora* las. In seinem Brief vom 17. Juni 1913 an Marie von Thurn und Taxis spricht er im ironischen Wortspiel von der Scheffelbank: »mein Licht steht unter ihr und qualmt«.<sup>28</sup> Eine launige Anspielung auf die Redensart »sein Licht unter den Scheffel stellen« und auf den seiner Meinung nach ungerechtfertigten Ruhm des Heimatdichters und sein eigenes, genauso ungerechtfertigtes, *inkognito* in Rippoldsau, das ihm nur die Begegnung mit Hedwig etwas erträglicher machte.

Doch fahren wir fort in der Rekonstruktion des literarischen Umfeldes, das das sommerliche Paar miteinander teilte. Dass Hedwig Bernhard für Rilke das Gebet der Judith übungsweise deklamierte, spricht für ihre schauspielerische Bandbreite und eine gewisse Gewagtheit in der Rollenwahl. In Anlehnung an das apokryphe Judithbuch des Alten Testaments (vgl. Deuterokanonische Bücher) legte Hebbel seine Tragödie *Judith* (1840) als Gegenentwurf zu Schillers *Jungfrau von Orléans* an, die laut Hebbel »ins Wachsfigurenkabinett« gehöre. In seinem Nachwort zur *Judith* würdigt Helmut Bachmaier in seinem Nachwort den dramatischen Moment des Gebets als unerwartet modern.<sup>29</sup> Judith bittet darin Gott um Hilfe und Unter-

25 Vgl. RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 298-299.

26 Vgl. Dante, *Purgatorio* XI, V. 100-102.

27 RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 300.

28 Ebenda, S. 80-87.

29 Friedrich Hebbel: *Judith*. Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart 1986, S. 80-87. Laut psychoanalytischer Deutungsweise besteht der Konflikt Judiths vor allem darin, dass sie als ehrenhafte und jungfräuliche Witwe von der tierhaften Brutalität des Holophernes gleich-

stützung bei ihrem kühnen Vorhaben, den gegnerischen General Holophernes zuerst zu verführen und ihn dann mit seinem eigenen Schwert zu töten, um ihr Volk zu befreien:

»Bei ihrem Gebet, das einem Monolog gleicht und ein göttliches Gegenüber nicht mehr ansprechen oder gar erreichen kann, bleibt Gott stumm; der Himmel ist verschlossen. [...] Die Berufung auf Gott ist blosser Sophismus ihrer Wünsche, sie zwingt die Erwählung aus sich heraus; diese kommt von innen, nicht von oben.«<sup>30</sup>

Hebbel selbst schrieb in seinem Epigramm *An den Tragiker*:

    Packe den Menschen, Tragödie, in jener erhabenen Stunde,  
    Wo ihn die Erde entlässt, weil er den Sternen verfällt,  
    Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe  
    Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,  
    Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,  
    Dass er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt.<sup>31</sup>

Besonders schön ist hier die von Hebbel gewählte Metapher der Reifung des Schmetterlings, um die Dynamik der Tragödie und deren Wendepunkt sinnlich begreifbar zu machen: in der ihm schicksalhaft auferlegten Metamorphose verändert sich der Mensch aus *einem* Zustand in einen radikal *anderen*, der nicht mehr aufhebbar oder rückgängig zu machen ist. Ob und inwieweit Rilke das Abgründige und auch dunkel Erotische an dieser dem Bibelstoff abgewonnenen Tragödie schätzte oder vor so viel feministisch-rabiater Entschlossenheit und wüstem Geschlechterkampf zurückschreckte, ist nicht überliefert. Sicher ist, dass die Figur der Judith schon immer ein Faszinosum für Schriftsteller und Maler wie Michelangelo und Artemisia Gentileschi darstellte, die sie teilweise gar zur *femme fatale* hochstilisierten.

Durchaus bemerkenswert ist die Tatsache, dass Rilke ein Gedicht von Franz Werfel<sup>32</sup> aus dem damals gerade erschienenen und vielbeachteten Band *Wir sind* (1913) auswendig kannte und in einer Abschrift mit seinem Brief vom 26. Juli 1913 an Hedwig Bernhard sandte. Es handelt sich um das Gedicht *Vater und Sohn*, das als Vorlage für Werfels späteres Prosastück *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920) gilt. Es geht darin um die Trennung von Vater und Sohn aus der Ur-Einheit von Blut und Samen in die Zweiheit der Realität; um Vereinigung und Versöhnung im Traum, die dank der periodisch auftretenden Bewusstlosigkeit des Helden, außerhalb von Zeit und Raum, stattfinden kann.<sup>33</sup> Der Erzählraum ist die

zeitig angezogen und abgestossen ist. Ihre Modernität besteht darin, dass sie durch dessen kaltblütige Enthauptung eher sich selbst als ihr geknechtetes Volk rächt.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>32</sup> Mehrere Briefzeugnisse belegen, dass Rilke dem wie er in Prag geborenen jungen Dichter wohlwollend gegenüberstand.

<sup>33</sup> Vgl. das von Gerhard Härle erarbeitete Arbeitspapier zur Novelle Werfels (vgl. [www.ph-heidelberg.de/wp/haerle/download/prag\\_werfel-01.rtf](http://www.ph-heidelberg.de/wp/haerle/download/prag_werfel-01.rtf)). Härle zufolge ist die Novelle doppelt strukturiert: in der Handlungsstruktur ist die lineare Entwicklungsgeschichte des ›Helden‹ sichtbar, der in jedem der drei Teile zu einer neuen Entwicklungsstufe findet; in

österreichisch-ungarische k.u.k.-Monarchie und vor allem das Militär. Karl Dussek von Sporentritt<sup>34</sup> leidet unter dem Drill einer Kadettenanstalt in der Nähe von Prag, der ihn schließlich zum vermeintlich erlösenden Vatermord zwingt. Wir dürfen davon ausgehen, dass die Thematik Rilke tief berührt haben muss, der ja zeitlebens an seinem zwiespältigen Verhältnis zu seinem Vater und dessen Entscheidung litt, ihn als Kind in die Militärschule Pölten zu geben.

### 3. Analyse des Briefwechsels zwischen Rilke und Hedwig Bernhard

Wir werden im Folgenden den Briefwechsel zwischen Rilke und Hedwig Bernhard kurz skizzieren, der ausführlicher bei Schmid (1984) und Storck (2000) kommentiert ist. Rein statistisch betrachtet, finden sich die meisten Briefe verständlicherweise zu Anfang, im ersten Monat ihrer Begegnung: im Juli 1913 schreibt Rilke vier Briefe, im August zwei, von September bis Dezember jeweils einen Brief monatlich an Hedwig Bernhard. Dann dünnt die Korrespondenz aus. Dieses allmähliche Abklingen hat verschiedene Gründe, allen voran wohl die Tatsache, dass Rilke am 22. Januar 1914 den ersten Brief von Magda von Hattingberg, seiner berühmten *Benvenuta*, erhielt und damit eine briefliche Leidenschaft und Liebe begann, die ihn das folgende halbe Jahr vollauf beschäftigte.

Wenn wir versuchen, die inhaltliche Dynamik der Briefe näher zu bestimmen, zeichnen sie recht genau die für Rilke typische Fieberkurve der Liebesbeziehung nach: anfänglich steil ansteigend, dienen sie der idealisierenden Erinnerung und liebenden Evokation, sie umkreisen die Geliebte, benennen sie, verlängern stellenweise geradezu hymnisch den Zauber der Begegnung. So schreibt Rilke drei Tage nach der Abreise Hedwigs am 8. Juli 1913:

»Wie fehlst Du mir. Sind wirklich noch alle Wege da, dort hinten im Regen? Hast Du sie mit Dir hinweggenommen? Aber wenn ich hinsehe, wo wir gingen: gingen wir denn? Wars nicht Fliegen, Stürmen, Strömen? Erfüllten wir nicht diesen ganzen Raum mit der Stärke Deines Herzens?«<sup>35</sup>

Bei aller Innigkeit kann in dieser Passage die Ersetzung des erwartbaren Ausrufezeichens nach »Wie fehlst Du mir« durch einen Punkt sowie der plötzliche Wechsel vom Plural zum Singular – von »erfüllten wir« zu »Stärke Deines Herzens« – stutzig machen. Wird damit nicht diskret Hedwig Bernhard als die am stärksten Liebende ausgewiesen, während Rilke als der sich lieben Lassende erscheint? Dann nimmt der Dichter wieder die gewohnt literarische Position des Troubadours ein, der auch in Vorausschau auf etwaige dichterische Verwertung seine nur brieflich erreichbare Dame besingt. Untersuchenswert ist dabei die Gleichheit des Tons in den Liebesbriefen Rilkes an so unterschiedliche Adressaten wie Lou Andréas-Salomé, Magda von Hattingberg oder Baladine Klossowka: es ist, als schriebe Rilke

der Konfliktstruktur handelt es sich eher um drei konzentrische Kreise um dasselbe Epizentrum, den ›Vatermord‹, durch das der Ich-Erzähler hindurchgeht.

<sup>34</sup> Bemerkenswert ist hier die expressionistische und symbolisch überfrachtete Namensgebung.

<sup>35</sup> RMR an Hedwig Bernhard, zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), S. 82.

immer der gleichen, durch die Distanz ins Ideale überhöhten Traumfrau, einer Art poetischen Prototype seiner im Grunde anonym bleibenden Sehnsucht. Lesen wir den geradezu beschwörenden, betenden und anbetenden Passus aus dem gleichen Brief vom 8. Juli 1913:

»Dass ich mir dies alles aneigne und nicht Deines verloren gehe. Dass die Tiefe meines Wesens mehr werde um die Tiefen in Deinem Blick. Dass ich nie vergesse, wie Du mir glänztest.«<sup>36</sup>

Schon scheint der Dichter an die Sublimierung dieser Liebe und ihre geradezu alchimistische Umwandlung ins Werk zu denken: »Dass meine Lust zum Grössten grösser werde um Deine Lust zu mir. Sieh, so will ichs weitergeben, meine Grossmüthige, dorthin, wo kein Ende ist. Und Dich segnen und gerührt sein von Dir.«<sup>37</sup> Die Steigerung, die der eine am anderen und an seiner Liebe erfährt, ist ein Leitmotiv, das die Duineser Elegien im Wesentlichen bestimmt und bereits in den Widmungsgedichten für Hedwig Bernhard zum Ausdruck kommt. Rilke fährt im selben Brief fort:

»Heute will ich nichts mehr thun, als an Dich denken und so die Arbeit beginnen, die darin besteht, dass ich Dich meiner lieben Einsamkeit zuwende, Dich, Liebe, alles Schöne und Weise, mit dem Du mir unendlich hinzugekommen bist.«<sup>38</sup>

Auch an dieser Stelle ist das für Rilke typische Oszillieren zwischen der Hinwendung zum Anderen und dem Wunsch nach Einsamkeit zu bemerken: Er wendet die Geliebte seiner »lieben Einsamkeit« zu, auf die durch die kürzliche Liebeserfahrung eine geradezu zärtliche Aura abstrahlt.<sup>39</sup> Die Einsamkeit wird ihm durch die erträumte Anwesenheit der Geliebten erträglicher, gleichzeitig muss der Dichter sie aber auch gegen unliebsame Übergriffe verteidigen. Den Verlust und die Abwesenheit erotisierend, liebt letztendlich Rilke die Einsamkeit, die ihm im schweren Austragen des Werks behilflich sein soll, mehr als jede noch so geliebte Geliebte – eine bittere Erfahrung, die viele Frauen vor und auch nach Hedwig Bernhard machen sollten.<sup>40</sup> Die von ihm angekündigte »Arbeit« ist durchaus der Trauerarbeit zu vergleichen, die Freud 1917 in *Trauer und Melancholie* schlüssig theorisierte. In ihr findet ein Abzug der libidinösen Besetzungen vom Objekt und deren Reintegration in die psychische Ökonomie des Subjekts statt. Geradezu vampirisch-kannibalisch braucht und verbraucht Rilke diese Energie für und in seinem Werk, dem er alles andere kompromisslos unterordnet.

Wenn Rilke dann zwei Tage vor dem Geburtstag Hedwig Bernhards, am 21. Juli, ihr alles erdenklich Gute wünscht, ist inhaltlich schon vierzehn Tage nach Rippoldsau ein gewisser Wandel in Ton und Thematik der Briefe festzustellen. So rät Rilke ihr in seinem Brief von 26. Juli 1913: »Lies die Pandora wieder, meine Freundin, lies sie mehr als mich, so wie jener Erhaben [sic] dort, so hab ich mich noch nie gegeben,

36 Ebenda.

37 Ebenda.

38 Vgl. Rilkes Brief vom 8. Juli 1913, zitiert nach Schmid (1984), S. 82.

39 Das Oszillieren zwischen starker Idealisierung und rascher Entwertung des Anderen ist charakteristisch für die Beziehungsstruktur von *Borderline*-Persönlichkeiten.

40 Vgl. Gunnar Decker: *Rilkes Frauen oder die Erfindung der Liebe* (Leipzig 2004), der Hedwig Bernhard allerdings nicht erwähnt.



bei mir ists nicht zu finden.«<sup>41</sup> Stärker im Vordergrund stehen nun die an die »Freundin« gerichtete Selbstreflexion Rilkes und der ängstigende Vergleich mit Goethe, das schmerzliche Bewusstsein des noch zu Leistenden, die Besorgnis und der Selbstzweifel, es vielleicht nicht leisten zu können: »bei mir ists nicht zu finden.«<sup>42</sup> Paradoxerweise erhält Rilke am 26. Juli von Hedwig zwei Geschenke, obwohl es gerade *ihr* Geburtstag war: »Wie schön du schenkst, gute Hedwig; die Decke, Schwester Deiner Decke, die mir wohlthat in Rippoldsau wird immer mit mir sein, dann stehen Deine Rosen da ...«<sup>43</sup>

Was es mit dieser Decke auf sich hat, deren »Schwester« schon Rilke in Rippoldsau »wohlthat«, muss wieder unserer Phantasie überlassen bleiben. Ist die Decke als zärtlich-mütterliche Geste der Umsorgung und wohligen Umhüllung Ersatz oder Reminiszenz an intensiveres, intimeres Zusammensein? Die Rosen, die sie ihm in Rippoldsau zurücklässt und nun frische schickt, sprechen eine eindeutige Sprache. Auch an Rilkes Geburtstag kommen Rosen von Hedwig, deren Pracht Rilke in seiner Selbststilisierung als geradezu mönchisch Darbender kaum erträgt, »denn die mageren Jahre sollen magere Jahre sein, bis auf den Grund [...] Ich bin, Du siehst aus meinem Brief, auf solche Dinge gar nicht eingerichtet, muss fast ausziehen, um dieser Herrlichkeit Platz zu lassen, wenn sie nicht sehr nachsichtig thut und sich mit mir, Unverträglichem, geduldig verträgt.«<sup>44</sup>

Die restlichen Briefe haben eher neutral-geschäftlichen Inhalt – so wünscht Rilke immer wieder neue Abzüge von den Photos, die Hedwig von ihm am Abreisetag in Bad Rippoldsau gemacht hat. Diese finden großen Anklang bei seinem Verleger, seiner Mutter und seiner Tochter, sowie in seinem Freundeskreis. Den Photos muss ein durchaus liebender Blick vorangegangen sein, der Rilkes hinreichend bekannte Photo-Aversion subtil unterlaufen konnte. Ihnen kommt im Nachhinein durch ihre ästhetische Qualität und Seltenheit ein fast offizieller Porträtcharakter zu. Rilke dankte Hedwig für die Abzüge unter anderem in einem Brief an seinem Geburtstag 1913, was die Empfängerin mit Bleistift am Rand des Briefes vermerkte.

Wie sehr Hedwig selbst noch lange – im Gegensatz zu Rilke – den Erinnerungen an Rippoldsau nachhängt, ist daraus zu schließen, dass sie ihrem Brief vom 4. Dezember ein Photo ihres Lieblingswanderwegs beilegt. Zuvor, ab Oktober 1913, berichtet sie Rilke wiederholt von Rückschlägen in ihrer Schauspielkarriere, zum Beispiel sei ihr nach ihrem Umzug nach Frankfurt an der Oder sehr abschlägig beschieden worden. Rilke spendet brieflich recht schwachen Trost und rät in seinem Brief vom 4. Dezember 1913 zu einer Kontaktaufnahme mit Werfel. Was den für das Theater äußerst wichtigen Gerhart Hauptmann betrifft, gibt er in seinem Brief vom 14. November 1913 eine etwas lahme Entschuldigung ab: »ich hätte natürlich geraten, zu Hauptmann zu gehen, in einer solchen Lage ist jedes Wagnis recht und

41 RMR an Hedwig Bernhard, zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), S. 85.

42 Ebenda.

43 RMR an Hedwig Bernhard, 26.7.1913, zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), ebenda.

44 RMR an Hedwig Bernhard, 4.12.1913, zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), ebenda.

gut, schade, dass meine seltsam ferne Nähe, G.H. gegenüber, mir nicht recht erlaubt, jemanden bei ihm einzuführen«.45

Ob Rilke sich nicht als Gewährsmann diesem Kollegen gegenüber verstand oder sich nicht die Zeit und Mühe machen wollte, explizit für ein Engagement Hedwig Bernhards als Schauspielerin einzutreten, ist schwierig zu eruieren.<sup>46</sup> War er zu sehr mit seiner persönlichen Krise, mit Ausbau und Pflege seines eigenen, oft sehr diplomatischen Beziehungsnetzes beschäftigt? Wie war die Einstellung Hauptmanns ihm als Dichter gegenüber, der seine ersten zaghaften Versuche im Theater recht schnell zugunsten der Poesie aufgegeben hatte? Immerhin hatte seine Frau Clara von dem berühmten Schriftsteller eine Büste angefertigt. Auch war Rilke mit dessen Schwiebertochter, Erika von Scheel, bekannt und hielt jahrelangen Briefkontakt – ihr galt zum Beispiel der erste Brief aus seinem zweiten Rippoldsauer Aufenthalt, datiert vom 9. Juni 1913. Mit Clara und Ruth hatte Rilke sogar im Anschluss an Rippoldsau die Familie Hauptmann in Dockenhude bei Blankenese besucht, aber dort geflissentlich seine Kurbekanntschaft verschwiegen, obwohl diese dringend künstlerischer Förderung als Schauspielerin bedurft hätte.

Die kurze Liebesbeziehung zu Hedwig verdeutlicht in ihrer zeitlich extremen Raffung besonders prägnant die Form der Liebe, die für den Dichter charakteristisch ist und sich wie ein roter Faden durch seine überaus häufigen Frauenbekanntschaften zieht. Diese brachten ihm von der Fürstin von Thurn und Taxis den Spitznamen Doktor Serafico ein. Von ihr für seine Don-Juan-Allüren getadelt, die ihn hauptsächlich nur vom Schreiben abhielten, ging es Rilke jedoch weder um massenhafte Eroberung noch um Liebe auf den ersten Blick. Vielmehr ist es die Liebe *des* ersten Blicks, den Rilke immer wieder sucht. Zwar ist der Dichter oft verliebt, aber klagt selbst darüber, nie von einem Wesen wirklich im Sinne der Liebe überwältigt zu sein, wohl, so seine nicht ganz unrichtige Selbstanalyse, »weil ich meine Mutter nicht liebe«.47 Doch warum schien die Grenze unüberwindbar und die Evolution von Verliebtheit zu Liebe unmöglich für Rilke?

Bekanntlich ist Verliebtheit durch die Überschätzung und Idealisierung des Anderen definiert, der mehr in seiner illusorischen Vollkommenheit erträumt als mit seinen menschlichen Schwächen wahrgenommen wird. So verdanken sich viele Begegnungen Rilkes weniger der Wirklichkeit als seinem leicht entflammaren Imaginären, dem irrealen Wunschbild, einem fantasierten *honeymoon*, den noch das täuschende Prisma der Korrespondenz verstärkt. Die unterschiedliche Realität des Anderen, die Erkenntnis seiner unvermeidlichen Unvollkommenheit, der Widerspruch seiner realen Bedürfnisse wird von Rilke generell in der Form der Enttäuschung erlebt, als unschöner Riss im Traum, als eine nur noch durch Flucht zu bezeugende Entzauberung. Anstelle die Ambivalenz der Gefühle auszuhalten und die Ent-Täuschung auf Dauer und produktiv zu nutzen, bricht Rilke immer wieder zu einer neuen, doch

45 RMR an Hedwig Bernhard, 14.11.1913, zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), S. 93.

46 Vgl. seine allerdings vergeblichen Bittbriefe an Rodin, um für seine Frau Clara einen Porträtauftrag zu erwirken.

47 Zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), S. 97.

wieder zum Scheitern verdamnten Idealgestalt auf. Die Liebe *des* ersten Blicks stellt, allerdings nur vorübergehend, eine narzisstische Verzücktheit her, in der sich beide mehr wünschen als dass sie sich sehen. In der Verliebtheit wird der Andere für einen Traum gehalten, in der Liebe, für das, was er ist – ein für Rilke viel zu prosaischer, geradezu unerträglicher Zustand. In der kurzlebigen Liebesbeziehung zu Hedwig lässt sich schon am schrittweisen Wandel der Anrede die vom Dichter schonend vorgenommene Umdefinition der Beziehung ablesen: anfänglich »Liebe«, »Ich wärme meine Hände über deinem Herzen«, dann »Liebe Freundin«, »herzlichstes Kind«,<sup>48</sup> dann »Befreundete«, vom schließlich banal-schmucklosen »liebe Hedwig« bis zum Siezen im September 1914 sinkt die Temperatur sichtlich, dann jäh. Wie kam es dazu?

#### 4. Der »Ausklang«

Nachdem Hedwig Bernhard den Dichter überraschend in seiner Kur in Irschenhausen besucht hat, vermittelt uns Rilkes Brief vom 9. September 1914 einen Eindruck dieser recht ernüchternden Begegnung<sup>49</sup>: »Weshalb sollten wir, liebe Hedwig, etwas für einen Ausklang halten, weil es nicht geklungen hat?«<sup>50</sup> Als sei ihre Beziehung nun ein schaler Aufguss der so würzigen Spaziergänge im Schwarzwald, ist in dieser völlig anderen Situation, ein gutes Jahr später, ihre glückliche Gefühlskonstellation nicht mehr zu wiederholen. Rilke erklärt Hedwig die Entfremdung im Rekurs auf »die Zeit, die sich ja zwischen alles drängt, undurchsichtig wie sie ist, zwischen Blick und Buch, zwischen Gesicht und Gesicht.«<sup>51</sup> Indem er die Zeit als abstrakte dritte Größe, als Motor melancholischen Entschwindens und Parameter der Vergänglichkeit in ihre Beziehung einführt, kommt weder ihm noch ihr eine wie auch immer geartete Verantwortung oder Schuld an dieser Drift der Gefühle zu, die Rilke auch im plötzlichen Siezen unmissverständlich ausdrückt.

Adolf Schmid sieht das mangelnde Interesse und die emotionale Unpässlichkeit Rilkes unter anderem als Nebenwirkung des verheerenden Ersten Weltkrieges und vermutet ein zu forsches Nahetreten der jungen Frau, die Rilke in seinen Einsamkeitswünschen aufgeschreckt haben muss. Unsere Recherchen ergeben noch ein anderes Bild: so hatte die Kühle des Dichters durchaus auch lebenspraktische Gründe. Eine Woche zuvor, am 2. September 1914, hatte er sich brieflich an ein anderes Du, an Magda von Hattingberg, gewandt, mit der er zwischenzeitlich und vorübergehend – von Januar bis Juli 1914 – sehr intensiv liiert war.<sup>52</sup> Auch hatte sich in Irschenhausen ein anderes Gesicht »zwischen Blick und Buch, zwischen Gesicht und Gesicht« gedrängt. Als Hedwig Bernhard wieder unvermittelt auf der Bühne seines

<sup>48</sup> Diese Anrede trägt natürlich auch Hedwigs kindhaft bewunderndem Aufblicken zu dem Dichter Rechnung. Oder sollte dessen leicht paternalistische Pose der erotischen Entschärfung der Beziehung dienen?

<sup>49</sup> Wir konnten nicht erheben, ob es ihr letzter Briefaustausch war.

<sup>50</sup> Zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), S. 95.

<sup>51</sup> Ebenda.

<sup>52</sup> Vgl. Magda von Hattinberg: *Rilke und Benvenuta: ein Buch des Dankes*. Wien 1943, S. 266-267.

Herzens auftritt, die sie irrtümlich für frei hält, spricht Rilke schon zu einem neuen Du: Loulou Albert-Lazard. Von ihr stammt die Formel, die die für den Dichter typische Beziehungsstruktur am schönsten auf einen Nenner bringt: »Lieber, bring mir die schwierige Kunst bei, gleichzeitig da und doch nicht da zu sein.«<sup>53</sup>

Dieses von Loulou fein gespürte Bedürfnis des Künstlers nach anwesender Abwesenheit – oder abwesender Anwesenheit – dieses Beziehungsparadox wurde immer schon am besten durch seine Korrespondenz geleistet. Es ist unter Rilkeanern schon lange Konsens, dass der Briefwechsel Rilkes mit mehr als 10.000 erfassten Briefen an 1.000 verschiedenste Adressaten als eigenständiges Werk wahrgenommen und ausgewertet werden muss. Bestimmte Korrespondenzen, wie etwa die mit Lou Andréas-Salomé ziehen sich über Jahrzehnte hin, andere flammen während einer kurzen Liebesaffäre – wie hier mit Hedwig Bernhard – auf und verlöschen wieder. Die Funktion der Korrespondenz als produktives Experiment, als Vorbereitung oder Ersatz des Werkes wurde von verschiedenen Rilke-Forschern wie zum Beispiel Georges Bloess und Olympia Alberti auch bei der Rilke-Tagung 2009 in Cerisy bereits hinterfragt.<sup>54</sup> Rilke selbst war sich der Bedeutsamkeit seiner Korrespondenz durchaus bewusst und verfügte in seinem Testament vom 27. Oktober 1926: »Da ich von gewissen Jahren ab einen Teil der Ergiebigkeit meiner Natur gelegentlich in Briefe zu leiten pflegte, steht der Veröffentlichung meiner, in Händen der Adressaten etwa erhaltenen Korrespondenzen ... nichts im Wege.«<sup>55</sup>

Aus diesem Blickwinkel muss auch die in Rippoldsau erlebte und in der Korrespondenz fortgeführte Beziehung Rilkes zu Hedwig Bernhard gesehen werden. Schmid versucht eine vorsichtige Kritik und Wertung: »Hedwig Bernhard – für Rilke also eine Begegnung wie viele, denen er seine einführende Zuwendung schenkte? – Nur, war dies billige Kurschattenromantik, Sommerflirt; war es schlicht genussüchtige Bedürfnisbefriedigung, angereichert mit dem haut goût des Veruchten? Oder eben »nur« das selbstsichere, selbstverständliche »Spiel« eines Künstlers [...]?»<sup>56</sup> Ich schlage vor, uns sowohl der distanzlosen Hagiographie als auch der moralischen Be- und Verurteilung zu enthalten, die weder Mensch noch Werk gerecht wird und die uns als Rilke-Lesern und Forschern sowieso nicht zusteht. Welches vorurteilsfreie Fazit können wir aus Rilkes Zeit in Rippoldsau ziehen? So viel ist sicher: für den Dichter stellte Hedwig Bernhard zeitweise eine Adresse dar, an der er seine Kunst sandte und erprobte – so greifen etwa seine Widmungsge-dichte für sie thematisch und stilistisch der 3. und der 6. *Duineser Elegie* vor. Für die Adressatin, der Rilke bis zu ihrem Tod durch seine Briefe und Gedichte immer gegenwärtig blieb, ging es dagegen um die unvergängliche, die einzigartige Begegnung mit der Poesie.

53 Wir verdanken Ralph Freedman einen glänzenden Essay zu dieser neuen, stürmischen Liebe Rilkes, der allerdings auch keine Dauer beschieden war. Vgl. Ders.: »Gleichzeitig da und doch nicht da zu sein«. RMR und Loulou Albert-Lazard. In: *Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart*, Jg. 6, Heft 5, [http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-5/Frie\\_Ri.htm](http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-5/Frie_Ri.htm); Lolou Albert-Lazard: *Wege mit Rilke*. Frankfurt a. M. 1952.

54 Vgl. den Bericht zu dieser Tagung in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 469-470.

55 Zitiert nach Schmid (wie Anm. 8), S. 5.

56 Ebenda, S. 96.

BEN HUTCHINSON

»Äußerst an Größe vergehend«

Rilkes Widmungsgedichte für Hedwig Bernhard

Am 22. Juni 1913 trifft eine junge, noch nicht fünfundzwanzigjährige Schauspielerin im badischen Kurort Bad Rippoldsau ein. Das erschütternde Erlebnis, das dort auf sie wartet, hält Hedwig Bernhard in ihrem Tagebuch fest:

»Seit Sonntag d. 22. bin ich [...] hier. Es ist wunderschön, auch der viele Regen schadet nichts, denn mein Gemüt ist erfüllt von dem Wesen eines neuen mir so köstlichen Menschen. – Rainer Maria Rilke, der Dichter ist hier, und die Stunden, die ich an seiner Seite verlebe, sind mir ein Erlebnis von seltener Schönheit, die mich über die wachen Nächte oder Morgen, wo Angst und Not und Grübelsucht mich quälen, herausheben.«<sup>1</sup>

So schnell der Dichter und die Schauspielerin sich gegenseitig schätzen lernen, so kurz währt die Freundschaft: »Am 5. Juli trennten wir uns nachdem wir noch unvergessliche Stunden erlebt haben«, so schreibt Hedwig Bernhard schon am 7. Juli in ihr Tagebuch.<sup>2</sup> Nach einer kurzen, intensiven Beziehung, die an einem sonnigen Sonntag in einer »gemeinsamen Wagenfahrt nach Freudenstadt« gipfelt,<sup>3</sup> bleibt nur eines übrig: die zwei Gedichte, die Rilke in der Nacht des 4. Juli in Geschenke Exemplare des *Buch der Bilder* beziehungsweise des *Stunden-Buchs* eingetragen hat.

Man kann zwar die zwei Gedichte als Denkmäler einer flüchtigen, dafür aber intensiven Begegnung begreifen, doch führt dieser hier kurz skizzierte biographische Kontext bei einem so innigen Dichter wie Rilke in die Irre. Denn das erste, längere Gedicht hat mit der vermeintlichen Geliebten gar nichts zu tun; wie so oft in seinem Leben nimmt Rilke die Beziehung zu einem anderen vielmehr zum Anlass, seine eigenen Gefühle zu erkunden. Was Sigmund Freud – dem Rilke einige Monate später in München so sorgfältig aus dem Weg gehen wird – wohl als narzisstische Selbstliebe bezeichnet hätte, mag man etwas wohlwollender als die nötige Selbstbesessenheit des lyrischen Dichters verstehen. Wie dem auch sei: dem ersten Gedicht bleibt das Zwiesgespräch, das »Du«, vorenthalten.

Dafür wendet sich das zweite, knappere Gedicht direkt an die Geliebte. Dass dieses Gedicht mit »Rainer«, jenes mit der formelleren Unterschrift »RM Rilke«, unterzeichnet ist, scheint die These einer Zuspitzung der Liebesgefühle, einer Öffnung des solipsistischen Ichs zugunsten einer wahren ›Begegnung‹, zu bestätigen. Was geschieht also im Übergang vom ersten zum zweiten Gedicht? Wie sind diese beiden Gedichte – sowohl innerhalb als auch außerhalb ihres unmittelbaren biographischen Kontextes – zu verstehen?

<sup>1</sup> Joachim W. Storck: *Die Wälder sind herrlich. Rainer Maria Rilke in Bad Rippoldsau*. Marbach a. N. 2000, S. 6.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 8.

Diese Fragen wird man erst nach einer gründlichen Analyse der beiden Gedichte beantworten können. Zunächst also das erste Gedicht:

Wie lange schon seit mir an gefühlter Erfahrung  
die Sinne erwachsen; wie lange schon Sehnsucht und Gnade  
über der innigen Brust. Oft schon als Knabe  
wähnt ich am Äußersten mich. Äußerst an Größe vergehend.  
Aber die Sterne sind da der übertreffenden Nächte,  
und das Herz wird mir herrlicher, wie ichs auch berge, noch immer. (KA II, 62)

Das Erste, was dem Leser dieses ersten, später ins *Buch der Bilder* eingegangenen Gedichts auffällt, ist wohl der elegische Duktus der Sätze – »Das Gedicht ist bereits in jenem »Elegien-Stil«<sup>4</sup> geschrieben«, so bemerkt Joachim Storck, »den Rilke in jenen Jahren [...] auszubilden versucht hatte«. <sup>5</sup> Storck behauptet, das Gedicht künde einen »gesuchte[n], aus eigenen Urerfahrungen gespeiste[n], Gegensätze in ihren Spannungen vereinigende[n] Zustand an«. <sup>6</sup> Wie aber äußert sich dieser Zustand im Gedicht?

Das Gedicht dreht sich um ein Wechselverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Zurückschauend begibt sich der Dichter auf eine *recherche du temps perdu*, die ihn bis in seine Jugend zurückführt. Die wiederkehrende Wendung »Wie lange schon« verortet das Gedicht in einem Zwischenraum zwischen Erfahrung und Erinnerung: Der Dichter vergleicht seinen gegenwärtigen Zustand der lyrischen Erhebung mit dessen früheren Manifestationen. Die Tatsache, dass das Gedicht sich wiederholt als eine Art Ausruf gebärdet (»Wie lange schon ...«) – eine rhetorische Frage auf die keine Antwort erwarten wird –, verweist auf den dieser Sprachfigur zu Grunde liegenden poetischen Zustand: Im »Weltinnenraum« der lyrischen Dichtung sind Ausrufe beziehungsweise rhetorische Fragen bewährte Strategien, um einer in sich zurückgefalteten Subjektivität Ausdruck zu verleihen. Man mag hier an den Anfang der ein Jahr früher geschriebenen ersten Elegie denken: Dass der Gedichtzyklus mit der berühmten, im Konjunktiv formulierten rhetorischen Frage zu »der Engel | Ordnungen« beginnt, nimmt die ganze Bewegung des »innen Verwandeln«, die sich danach in den Elegien entfalten wird, insofern vorweg, als der Dichter von Anfang an auf sich selbst angewiesen ist.

Syntaktisch betrachtet erinnert der erste Vers des Widmungsgedichtes besonders an den Anfang der sechsten Elegie, die sechs Monate zuvor, im Januar 1913, entstanden ist:

4 Man mag sich auch an den Hölderlin'schen Duktus erinnert fühlen: Obwohl Rilkes Entdeckung von Hölderlins »harter Fügung«<sup>4</sup> gewöhnlich auf 1914 datiert wird (vor allem des Gedichtes *An Hölderlin* wegen), zeigt die 2008 veröffentlichte Korrespondenz zwischen Rilke und Norbert von Hellingrath, dass Rilke schon 1910 in Kontakt mit dem jungen Hölderlin-Spezialisten stand (siehe RMR/Norbert von Hellingrath: *Briefe und Dokumente*. Hrsg. Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008). Es wäre also denkbar, dass der Einfluss des Hölderlin'schen Stils bereits im Bad Rippoldsauer Gedicht zu finden ist.

<sup>5</sup> Storck: *RMR in Bad Rippoldsau* (wie Anm. 1), S. 8.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 9.

Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend,  
wie du die Blüte beinah ganz überschlägst  
und hinein in die zeitig entschlossene Frucht,  
ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis. (KA II, 218)

Die Wiederholung der temporalen Struktur »wie lange schon« scheint die Annahme naheulegen, dass Rilke beim Schreiben des Widmungsgedichtes diese Stelle aus der sechsten Elegie im Kopf hatte. Ein Vergleich der beiden Gedichten macht weitere Parallelen sinnfällig: Die Metapher des Feigenbaums, der Rilke zufolge »beinah«<sup>7</sup> keine Blüten trägt, sondern sogleich die Frucht, findet seinen Nachhall in dem im Widmungsgedicht erinnerten Augenblick der ersten lyrischen Bewusstwerdung. In Anspielung auf die für Rilke so typische Metapher einer gefüllten Frucht lässt sich die »gefühlte Erfahrung« der ersten Zeile als »gefüllte Erfahrung« hören, als eine Fülle von Erfahrung. Diese Deutung wird zudem durch die Wiederholung des Präfixes »er« beziehungsweise »Er-« (»Erfahrung«, »erwachsen«) verstärkt, da dies grammatisch die Vervollkommnung – beziehungsweise die Erfüllung – eines Prozesses suggeriert. Das heißt: der Anfang des Gedichts lässt sich als die erste Epiphanie des *gewordenen* Dichters verstehen, die den Umschlag in den letzten zwei Zeilen des Gedichts, wo das Herz des Dichters im Gegenteil »noch immer« *wird*, dialektisch vorwegnimmt.

Die Entstehungsgeschichte der beiden Gedichte als Widmungen in Geschenkexemplaren legt es nahe, sie im Kontext von Rilkes poetischer Entwicklung zu lesen. Der Eingangsvers lässt sich in dieser Perspektive als Erinnerung an den Augenblick der Inspiration verstehen, der 1899 den ersten Teil des *Stunden-Buchs* einleitete:

Da neigt sich die Stunde und rührt mich an  
mit klarem, metallenen Schlag.  
Mir zittern die Sinne; ich fühle, ich kann,  
und ich fasse den plastischen Tag. (KA I, 157)

Die dritte Zeile nimmt das spätere Gedicht vorweg: »Mir zittern die Sinne« im Gedicht von 1899 wird zu »mir [erwachsen] die Sinne« in dem von 1913, während »ich fühle, ich kann« retrospektiv als »gefühlte Erfahrung« umgeschrieben wird. Die Syntax des Gedichts aus dem *Stunden-Buch* spielt mit der Grammatik der Subjektivität: Das lyrische Ich des Mönchs wird zunächst im Akkusativ vorgestellt (»Da neigt sich die Stunde und rührt *mich* an«), um durch den Prozess der Sinneswahrnehmung (»Mir zittern die Sinne«) schließlich zum triumphalen dreifachen Nominativ zu gelangen: »ich fühle, ich kann, | und ich fasse den plastischen Tag.« Die Schaltstelle bildet also die impersonale Struktur »Mir zittern die Sinne«, die im »mönchischen« Kontext des *Stunden-Buchs* den ganzen Anfang des Gedichts als

7 Zu diesem »beinah« siehe die Bemerkung Rudolf Kassners, die Manfred Engel in der *Kommentierten Ausgabe* wiedergibt: »Rilke, mehr schauend, ein-bildend als hinsehend, war der Meinung, der Feigenbaum trage überhaupt keine Blüten, sondern gleich die Frucht. Erst auf meine Hindeutung hin, nachdem er mir die Elegie vorgelesen, dass der Augenschein ihn hier getrogen habe, setzte er das *beinabe* in den Vers« (KA II, S. 664).

Moment der Epiphanie verstehbar werden lässt, als wäre das Zittern der Sinne von außen – von Gott – ferngesteuert.

Im 1913 geschriebenen Gedicht legt die Syntax eine ähnliche Vermutung nahe, nur diesmal aus der Retrospektive: Nicht nur die gleiche impersonale Struktur, die den Dichter im passiveren Dativ verortet, sondern auch der Übergang in den zweiten Satz verweisen auf die für Rilke so typische Frage des Verhältnisses zwischen subjektiver Interiorität und objektiver Exteriorität. Wie soll man das Verhältnis zwischen den beiden Teilen des ersten Satzes – vor und nach dem Strichpunkt – verstehen? Vermutlich muss man die Struktur des zweiten Teils als Wiederholung des ersten lesen, da das Verb fehlt: »wie lange schon [seit mir zuerst] Sehnsucht und Gnade | über der innigen Brust [erwachsen]«. Da das Verb hier aber eben fehlt, muss man diese zweite Hälfte des Satzes nicht nur als Wiederholung, sondern als eine Art von Engführung der ersten Hälfte lesen, als eine Engführung, die in die »innige Brust« führt. Indem er das Verb weglässt, legt Rilke einen besonderen Akzent auf die Substantive Sehnsucht, Gnade und Brust: Da ihnen alle »verbale« Bewegung vorenthalten wird, werden sie gleichsam verdinglicht. Dies bezieht sich wiederum insofern auf die temporale Struktur des Gedichts, als das dreifach wiederholte »schon« den Eindruck einer inzwischen verstrichenen Zeitspanne vermittelt, in der sich jedoch im Wesentlichen nichts geändert hat, da alles »schon als Knabe« geschehen ist. »Sehnsucht« und »Gnade« ziehen ihrerseits in entgegengesetzte Zeitrichtungen: Jene richtet sich naturgemäß auf die Zukunft, diese erfüllt die Sehnsucht im messianischen Moment der »Innigkeit«, der »absoluten« Gegenwart. Rilke sieht sich nach wie vor zerrissen zwischen einer immer wieder aufgeschobenen Sehnsucht und einem sich nur gelegentlich ereignenden Augenblick der Gnade.

Dass Sehnsucht und Gnade, genauso wie die ihm erwachsenen »Sinne«, Vokabeln der Jugendzeit sind, der Zeit um die Jahrhundertwende und des *Buchs vom monchischen Leben*, bereitet der im zweiten Satz des Gedichtes erwähnten Erinnerung an die Knabenzeit die Bahn. Der kurze Satz »Oft schon als Knabe | wähnt ich am Äußersten mich« verrät den bemerkenswerten Narzissmus des Gedichts: Statt sich an die Geliebte zu wenden, erforscht der Dichter seine eigene Jugend. Positiver ausgedrückt könnte man das Gedicht als Beispiel jenes »Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein[s]« bezeichnen, das Rilke in seiner Rodin-Monografie als das Zeichen des gelungenen Kunstwerks betrachtet (KA IV, 418). Die Struktur des Satzes bekräftigt eine solche Lesart insofern, als Rilke den Akkusativ »mich« ans Ende des Satzes stellt (er hätte auch »wähnt ich mich am Äußersten« schreiben können). Psychologisch mag diese Polarisierung des eigenen Ichs zwischen Dichter und Gedicht, »ich« und »mich«, in einem »Widmungsgedicht« an eine Geliebte fragwürdig sein, indem die Adressatin dabei außer Acht gelassen wird –, poetologisch ist sie aber ein Geniestreich, da sie das Reflexivpronomen zwischen »Äußersten« und »Äußerst« fügt und es dabei hervorhebt. Damit stellt Rilke das kleine Wort »mich« in den Mittelpunkt des Gedichts: Der junge Dichter wird gleichsam ausgesetzt auf den Bergen des eigenen Herzens, indem er sich selbst beziehungsweise seine eigene Jugend als »Äußerst an Größe vergehend« bezeichnet. Dieser dritte, sehr kurze Satz vollzieht eine ähnliche Engführung wie die zweite Hälfte des ersten Satzes, indem er eine reduzierte Wiederholung des zweiten Satzes ist. Wo das Pronomen »mich« zwischen



dem »Äußersten« und »Äußerst« steht, befindet sich der »Knabe« zwischen »Größe« und »Gnade«: Alles dreht sich somit um den wieder heraufbeschworenen jungen Dichter.<sup>8</sup>

Rilkes Aufsatz *Über den jungen Dichter*, an dem er in der zweiten Hälfte des Jahres 1913 arbeitete,<sup>9</sup> lässt sich passagenweise begreifen als eine Aufarbeitung in Prosa eben jener Motive, die zuvor im Widmungsgedicht poetisch formuliert wurden. Rilke nimmt zwei Gedichtbände von Franz Werfel sowie »die Werke Georg Heym's« und »die Gedichte des Grafen Wolf Kalckreuth« zum Anlass, einige allgemeine Gedanken zur Jugend eines Dichters anzustellen; die Tatsache, dass Rilke Hedwig Bernhard die beiden Bücher Werfels geschenkt hat,<sup>10</sup> legt zudem eine biographische Verbindung zwischen dem Aufsatz und dem Gedicht nahe. Rilke versucht im Essay den inneren »Knaben« (KA IV, 671) des Dichters auszumachen – das heißt, er schreibt implizit auch über sich selbst, er schreibt auch aus persönlicher Erfahrung. Die Figur des Dichters als Knabe stellt er zunächst dem mythischen, homerischen Helden gegenüber. Der Vergleich erlaubt ihm, den Begriff der »Vorzeit« zweideutig auszulegen: einerseits welthistorisch, als die Ära der homerischen Helden, andererseits individuell-existentialistisch, als eine Art Gegenstück zu Hofmannsthal's Begriff der Präexistenz (hier knüpft Rilke an eine lange Reihe von Motiven des Werdens in seinem eigenen Werk an).<sup>11</sup> Der Tonfall des Essays erinnert deutlich an das kurz zuvor entstandene Widmungsgedicht:

»Hier unter uns, in dieser vielfältig heutigen Stadt, [...] ist plötzlich, wer weiß, alle Anstrengung, aller Eifer, alle Kraft überwogen durch den Auftritt der Titanen in einem unmündigen Innern. Nichts (spricht) zeugt dafür, als die Kälte einer Knabenhand; nichts, als ein erschrocken zurückgenommener Aufblick; nichts, als die Teilnahmslosigkeit dieses jungen Menschen, der mit seinen Brüdern nicht spricht und, sobald es geht, von den Mahlzeiten aufsteht, die ihn viel zu lang dem Urteil seiner Familie ausstellen. Kaum daß er weiß, ob er noch zur Mutter gehört: so weit sind alle Maße seines Fühlens verschoben, seit dem Einbruch der Elemente in sein unendliches Herz.« (KA IV, 671-2)

Die Passage liest sich wie eine in die dritte Person transponierte Aufarbeitung jener Kindheitserfahrungen, die im Widmungsgedicht *in propria persona* erzählt werden. Sie dreht sich um die gleichen Schlüsselbegriffe wie das Gedicht: Der »innigen Brust« des Gedichts entspricht im Essay der Raum im »unmündigen Innern«, der »Knabe« hat ein Gegenstück in der »Knabenhand«, »gefühlter Erfahrung« entspre-

8 Hier mag der Einfluss der neuen Freundin zu spüren sein: In ihren 1932 veröffentlichten Erinnerungen an RMR bezeichnet Hedwig Bernhard den Dichter wiederholt als »Jüngling« beziehungsweise als »Kind« (siehe *Tagespost*, Graz, Sonntag 4.12.1932, beziehungsweise Rätus Luck: *RMR in Bad Rippoldsau 1909 und 1913*, Wolfenbüttel 2010, S. 41 f.). Dass Rilke sich als »Knabe« stilisiert, mag also auf die damaligen Gespräche mit Hedwig Bernhard zurückzuführen sein.

9 Entgegen der Annahme, dass der Aufsatz im Spätsommer 1913 entstanden sei, hat Walter Simon auf eine überarbeitete zweite, »Dezember 1913« datierte Handschrift hingewiesen (siehe KA IV, S. 1028 f.).

10 Vgl. Ralph Freedman: *Life of a Poet*. Evanston 1996, S. 368.

11 Vgl. die Analyse dieser Motive in: Ben Hutchinson: *Rilke's Poetics of Becoming*. Oxford 2006.

chen die »Maße seines Fühlens« und dem »herrlicher« werdenden Herz der »Einbruch der Elemente in sein unendliches Herz«. Eine weitere Anspielung lässt sich zudem erkennen, und zwar auf die von Rilke mehrfach umgeschriebene Geschichte vom verlorenen Sohn: Der junge Dichter, der »von den Mahlzeiten aufsteht«, da er sich »dem Urteil seiner Familie« nicht aussetzen will, erinnert an das 1906 entstandene Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* sowie an die letzte Szene der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, wo der Knabe – Malte zufolge – nur eines will, nämlich »fortgehn«. Genau dieses Wort taucht nun auch im Essay auf: »Dürfte doch ein Knabe in solcher Lage immer noch fortgehn, hinaus, und ein Hirte sein« (KA IV, 673).

Welche Folgerungen ergeben sich hieraus für das Hedwig Bernhard gewidmete Gedicht? Genauso wie der Essay *Über den jungen Dichter* lässt sich das Gedicht als *portrait of the artist as a young man* verstehen. Das Echo des Gedichts *Der Auszug des verlorenen Sohnes* im Essay kündigt sich schon im Gedicht vom Sommer 1913 an: Wenn der Knabe sich »am Äußersten« wähnte, so mag man dies auch als die Sehnsucht, »fortzugehn«, verstehen. Der »Äußerst an Größe vergehend[e]« Knabe erinnert zudem an das Anfang 1913 geschriebene Gedicht *Der Geist Ariel*, an dessen »Ruck, mit dem man sich als Jüngling | ans Große hinriß« (KA II, 48) – Storck weist darauf hin, dass Rilke dieses Gedicht Hedwig Bernhard sogar vorgelesen hat.<sup>12</sup> Beide Gedichte nehmen subjektiv die objektive Beschreibung (das »objektive Korrelat« könnte man mit T. S. Eliot sagen) des »Ausbruch[s] der Größe [im] Innern« des »jungen Dichters« (KA IV, 673) vorweg. Rilkes rationaler Prosa geht, wie fast immer, seine »intuitive« Lyrik voran.

Allerdings schlägt das Gedicht in den letzten zwei Zeilen um. Um die Achse des »Aber« rotierend, geht das Gedicht von der Vergangenheit der Erinnerung ins emphatische Präsens über: »Aber die Sterne sind da der übertreffenden Nächte, | und das Herz wird mir herrlicher, wie ichs auch berge, noch immer.« Was ist hier der Sinn des »Aber«? Wie bezieht sich die Gegenwart dieser Schlusszeilen auf die Vergangenheit der Knabenzeit? Die Volte des »Aber« stellt die Stoßrichtung des Gedichtes auf den Kopf: Mag sich der Dichter auch »schon als Knabe [...] am Äußersten« gewähnt haben, so suggeriert diese Wendung des Gedichts doch, dass es noch jenseits der Kindheit Lieder zu singen gibt. Man könnte die Hauptsubstantive dieser letzten zwei Zeilen – »die Sterne« beziehungsweise »das Herz« – fast im Sinne Kants verstehen: Das lyrische Ich bestaunt den bestirnten Himmel über sich und das poetische Gesetz in sich. Die Verben, die den Substantiven zugeordnet sind, fallen durch ihre ontologische Direktheit auf: Die Sterne *sind* und das Herz *wird*. Dass das Gedicht mit dem anhaltenden Werdensprozess des Dichters endet, mag zwar angesichts der lebenslangen Rhetorik des Werdens bei Rilke kaum verwundern, doch steht dies in starkem Kontrast zum Anfang des Gedichtes, wo der Dichter in die Vergangenheit zurückblickt. Hier am Ende des Gedichts sieht er vielmehr in die Zukunft: »das Herz wird mir herrlicher [...] *noch immer*« (wobei das »noch immer« auf den Gedichtanfang »Wie lange schon« zurückverweist). Der Gliedsatz »wie ichs auch berge« wird damit zum Teil dieses Werdensprozesses, von dem er buchstäb-

12 Siehe Storck: *RMR in Bad Rippoldsau* (Anm. 1), S. 8.

lich eingeklammert ist. Durch die Rückbindung an den Gedichtanfang lässt er sich zudem als eine Art Summe des Gedichts verstehen: Der Versuch, das eigene Herz zu »bergen«, entspricht dem im Gedicht vollzogenen Versuch, sich gedanklich in die eigene Vergangenheit und die zurückliegende Entwicklung zu versetzen.

Das Gedicht wäre demnach nicht allein im unmittelbaren Entstehungszusammenhang (Hedwig Bernhard, Bad Rippoldsau usw.) zu sehen, und auch nicht nur im weiteren Kontext von Rilkes Schaffen des Jahres 1913: Angesichts seiner Thematik lässt sich das Gedicht vielmehr erst im Kontext von Rilkes ganzer poetischen Entwicklung vollständig erschließen. Denn die sorgfältige Positionierung des Gedichts zwischen Vergangenheit und Zukunft zeichnet es eindeutig als »mittleres Werk« aus: Der Dichter erinnert sich zunächst an seine Kindheit beziehungsweise seine poetischen Anfänge, um danach in die Zukunft ausschauen zu können. (Dass die beiden Widmungsgedichte in Exemplare des *Buchs der Bilder* beziehungsweise des *Stunden-Buchs* eingetragen wurden, legt ihre Verortung im Kontext der früheren Werke nahe.) Die Zuordnung des Gedichts zum mittleren Werk lässt sich natürlich auch mit dem Entstehungsjahr begründen: Die Jahre zwischen der Veröffentlichung des *Malte* (1910) und dem Ausbruch des ersten Weltkrieges können rein chronologisch als Rilkes »mittlere Jahre« gelten.<sup>13</sup> Aufschlussreich ist vor allem der Vergleich mit dem 1914 geschriebenen Gedicht *Wendung*, das in der Forschung als das repräsentative mittlere Werk schlechthin gilt, als »die Wendung [...], die wohl auch kommen muss, wenn ich leben soll«, wie Rilke an Lou Andreas-Salomé schreibt.<sup>14</sup> »Wendung« dreht sich bekanntlich um den Kontrast zwischen Außen und Innen, zwischen der »geschautere[n] Welt« und dem »innere[n] Mädchen«. Das Gedicht beschreibt damit den Übergang von der visuellen Poetik der *Neuen Gedichte* zur metaphysischen Rhetorik der Elegien und Sonette: »Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze« (KA II, 100). Am bekanntesten sind wohl die Schlusszeilen:

Werk des Gesichts ist getan,  
 tue nun Herz-Werk  
 an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du  
 überwältigst sie: aber nun kennst du sie nicht.  
 Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,  
 dieses errungene aus  
 tausend Naturen, dieses  
 erst nur errungene, nie  
 noch geliebte Geschöpf. (KA II, 102)

Meiner These zufolge weist das Widmungsgedicht für Hedwig Bernhard Ähnlichkeiten mit diesem ein Jahr später entstandenen, repräsentativen »mittleren« Werk auf. Die Ähnlichkeiten beruhen nicht nur auf dem für beide Gedichte zentralen Mo-

<sup>13</sup> Dies meine ich nicht im Sinne des für gewöhnlich als »mittlere Periode« geltenden Werkes der Pariser Zeit, sondern rein biographisch beziehungsweise chronologisch.

<sup>14</sup> RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975, S. 329.

tiv des Herzens, sondern auch auf der beiden Gedichten eingeschriebenen ›Zukunftigkeit‹: Das 1913 geschriebene Gedicht endet mit den Worten »noch immer«, das 1914 geschriebene mit der Heraufbeschwörung des »erst nur errungene[n], nie noch geliebte[n] Geschöpf[s]«. Das viel weniger bekannte Widmungsgedicht mag man sogar unter Umständen insofern als das gelungenere Werk verstehen, als es performativ *darstellt*, was *Wendung* nur programmatisch *thematisiert*. Indem Rilke in Bad Rippoldsau schreibt, »das Herz wird mir herrlicher, wie ichs auch berge, noch immer«, *vollzieht* er das »Herz-Werk«, das im späteren Gedicht nur benannt beziehungsweise herbeigewünscht wird. Die syntaktische Struktur des Satzes inszeniert die Spannung dieses »Herz-Werk[es]‹: »Herz« und »Ich« wechseln ständig zwischen Nominativ, Dativ und Akkusativ; das Herz wird ihm erst herrlicher, indem er es syntaktisch birgt.

Wenn man das Widmungsgedicht unter diesem Aspekt des ›mittleren Werkes‹ auslegt, so lässt es sich weniger als Liebesgedicht an Hedwig Bernhard und vielmehr als Liebesgedicht an das eigene »innere Mädchen« verstehen, das Rilke schon 1913 als die »innige Brust« vorwegnimmt. Was geschieht nun im Übergang zum zweiten Gedicht?

Nicht, wie du ihn nennst, wird  
er dem Herzen gewaltig.  
Liebende: wie du dich rührst  
bildest du dringend ihn aus. (KA II, 62)

Dass das Gedicht eine entschiedene Hinwendung zu Hedwig Bernhard vollzieht, liegt auf der Hand. Anstatt sich selbst beziehungsweise seine eigene Vergangenheit zu ›rühmen‹, wendet sich Rilke mit dem intimen »du« direkt an die Freundin. Allerdings beschreibt er sie nicht als die Geliebte, sondern als die »Liebende«, was einerseits auf eine Disparität zwischen ihren jeweiligen Gefühlen schließen lässt (ohne ihr Tagebuch gelesen zu haben, wie Joachim Storck bemerkt, habe Rilke Hedwig Bernhards Liebe »gefühl- und auf subtile Weise auch genährt«)<sup>15</sup>, andererseits auf Rilkes Ablehnung des passiven Geliebtwerdens zugunsten des aktiven Liebens hindeutet (eine Ablehnung, die er etwa im *Malte* erläutert, wo er zwischen Geliebtwerden als »Vergehen« und Lieben als »Leuchten mit unerschöpflichem Öle« unterscheidet, KA III, 629). Die Struktur des kurzen Distichons ist bemerkenswert: Dass ein Widmungsgedicht, das sich auf den ersten Blick als Liebesgedicht gebärdet, mit der Negation »Nicht« beginnt, mag zunächst verwundern. Das Gedicht dreht sich um vier Verben: ›ihn nennen‹ beziehungsweise ›dem Herzen gewaltig werden‹ im ersten Satz; ›sich rühren‹ beziehungsweise ›ihn ausbilden‹ im zweiten. Dass die ›Ausbildung‹ des Dichters erst durch den reflexiven Prozess des ›sich Rührens‹ erfolgt, ist für Rilke bezeichnend: Auch wenn er sich an Andere wendet, besteht er auf deren Interiorität, er projiziert gleichsam seinen eigenen Narzissmus auf die Anderen. Die Liebe wird für ihn erst durch die Ausbildung des Selbst, des »innere[n] Mädchen[s]«, ermöglicht. Hier mag man an die zwei im Jahr 1912 entstandenen Elegien (I und II) denken, worin die Liebenden wiederholt besungen werden:

<sup>15</sup> Storck: *RMR in Bad Rippoldsau* (Anm. 1), S. 12.

Ist es nicht Zeit, dass wir liebend  
 uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:  
 wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung  
*mehr* zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends. (KA II, 202).

Die dritte, wohl wichtigste Zeile des 1913 geschriebenen Gedichts mag man als Engführung dieser Stelle aus der ersten Elegie lesen: »Liebende: wie du dich rührst«. Die syntaktische Struktur ist ähnlich, wenn auch auf verkürzte Weise: In beiden Fällen stößt der jeweils verwendete Begriff – sich »vom Geliebten befreien« in der Elegie, »Liebende« im Widmungsgedicht – auf einen Doppelpunkt, der dann die angesammelte Kraft des Begriffs freigibt. In der Elegie verwendet Rilke als metaphorisches Gegenstück zur grammatischen Anspannung des Doppelpunkts das Bild des auf gespannter Sehne liegenden Pfeils (genau dies tut er auch im Gedicht *Sankt Sebastian* aus den *Neuen Gedichten*, wo der Doppelpunkt die Pfeile »jetzt und jetzt« aus den Lenden hervorkommen lässt, KA I, 471). Im Widmungsgedicht beruht diese Spannung zwar auf der reflexiven Formulierung »dich rührst«, dafür aber auch auf dem kleinen Bindewort »wie«. Die Verwendung dieses Wortes in struktureller Funktion verbindet das Distichon mit seinem Schwestergedicht: Wo im ersten Gedicht die Formel »Wie lange schon« wiederholt wird, dreht sich das zweite Gedicht um die Wiederholung von »wie du ihn nennst« beziehungsweise »wie du dich rührst«. Gottfried Benn hat Rilke als »großen Wie-Dichter« beschrieben,<sup>16</sup> eine Auszeichnung, die sich an diesen zwei Widmungsgedichten überprüfen lässt; wenn man sich die entsprechende Seite der *Kommentierten Ausgabe* anschaut, so fällt zudem auf, dass auch die zwei unmittelbar darauf folgenden Gedichte mit Wie-Konstruktionen anfangen. Was ist nun hier die Kraft des Wie?

In den *Neuen Gedichten* verwendet Rilke häufig das »Wie« als Eingang zu einem Gedicht, wobei er den Leser zunächst von dem in der Überschrift angekündigten Gegenstand des Gedichtes entfernt, um ihn dann aus einer neuen Perspektive zurück zum Gegenstand zu leiten. Als Beispiel könnte man den Anfang von *Blaue Hortensie* anführen – »So wie das letzte Grün ...« (KA I, 481) – wo das »wie« das syntaktische Gegenstück zur abrupten Einführung der Farbe Grün nach der *blauen* Hortensie der Überschrift bildet. Die Strategie läuft auf eine Art Verfremdungseffekt hinaus: Der Leser wird vom Gegenstand des Gedichtes entfernt, um ihm damit eine frische Perspektive zu eröffnen. Das »wie« markiert dabei den Übergang ins Metaphorische, es fungiert als Angelpunkt zwischen der prosaischen Realität der ›Dinge‹ einerseits und ihrer lyrischen Rekonfiguration andererseits. In den 1913 geschriebenen Widmungsgedichten hat das »Wie« hingegen eine andere Funktion: Es ist das Zeichen eines anhaltenden Prozesses und trägt weniger die Funktion des poetischen Vergleichs als vielmehr die der banalen Beschreibung.

Es scheint also, als habe sich Rilke im Urlaubsort Bad Rippoldsau von seiner selbsternannten Rolle als rühmender Dichter beurlaubt, als habe er auf seine orphischen Kräfte vorübergehend verzichten wollen. Die Entwicklung des ersten Gedichtes stellt die erhabenen Naturkräfte der Sterne und Nächte der »gefühlte[n]

<sup>16</sup> Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden 1952, S. 16.

Erfahrung« des Dichters gegenüber: Indem das Herz ihm »herrlicher« wird, wie ers auch birgt, verliert das lyrische Ich die Kontrolle. Das Herz wird zum »Herr[en]«. Die Erfahrung, die dem »du« des zweiten Gedichtes zugemutet wird, ist noch heftiger: Die Negation, die das Gedicht einleitet – »Nicht, wie du ihn nennst, wird | er dem Herzen gewaltig« – widersteht dem Übergang ins poetisch »Rühmende«. Die Passage bildet einen bemerkenswerten Kontrast zur berühmten Stelle in der neunten Elegie, wo Rilke die Aufgabe des Dichters als das Sagen definiert: »Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus, | Brücke, Brunnen« usw., »aber zu *sagen*, verstehs, | oh zu sagen« (KA II, 228). Wo 1922 das Sagen beziehungsweise das Rühmen als höchste Sendung des Dichters gepriesen wird, wird 1913 dem *Nennen* jede Erschließungskraft vorenthalten; wo das erste Widmungsgedicht mit dem Wort »Wie« eröffnet wird, beginnt das zweite Gedicht mit den Worten »Nicht, wie ...«, als wäre der Schritt ins Metaphorische vorübergehend abgeschlossen.

Was hat dies schließlich zu bedeuten? Es mag sein, dass Rilke aus der Not eine Tugend machen will: Da er den Aufenthalt in Bad Rippoldsau offenbar als Schaffenskrise erlebt hat – »nur schreiben kann ich nicht. Das mindeste Schreiben oder Lesen verursacht mir Kongestionen und Muskelschmerzen«<sup>17</sup> – wäre es nur logisch, dass er in den einzigen zu dieser Zeit entstandenen Gedichten die Macht der Sprache (beziehungsweise das Nennen) in Frage stellt. Wenn sich der Übergang vom ersten zum zweiten Gedicht als eine Zuspitzung der Intimität zwischen dem Dichter und der Schauspielerin verstehen lässt, so nimmt diese Zuspitzung die Form einer momentanen Aberration vom poetischen Narzissmus an. Indem Rilke sich Hedwig Bernhard offenbart, verzichtet er zwangsläufig auf die Kontrolle, die er gewöhnlich als orphischer Dichter durch die Person des lyrischen Ichs ausübt. Dieser Prozess ließe sich in der Grammatik des zweiten Gedichts nachvollziehen: Der Dichter stellt sich im Akkusativ vor, er lässt die Liebende »ihn« ausbilden. Schließlich ließe sich der Prozess auch an den wechselnden Unterschriften ablesen: Rilke verzichtet auf das Markenzeichen »RM Rilke« und wird flüchtig zum einfachen »Rainer«. Jacques Derrida behauptet in seinem Essay *Marges, die Unterschrift*, »la signature«, bilde »la forme transcendante de la maintenance [...], la ponctualité présente, toujours évidente et toujours singulière.«<sup>18</sup> Bei Rilkes Widmungsgedichten für Hedwig Bernhard hingegen bildet der Übergang von »RM Rilke« zum einfachen »Rainer« einen Augenblick der für ihn eher untypischen Demut: die »forme transcendante« seines Namens erweist sich nicht als Moment der Selbstinszenierung, sondern als Moment der Selbstentkleidung. Nicht, wie man ihn nennt, ist also in Bad Rippoldsau das Entscheidende, sondern wie man ihn ausbildet.

17 Brief an Sidhonie Nádherný, 13. Juni 1913 (zitiert nach: *RMR in Bad Rippoldsau* [wie Anm. 8], S. 24).

18 Jacques Derrida: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, S. 391.

MARTINA KING

*Die ›Schreibpause‹*

Selbtsakralisierung, Eskapismus und literarische Tradition  
in Rilkes Briefen aus Rippoldsau

I

Rippoldsau ist nicht nur biographisch bedeutungsvoll als einer der vielen Orte, an denen Rilke Erholung suchte. Das Kurbad im Schwarzwald zählt auch zu jenen Fluchtpunkten einer räumlichen Ordnung, die die Forschung als ›innere Geographie‹ namhaft gemacht hat.<sup>1</sup> Im Folgenden soll diese Topographie von Fluchtlinien unter dem Aspekt ihrer Modellhaftigkeit in den Blick genommen werden – allerdings nicht im Hinblick auf poetologische Aspekte, auf die vieldiskutierte, komplexe Verräumlichung in Rilkes lyrischen Szenarien. Am Leitfaden von Rilkes ›innerer Geographie‹ lässt sich auch sein Konzept von Autorschaft erschliessen. Denn Rilke ist in vielerlei Hinsicht repräsentativ für ein bestimmtes Autorschaftsmodell; ein Modell, das so erfolgreich ist, dass es nicht nur die klassische Moderne über weite Strecken prägt, sondern auch den unüberschaubaren Kunstbetrieb des 20. Jahrhunderts.

Rippoldsau wird sich in diesem Zusammenhang als Mikrokosmos erweisen, exemplarisch für bestimmte auktoriale Praktiken, Stilisierungsformen, Schreibweisen und metonymisch für eine ganze Reihe ähnlicher Rückzugsräume mit ähnlicher Funktion. Man kann diesem Mikrokosmos ablesen, welchen Systemzwängen ein Autor der Moderne unterliegt, der sich für eine bestimmte Form der Selbstinszenierung entschieden hat: für auratische, absolute Autorschaft mit quasi-sakralem Status. ›Sich entscheiden‹ meint in diesem Zusammenhang allerdings nur eine eingeschränkte Form der Intentionalität. Denn ob sich ein Autor um 1900 im Zentrum des pluralisierten Literaturbetriebs verortet und bürgerliche Repräsentativität anstrebt, wie etwa Thomas Mann, oder ob er Distinktion durch eine elitäre Verweigerungshaltung markiert, wie etwa Rilke, – derlei ›Entscheidungen‹ dürften wesentlich durch den Habitus determiniert und insofern nicht umfassend verfügbar sein. ›Habitus‹ im Sinne Pierre Bourdieus ist zu verstehen als Ensemble aus klassenspezifischen Wahrnehmungs-, Deutungs- und Bewertungsschemata.<sup>2</sup> Ein historischer

1 Vgl. Jürgen Sieß: *Die Zentren verschieben sich. Rilkes innere Karte*. Bielefeld 1996; Roland Ris: »Blick auf die Schweiz – durchs Fenster. Erinnerndes Wahrnehmen beim späten Rilke«. In: *RMR und die Schweiz. Begleitband zur Ausstellung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich*. Hrsg. von Jacob Steiner. Berlin 1992, S. 81–101.

2 Vgl. Bourdieu zur Theorie des Habitus als verinnerlichte Handlungsgrammatik, die »als Spontaneität ohne Willen und Bewusstsein [...] zur mechanischen Notwendigkeit nicht weniger im Gegensatz [steht] als zur Freiheit der Reflexion, zu den geschichtslosen Dingen mechanistischer Theorien nicht weniger als zu den ›trägeitslosen‹ Subjekten rationalistischer Theorien«. In: Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Übers. von Günter Seib. Frankfurt a.M. 1993, S. 104f. Vgl. auch ders.: *Die feinen Unter-*

Akteur verinnerlicht solche sozialen Schemata in seiner Jugend und sie wirken als Dispositionen. Der Habitus ist damit so etwas wie eine Handlungsgrammatik, die unbewusste und bewusste Anteile vereint. Einem Lyriker der Moderne wie Rilke oder auch George mag es etwa völlig bewusst sein, dass der Konkurrenz- und Distinktionsdruck im pluralisierten Literaturbetrieb ausgeprägt ist; dass es großer Anstrengung bedarf, sich mit nicht-kommerzieller Dichtung einen Namen zu machen. Dass er sich dabei auf jene liturgischen Semantiken und religiösen Praktiken bezieht, die ihn in seiner katholischen Jugend geprägt haben, und sich als kunstreligiöse Erlöserfigur entwirft – das entspricht den verinnerlichteten Dispositionen des Habitus und nicht einer absichtlichen Strategie. Zudem sei im Sinne von Luhmanns Theorie der Kunstkommunikation<sup>3</sup> darauf hingewiesen, dass eine Selbstbeobachtung zweiter Ordnung, also ein Beobachten des eigenen Beobachtens von Literaturbetrieb, seinen Akteuren, Spielregeln, Zwängen, unwahrscheinlich ist, solange es noch nicht zur funktionalen Ausdifferenzierung in einen fachwissenschaftlichen Autorschaftsdiskurs einerseits, in eine massenmediale Unterhaltungskultur andererseits mit gesteigertem Heroenbedarf gekommen ist. Zwar erzeugen sich Autoren wie Rilke oder George selbst als Kunstprodukte, doch nicht fürs Beobachtetwerden; sie sind noch keine inszenierungsbewussten ›Marken‹ wie Hildegard Knef, Martin Walser oder Michael Jackson, deren Vervielfältigung sich einem vielfältigen Spektrum von Bildmedien und dem Konkurrenzkampf um die zunehmend wertvolle Ressource ›Aufmerksamkeit‹ verdankt.<sup>4</sup> Vielmehr ist im frühen 20. Jahrhundert wohl noch von einer grundlegenden Einheit der Autorschaft als Autorschaft auszugehen. Letztere gehört einer Seinswelt und nicht Kommunikationsformen ausschließlich höhergradigen Beobachtens an, auch wenn sie sich in unterschiedliche Gestaltungsformen aufsplittert und damit ihre eigenen Möglichkeitsbedingungen zunehmend problematisiert. Es wäre also verfehlt, Rilkes briefliche Selbstinszenierung und Selbststilisierung zum entrückten Dichtungspropheten als Strategie zu beschreiben, da ihr die uneingeschränkte Absichtlichkeit, das rationale Kalkül mit der Rolle und ihrer Wirkung fehlt. Stattdessen kann man von einem Reaktionsmuster auf jene Bedingungen und Zwänge ausgehen, die die sozialgeschichtliche Ausgangssituation sowie Rilke selbst geschaffen haben.

Vor dem Beispiel Rippoldsau ist also zunächst ein allgemeiner Blick auf Rilkes Konzept von Autorschaft zu werfen und auf den sozialhistorischen Kontext, aus dem heraus ein solches Konzept erst entsteht und verständlich wird.

*schiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M. 1987, S. 277-286.

3 Vgl. Niklas Luhmann: »Die Beobachtung erster Ordnung und die Beobachtung zweiter Ordnung.« In: Ders.: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 92-165.

4 Vgl. Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit: Ein Entwurf*. München 1998.



## II

Um 1900 explodiert und pluralisiert sich der Buchmarkt, da mit den zunehmend alphabetisierten Angehörigen der Unterklassen neue Leserschichten hinzukommen und auch neue Printmedien. Eine Flut an Zeitungen und Zeitschriften konkurriert mit dem Buch, es entstehen die sogenannten »3-Groschen-Romane« sowie Leihbüchereien für den lesenden Arbeiter. Aus dem gebildeten Publikum des 19. Jahrhunderts ist ein Massenpublikum geworden, das nach Unterhaltungsliteratur verlangt.<sup>5</sup> Der Konkurrenzdruck für Buchautoren ist in dieser Situation groß und natürlich auch der für die Verleger; am größten ist der Druck allerdings für Produzenten hoher Lyrik. Mit der Verschiebung des Lesergeschmacks auf kommerzielle Literatur scheint wenig Platz zu bleiben für solche Produkte einer autonomen Kunst, die beim Rezipienten Bildung und Traditionen voraussetzen. Dementsprechend bewegen sich etliche bedeutende Lyriker der Epoche wie Liliencron, Dauthendey oder Arno Holz am Existenzminimum.<sup>6</sup> Allerdings geht es den Verfassern von anspruchsvoller, experimenteller Prosa nicht viel besser. Ihr faktisches und kulturelles Überleben verdanken sie nicht selten allein dem neuen Typus des kongenialen Kunst- und Kulturverlegers beziehungsweise dessen identifikatorischer Bindung an Einzelautoren oder Avantgardegruppen.<sup>7</sup> Figuren wie Anton Kippenberg etwa oder Kurt Wolff investieren mit großem Spürsinn für ästhetische Konjunkturen über lange Fristen hinweg in unbekannte Schriftsteller, um schließlich am Ende Recht zu behalten und den großen kulturellen und monetären Erfolg davonzutragen.

In dieser historischen »Krise von Autorschaft« differenzieren sich nun grob zwei Autorrollen für anspruchsvolle Literatur aus, die den Akteuren mehr oder minder dezidierte Selbststilisierungen abverlangen: zum einen das Modell des engagierten Autors. Er begegnet der Krise, indem er sich im Zentrum der spätbürgerlichen Gesellschaft verortet, dort verschiedene Funktionen bekleidet, sich politisch und kulturell einmischt. Zu diesem bürgerlich-rationalen Autormodell gehört es, die kommerzielle Dimension des eigenen Schaffens mit zu thematisieren, ohne sich von den Zwängen des Marktes korrumpieren zu lassen. Weiterhin gehört dazu, dass Autorschaft dem Postulat der Machbarkeit unterliegt: Definiert durch bestimmte Qualitäten, ist sie potentiell erwerb- und erlernbar. Klassisches Beispiel für diese moderne Version des antiken *poeta faber* ist Thomas Mann. Er entwirft sich lebenslang als repräsentativer Kulturträger und Bildungspionier, der den Prozess des Schreibens entmystifiziert, der Berufung und Erwerbsberuf im Sinn eines bürgerlichen Lebensmodells integriert.<sup>8</sup>

5 Vgl. Britta Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933*. Frankfurt a.M. 1997, bes. S. 1-50. Reinhard Wittmann: *Geschichte des Deutschen Buchhandels. Ein Überblick*. München 1991, S. 295-329.

6 Vgl. Stephan Füssel: »Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit.« In: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890-1918*. Hrsg. von York-Gothart Mix. München 2000, S. 137-155.

7 Füssel (wie Anm. 6), S. 147ff.; Wittmann (wie Anm. 5), S. 279.

8 Vgl. *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Hrsg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer. Berlin und New York 2009.

Diesem relativen Konzept von Autorschaft, das seine eigene Relativität mitreflektiert, kontrastiert als Gegenentwurf das Modell absoluter Autorschaft. Hier gilt Kunstproduktion als unbedingt und unverfügbar; sie folgt keinem Machbarkeitsideal und ist nicht erlernbar. Ihre Erzeugnisse sind einzigartig und haben keinen Marktwert, da sie als Glaubensartikel einer weltimmanenten Kunstreligion jeder ökonomischen Logik entzogen sind. Der erst 28-jährige Rilke etwa kommentiert bereits rollensicher die »Scheinverwandtschaft zwischen Litteratur und Journalismus, von denen das eine eine Kunst ist und also die Ewigkeit meint und das andere ein Gewerbe mitten in der Zeit.«<sup>9</sup> Dementsprechend versteht sich der Autor als Priester oder Prophet, und Dichtung ist Berufung und nicht Beruf. Künstlerisches Schaffen ist der Autorität höherer, ehemals transzendenter Mächte unterstellt und verdankt sich lediglich Inspirationsmomenten, deren Kostbarkeit durch Seltenheit belegt ist. So schreibt Rilke 1903 aus Rom an Ellen Key, dass er »schlechte Tage« gehabt habe, denn

»alles in mir war gebunden von Unfähigkeit, beladen mit einer jener schweren seelischen Niederlagen, die ihren Grund darin haben, dass ich nur selten und stossweise arbeite und zwischen den guten Tagen Unzeiten überschreite und durchirre, die trostlos sind.«<sup>10</sup>

Ähnliche Notate durchziehen das Briefwerk lebenslang, unabhängig von wo aus und an wen Rilke über das Nicht-Schreiben schreibt. 1904 teilt er Lou aus Furuborg mit, dass er »seit Jahren mit schlechtem Gewissen und mit seichter Kraft« lebe und »doch so weiter [pfusche]«;<sup>11</sup> 1907 seiner Frau aus Paris, dass er »nicht arbeite«, dass sich sein »Stundenplan [...] »Nummer für Nummer auf[löse]«;<sup>12</sup> 1912 der Fürstin Taxis aus Duino, dass er eine »unbeschreibliche Mühe« habe, sich »geistig zu konzentrieren«.<sup>13</sup> 1913 schreibt er aus Paris an Sidie Nádherný, dass er sich »hier arg an [sich] selber [quäle], ohne vor der Hand einen Fortschritt zu fühlen«<sup>14</sup> und 1921 an Dory von der Mühlhll aus Schloss Berg von »Störungen und Sorgen«, die »wochenlang ablenkend und hemmend in meine Concentration hineinpfuschten«.<sup>15</sup>

9 Rilke an Ellen Key, 3.4.1903. In: RMR: *Briefe an Ellen Key. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff*. Hrsg. von Theodore Fiedler. Frankfurt a. M. und Leipzig 1993 [Sigle EK], S. 24.

10 Rilke an Ellen Key, 3.11.1903. In: EK, S. 39.

11 Rilke an Lou Salomé, 19.10.1904. In: RMR und Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975 [Sigle LAS], S. 188.

12 Rilke an Clara, 13.6.1907. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Althem. Drei Bände. Erster Band. Frankfurt a. M. 1987 [Sigle GB], S. 160.

13 Rilke an Marie Taxis, 29.1.1912. In: GB/1, S. 105; der Brief wird etwa zwei Wochen nach Entstehung der ersten beiden Elegien verfasst!

14 Rilke an Sidonie Nádherný von Borutin, 9.12.1913. In: RMR und Sidonie Nádherný von Borutin: *Briefwechsel 1906-1926*. Hrsg. und kommentiert von Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2007 [Sigle SNB], S. 194.

15 Rilke an Dory von der Mühlhll, 9.3.21. In: RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Erweiterte und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Rätus Luck. Unter Mitwirkung von Hugo Sarbach. Frankfurt a. M. und Leipzig 1994 [Sigle BSF], S. 207.

Schreibkrisen haben offensichtlich jenseits ihrer biographischen Schmerzlichkeit auch eine systematische Funktion im Bauplan absoluter Autorschaft; man sieht das an den Redundanzen einer Klage-Liste, die sich beliebig verlängern ließe. Nur das ganz Seltene, Außerordentliche, nicht willkürlich Abrufbare ist so kostbar, dass es keinen berechenbaren Wert mehr hat. Dieser Zusammenhang von Schreibkrise und Außerordentlichkeit dient letztlich der Legitimierung von hoher Lyrik in Zeiten der Krise. Dichtung gewinnt auf diese Weise die unhintergehbare Dignität von religiöser Offenbarung.

Während also Thomas Mann den modernen poeta faber verkörpert, forcieren Rilke und George das Gegenmodell des poeta vates, des literarischen Sehers und Verkünders. Allerdings enthüllt ein etwas genauerer Blick in die Literaturgeschichte der Moderne, dass sie damit nicht allein sind, dass Selbststilisierung zum Kunst-Propheten verbreitet ist und durchaus exzentrische Formen annimmt. Der von Rilke geschätzte Münchner Kosmiker Alfred Schuler versteht sich als Kündler eines mythisch-heidnischen Matriarchats, während sein ehemaliger Mit-Kosmiker Ludwig Derleth erfolglos von einer neuchristlich-revolutionären Ordensgemeinschaft träumt, die er als Imperator anführen will.<sup>16</sup> Auch die Dichter Rudolf Pannwitz und Otto zur Linde verstehen sich als Religionsstifter,<sup>17</sup> während Gerhard Hauptmann, ähnlich wie Rilke, phasenweise als inspirierter Prophet auftritt. Er habe, so überliefert es seine Sekretärin Elisabeth Jungmann für den Biographen Lothar Tank, beim Diktieren seiner Werke abgelesen, »unsichtbare Zeilen, ihm sichtbar, von einem Blatt, auf dem nichts geschrieben stand«.<sup>18</sup> Konjunktur hat der prophetisch-religiöse Gestus schließlich in expressionistischen Kreisen. Kafka etwa schreibt an Milena, er könne nicht einschlafen,

»da ich [...] entsetzt war über das, was mir in den Schoß gefallen war, so entsetzt im gleichen Sinn wie man von den Propheten erzählt, die schwache Kinder waren [...] und hörten, wie die Stimme sie rief und sie waren entsetzt und wollten nicht und stemmten die Füße in den Boden.«<sup>19</sup>

Zum Modell des Autor-Propheten trägt natürlich auch Nietzsche ganz erheblich bei und zwar nicht nur mit seiner Evangelien-Umschrift *Also sprach Zarathustra* oder dem späten Essay *Ecce homo* (1888/1908), in dem er sich ganz explizit als »Medium übermächtiger Gewalten«<sup>20</sup> bezeichnet. Selbst Rilkes legendär gewordene Figur des inspirierten Diktates, in vielen Briefen durchgespielt und von Marie Taxis nach seinem Tod zum Duineser Mythos verewigt, ist bei Nietzsche bereits vorfor-

16 Vgl. Dominik Jost: *Ludwig Derleth. Gestalt und Leistung*. Stuttgart 1965. Vgl. auch Helmut Kreuzer: *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1968, S. 334-335.

17 Vgl. Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995, S. 128-129, Jost Hermand: *Die deutschen Dichterbünde. Von den Meistersingern bis zum PEN-Club*. Köln, Weimar und Wien 1998, S. 171-172.

18 Lothar Tank: *Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1959, S. 51.

19 Kafka an Milena Jesenská, 30.6.1920. In: Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Willy Haas. New York 1960, S. 40-41.

20 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. München [Neuausgabe] 1999, S. 339.

muliert: Über die Entstehungsgeschichte des *Zarathustra* schreibt er 1888 in einem Brief an Georg Brandes Folgendes:

»Zarathustra 1883 bis 1885 (jeder Teil in ungefähr zehn Tagen). Vollkommener Zustand eines ›Inspirierten‹. Alles unterwegs auf starken Märschen konzipiert: absolute Gewißheit, als ob jeder Satz einem zugerufen wäre.«<sup>21</sup>

Nietzsches Briefe sind schon 1901 als Ausgabe zugänglich; und besonders diese Inspirationsbeschreibung dürfte nach der Jahrhundertwende einen hohen Popularitätsgrad erreicht haben, da sie der Psychiater Möbius in seiner breit rezipierten Nietzsche-Pathographie 1902 wörtlich zitiert.<sup>22</sup> Man sieht, dass der Prophet Rilke also keineswegs ein Einzelfall ist und dass das zeitliche und semantische Spektrum sakraler Autorschaft um 1900 breit ist – von der inspirierten Medialität des Diktats und der Glossolie bis zu den autoritativen Gesten poetischen Priestertums.<sup>23</sup> Allerdings beschränkt sich diese Autorrolle unter kanonischen Schriftstellern meist auf einzelne Einlassungen, Zeichen oder Gebärden. Nur George und Rilke inszenieren sich mit äußerster Konsequenz lebenslang als neureligiöse Kunstfiguren. Der junge Rilke entwirft sich in Briefen bevorzugt als Eremit entlang dem Stundenbuch, schreibt etwa von »einer tiefen Klostersehnsucht [...] nach Jahren in der Wüste; ganz in die Erde eingegraben«.<sup>24</sup> Später dominiert dann das Vokabular des alten Testaments: Rilke vergleicht sich etwa mit Moses und Josua<sup>25</sup> oder schreibt im Duktus der Psalmen, seine Kunst sei »von einer Herrlichkeit, wie nicht das Haus Davids herrlich war«.<sup>26</sup>

Natürlich gibt es zwischen den Modellen nicht nur Übergangsformen – inter- und intraindividuelle – sondern auch erhebliche Konkurrenzen. Schließlich kämpft man um kulturelle Legitimität in einer spätbürgerlichen Öffentlichkeit, deren Interesse schon von der beginnenden Massen- und Unterhaltungskultur absorbiert wird. Wie groß der Abgrenzungs- und Distinktionsdruck ist, zeigt etwa Thomas Manns parodistische Schlüssel-Novelle *Beim Propheten* (1904). Wenn da von »seltsamen Regionen des Geistes« die Rede ist, wo nichts sei als »das Eis, die Reinheit und das Nichts«, wenn Signalworte fallen wie »Jünger« und »Lorbeerkranz«,<sup>27</sup> so kann man folgendes annehmen: Manns mitreißende Parodie auf die kunstreligiösen

21 Nietzsche an Brandes, 10.4.1888. In: Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. München 1999, S. 1285.

22 Paul Julius Möbius: *Über das Pathologische bei Nietzsche*. Wiesbaden 1902, S. 59, Anm. 1.

23 Vgl. Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei RMR*. Göttingen 2009, S. 9-117, 304-305, 326-330.

24 Rilke an Lou Salomé, 6.1.1905. In: LAS, S. 197.

25 Z.B. Rilke an Magda von Hattingberg, 26.1.1914. In: RMR: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg ›Benvenuta‹*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. und Leipzig 2000 [Sigle HAT], S. 23; Rilke an Anton Kippenberg, 9.11.1912. In: RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. 2 Bände. Band 1 [Sigle AK], S. 365; Rilke an Magda von Hattingberg, 23.2.1914. In: HAT, S. 167.

26 Rilke an Magda von Hattingberg, 16.-20.2.1914. In: HAT, S. 126.

27 Thomas Mann: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1. Frankfurt a.M. 2004, S. 408, 411 f.

Praktiken der Epoche dürfte deren wichtigsten Repräsentanten, den Nietzscheaner Stefan George, zumindest mitgemeint haben. Dennoch bezieht sich die Erzählung gerade nicht auf George, sondern auf einen erklärten poeta minor in seinem Umfeld: Ludwig Derleth. Mit einem Selbstzitat kennzeichnet ihn der Text als »Christus imperator maximus«, als »geistlichen Kaiser«, dessen »Vorläufer«, »Buddha, Alexander, Napoleon und Jesus« nicht wert seien, »ihm die Schuhriemen zu lösen«. <sup>28</sup> Derleths berühmte *Proklamationen* eines neuen Ordensreiches erscheinen als pikante Mischung von »Lästerungen und Hosianna, Weihrauch und Qualm von Blut«. <sup>29</sup> Offensichtlich ist der Minderdichter Derleth wesentlich geeigneter, das Modell absoluter, heiliger Autorschaft der Lächerlichkeit preiszugeben als der 1904 bereits kanonisierte und deshalb kaum angreifbare George. Vergewahrtigt man sich nun einerseits Manns Invektiven gegen die Schwabinger Propheten der Jahrhundertwende, andererseits charakteristische Notate Katharina Kippenbergs – Rilkes »Dichterwerk« sei »Priestertum«, ihr eigenes Lektorat »heilig[es] Tun« <sup>30</sup> – so wird folgendes deutlich: Es ist tatsächlich neureligiöse Exzentrik, die das Modell absoluter Autorschaft einerseits konstituiert, es andererseits auch so angreifbar macht.

Neben solch exzentrischen Selbstbeschreibungen gehört zum Verhaltensrepertoire des Berufungsmodells im Gegensatz zum bürgerlichen Vernunftmodell die Negation aller ökonomischen Aspekte, da Kunst als Heiligtum, nicht als Ware verstanden wird. Des Weiteren impliziert die Logik absoluter Autorschaft, dass sich ihre Exponenten selbst marginalisieren, zum einsamen Außenseiter stilisieren. Solitäre Künstlergestalt am Rand des sozialen Raums zu sein bedeutet erhöhte Sichtbarkeit und Exklusivität, reicht historisch bis in die Jenaer Frühromantik zurück und erzeugt Neugierde – vor allem wenn man die eigene Vereinzelung kommuniziert. So sucht Rilke nicht nur lebenslang Einsamkeit an entlegenen, gesellschaftsfernen Orten auf wie Borgeby Gard, Duino, Ronda, Rippoldsau, Berg, Muzot, sondern stellt sie auch brieflich zur Schau. <sup>31</sup>

Allerdings machen semantische Exzentrik, Außenseitertum und Unwirtschaftlichkeit das Modell hochriskant – man sieht das an extremen Bohème-Schicksalen wie Else Lasker-Schüler oder auch Peter Hille. Letzterer wird von Lasker-Schüler zwar sinnfällig zu »Petrus dem Felsen« und »St. Peter Hille« stilisiert, <sup>32</sup> ist aber über lange Phasen hinweg dem Verhungern nahe. Wollen sich Autoren auf Dauer in der skizzierten Position halten, ist Risikominderung in den angesprochenen Problembereichen, Sozialität und Ökonomie, erforderlich.

<sup>28</sup> Mann (wie Anm. 27), S. 415.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 416.

<sup>30</sup> Katharina Kippenberg an Rilke, 14.1.1919. In: RMR und Katharina Kippenberg: *Briefwechsel 1910–1926*. Hrsg. von Bettina von Bomhard. Wiesbaden 1954 [Sigue KK], S. 325; 10.1.1917, KK, S. 203.

<sup>31</sup> Zur Funktion des Einsamkeitstopos für Rilkes Habitus im literarischen Feld, vgl. King (wie Anm. 23), S. 175–203.

<sup>32</sup> Else Lasker-Schüler: *Das Peter-Hille-Buch*. Stuttgart 1906. Vgl. auch *Prophet und Prinzessin – Peter Hille und Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Walter Gödden und Michael Kieneker. Bielefeld 2006.

Ein sinnvoller Modus, die Risiken der sozialen Marginalität und der Unwirtschaftlichkeit aufzufangen, ist eine Jüngergemeinde. Gemeint ist ein definierbarer Personenkreis, der auf die solitäre Künstlergestalt in ihrer Mitte eingeschworen ist, der sie als soziale Nahwelt mit der Öffentlichkeit vermittelt und gleichzeitig von ihr abschottet. Diese Gemeinde stellt jene lebensnotwendigen Mentoren, Multiplikatoren und Mäzene zur Verfügung, die einem Autor im Zentrum der bürgerlichen Gesellschaft wie Thomas Mann nahezu selbstverständlich aus dieser Gesellschaft erwachsen. Bei George folgt die Kreisbildung einem priesterlichen Muster; Max Weber hat das bekanntlich auf das religiöse Machtprinzip der ›charismatischen Führung‹ bezogen.<sup>33</sup> Dabei ist der charismatisch geführte Dichterkreis, in Analogie zur religiösen Gemeinschaft, nicht nur genuin wirtschaftsfremd. Darüber hinaus werden auch dem Dichter-Propheten, so wie dem eigentlichen Religionsstifter, außeralltägliche, unverfügbare bzw. übernatürliche Qualitäten zugeschrieben, die dann seinen Rang als Gemeindeoberhaupt beglaubigen. Zwar firmiert George als Prototyp des literarischen Priesters mit Gemeinde,<sup>34</sup> doch kann man dieses Muster der Vergemeinschaftung auch für Rilkes europaweiten Freundeskreis in Anspruch nehmen. Lebenslang ist er mit diesem riesigen und flexiblen Personengebilde beschäftigt, das für seinen Selbstentwurf lebensnotwendig und von diesem kaum zu trennen ist. Einschlägige Zuschreibungsakte belegen dann im Nachhinein, dass Rilke von seiner Freundesgemeinde im Kontext heterodoxer, ›vagierender‹ Religiosität<sup>35</sup> tatsächlich als charismatische Führungsgestalt imaginiert wurde. So meint Lou Andreas Salomé im Rückblick, dass Rilke vielen als »Berater, Helfer, ja Führer« erschienen sei, »ohne den eine ganze Gemeinde sich verwaist vorgekommen wäre und haltberaubt«.<sup>36</sup> Loulou Albert Lasard schreibt von der »geheimen Gemeinschaft«, die sich gebildet habe »zwischen den Menschen, die unter dem Zeichen seines Geistes leben«.<sup>37</sup> Selbst der fernstehende Musil nimmt an der Charismatisierung Rilkes teil. In seiner Gedenkrede von 1927 prophezeit er, dass Rilke »einst, auf dem Weg, der von dem religiösen Weltgefühl des Mittelalters über das humanistische Kulturideal weg zu einem kommenden Weltbild führt, nicht ein großer Dichter, sondern auch ein großer Führer gewesen sein wird«.<sup>38</sup> Auch diese Liste an Wirkungszeugnissen ließe sich verlängern; entscheidend ist das Muster der charismatischen Führung, das über Fremdzuschreibungen zustande kommt und das für Rilke wie für etliche andere Repräsentanten absoluter Autorschaft gilt.

33 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Neu Isenburg 2005, S. 181 f.

34 Vgl. Rainer Kolk: *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*. Tübingen 1998; Georg Braungart: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen 1997; Breuer (wie Anm. 17).

35 Zur Begriffsprägung ›vagierende Religiosität‹ als Epochenphänomen der soziokulturellen Moderne vgl. Thomas Nipperdey: *Religion im Umbruch. Deutschland 1870-1918*. München 1988.

36 Lou Salomé: *RMR*. Leipzig 1928, S. 77.

37 Loulou Albert-Lasard: *Wege mit Rilke*. Frankfurt a.M. 1985 [zuerst 1952], S. 188.

38 Robert Musil: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. Band 8, S. 1240.

Singular ist allerdings der Konstitutionsmodus der Gemeinde. Rilke setzt anders als George nicht auf die suggestive Kraft von körperlicher Präsenz und auf gemeinsame liturgische Rituale, sondern auf körperliche Absenz und briefliche Nähe-Inszenierungen. Dementsprechend entsteht in seiner Gemeinde auch keine Kollektividentität, kein gruppentypisches ›Wir-Gefühl‹, wie es spiritualistischen Vergemeinschaftungen üblicherweise eignet. Eher ließe sich von einem extensiven, schriftlich erzeugten Netzwerk sprechen. Denn Rilke zieht lebenslang den Kommunikationsmodus des Briefes demjenigen des mündlichen Gesprächs vor und unterhält hochpersönliche Korrespondenzen mit einer Vielzahl unterschiedlicher Adressaten in allen europäischen Ländern, die untereinander kaum vernetzt sind. Diese Briefe kommunizieren nun nicht nur das Evangelium der künstlerischen Vereinzelung, der Außerordentlichkeit kreativer Augenblicke und begründen damit Rilkes Rückzug. Sie sind gleichzeitig in Stil und Gehalt an den jeweiligen Empfänger angepasst, beschwören häufig auch dessen sinnliche Präsenz. Vor allem läuft die Vergegenwärtigung des Partners über individuelle Räumlichkeiten, die als Hoffnungs- und gleichzeitig utopische Orte inszeniert sind. An Nanny Wunderly geht die Mitteilung, »wie wichtig und nothwendig es mir vorkommt, das ›Stübli‹ und wie sehr ich Sie in manchen bedürftenden Momenten herüberreiße, liebe Ersehnte!«;<sup>39</sup> an Marie Taxis folgender Appell: »Was gäb ich für einen Thee im Boudoir, wirklich, ich wäre imstande, dazu hinzureisen [...], nur, um zu sehen, daß es bei Ihnen noch viel schöner ist, als ich mirs vorstelle«.<sup>40</sup> Nach »dem Turmzimmer« Katharina Kippenbergs seufze er, »schade, schade, dass es nicht sein durfte«,<sup>41</sup> nach Schloss Janowitz der Baronesse Nádherný habe ihn »wahres Heimweh [überfallen]«.<sup>42</sup>

Die Logik ist deutlich: Anstatt hinzufahren, vergegenwärtigt man den Partner und den Ort im intimen Briefgespräch, man bleibt fern und ist doch auf medialem Weg einzigartig nah. Solch paradoxe Verschränkung von Nähe und Ferne, Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit, Identifikationsangebot und Distinktion hat große Vorteile für das Modell ›heiliger‹, charismatischer Autorschaft. Der ›Antipode‹ George erhält seinen Kreis durch ständige Akte ritueller Präsenz und ist dabei mit dem Problem konfrontiert, sich permanent selbst überbieten zu müssen. Ansonsten droht dem Charisma nach Max Webers Prognose die Veralltäglichen, das Monotonwerden.<sup>43</sup> So steigert sich die Autorität bis zur Tyrannei, der kunstreligiöse Anspruch bis zur Hervorbringung des eigenen Gottes, Maximin. Rilkes sakraler Habitus hingegen bringt keine derartigen Systemprobleme mit sich. Die Absenz allein, der körperliche Entzug und dessen Aufhebung im Modus des Briefes erzeugen ein singuläres Gemisch aus Intimität und Distanz, Unerreichbarkeit und Unmittelbarkeit, so

39 Rilke an Nanny Wunderly, 17.12.1919. In: RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler. Besorgt durch Rätus Luck. 2 Bände. Band 1. Frankfurt a. M. 1977 [Sigue NWV], S. 37.

40 Rilke an Marie Taxis, 16.12.1913. In: RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Besorgt durch Ernst Zinn, mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. 2 Bände. Band 1. Zürich 1951 [Sigue TT], S. 334.

41 Rilke an Katharina Kippenberg, 12.2.1917. In: KK, S. 218-219.

42 Rilke an Sidonie Nádherný, 27.11.1921. In: SNB, S. 370.

43 Weber (wie Anm. 33), S. 142-147.

dass keine Veralltäglicung droht. Das Charisma nimmt von selbst insofern zu, als Rilkes Selbstinszenierungen nicht rein monologisch erfolgen, in Essays oder ähnlichen nicht-fiktionalen Textsorten. Sie verdanken sich einem dialogischen Prozess, der den Partner hochpersönlich in die Entstehung absoluter Autorschaft miteinbezieht, ihn quasi zum Mitschöpfer und Mitpriester heiliger Kunst werden lässt. Rilke berichtet etwa Katharina Kippenberg 1922 von den Entstehungsphasen der *Sonette an Orpheus* und ergänzt dann in charakteristischer Inspirationsmetaphorik, dass »dazwischen aber [...] der große Sturm der Elegien herein[gebraust]« sei.<sup>44</sup> Die Antwort erfolgt in gleicher Höhenlage, evoziert sogar den Kontext ›Pfingsten‹:

»Nun denken Sie doch, wie es zu Ihnen kam im Brausen, und ist dann dahinter nicht ein ganzes Reich, und die kurze Menschlichkeit wird gekrümmt und gebogen, und es braust in ihrer Gestalt, die sie hat leihen müssen, wieder heraus [...]. Der Dichter aber muß wohl alle Leiden im Symbol an sein Herz nehmen und nachher in den Äther hinaufhalten, daß er mit der Erde sich mische.«<sup>45</sup>

Es zeigt sich, dass die »allmähliche Verfertigung des heiligen Rilke beim Schreiben« tatsächlich ein kooperativer Prozess ist. Denn auch der Austausch von säkularisiertem Sakralvokabular ist nicht auf Katharina Kippenberg beschränkt, sondern gilt gleichermaßen für die Korrespondenzen mit Lou Salomé, Magda von Hattingberg, Ellen Key und für viele andere.<sup>46</sup> Mit Ellen Key etwa tauscht der junge Dichter Formeln einer franziskanischen Lebensfrömmigkeit aus, die Rilke »allen Hochmuth weit von [sich] abthun«, sich »nicht herrlicher als einen Stein halten« lässt, die Ellen Key wiederum »dankbar, fromm und freudig« bei der Lektüre seiner *Geschichten vom lieben Gott*, einer »Gottesgabe«, stimmt.<sup>47</sup> Auf der Grundlage dieses etablierten, gemeinsamen Sakralcodes wird er dann 10 Jahre später – in Rippoldsau – sein dichterisches Vermögen zum glossolalischen Ereignis stilisieren:

»An einzelnen Durchbrüchen erkenn ich manchmal, wie über die Maaßen herrlich [meine Stimme] geworden ist, darum konnte auch mein wehleidiger Körper sie die letzten Jahre gar nicht ertragen, zitterte und brach fast, so wie sie nur aufstand.«<sup>48</sup>

– so lautet ein Schreiben an die schwedische Reformpädagogin, das unmissverständlich auf die Entstehung der ersten Duineser Elegie im Jahr zuvor anspielt. Charakteristisch ist diese Selbstinszenierung insofern, als sie an die Stilsignatur der Prophetengedichte aus den *Neuen Gedichten* angelehnt ist. Man sieht, dass Rilkes briefliches Autor-Ich ein Hybrid aus faktualen und fiktionalen Elementen darstellt und auf das poetische Werk verweist.

Im Verbund mit dem Muster von Näheversprechen und körperlichem Entzug halten solch individuelle Verständigungen über das Kunstheilige genau jene Spielräume der Unterstützung und der Autonomie offen, deren der Solitär Rilke bedarf. Tatsächlich konstituiert sich über das Kommunikationsprinzip des Briefschreibens eine räumlich zerdehnte, interaktionsarme Gemeinde, die entsprechend arm an

44 Rilke an Katharina Kippenberg, 23.2.1922. In: KK, S. 455.

45 Katharina Kippenberg an Rilke, Ende Februar 1922. In: KK, S. 457.

46 Vgl. King (wie Anm. 23), Zweiter Hauptteil, S. 163–371.

47 Rilke an Ellen Key, 3.4.1903. In: KK, S. 27; Ellen Key an Rilke, 23.3.1903. In: KK, S. 18.

48 Rilke an Ellen Key, 7.7.1913. In: KK, S. 231–232.



Spannungen ist, dafür umso reicher an Funktionen, Kompetenzen, Professionen. Es lassen sich Ansätze funktionaler Systemdifferenzierung erkennen und damit jener Mikrokosmos der Gesamtgesellschaft, in die Rilke schließlich doch eingebettet ist. Einem groben Schema folgend kann man etwa differenzieren zwischen dem Typus der etablierten, emanzipierten Intellektuellen, die als Mentorin und Kulturvermittlerin im professionellen Raum fungiert, zum Beispiel Ellen Key, Lou Salomé, Katharina Kippenberg; der aristokratischen Salondame, die die private Sphäre des Kulturraums verwaltet, zum Beispiel Marie Taxis, Helene Nostitz, Sidie Nádherný; männlichen Akteuren des Literaturbetriebs, zum Beispiel Anton Kippenberg; und schließlich mäzenatischen Figuren aus dem Wirtschaftsbürgertum, zum Beispiel Ernst von der Heydt, Nanny Wunderly, Werner Reinhart. Nicht zu vergessen sind die vielen jüngeren Künstler und Ratsuchenden, die die Klassizität des älteren Rilke durch ihre Adeptenrolle beglaubigen – zum Beispiel Stefan Zweig, Regina Ullmann, Claire Goll, Else Hotop, Ilse Erdmann. Sie alle stützen, bestätigen, reproduzieren Rilkes Autorschaftskonzept in seinen unterschiedlichen Phasen mit unterschiedlichen Funktionen und stellen es posthum in Erinnerungsschriften und Briefeditionen auf Dauer. Denn das Modell der berufenen Einzelnen funktioniert, wenn man es so konsequent wie Rilke verfolgt, nur in Form des Einzelnen, der von Vielen eingeeht ist. Mit diesen Aspekten – Medialität, funktional differenzierte Gemeinde, je individueller Sakralcode, Solitarismus und Schreibkrise – sind nun die Voraussetzungen von Rilkes Autorschaftsmodell umrissen und man kann die Frage stellen, ob sich diese Systemlogik im Mikrokosmos ›Rippoldsau‹ exemplarisch nachvollziehen lässt.

### III

Tatsächlich schreibt Rilke, der beklagt, nicht schreiben zu können, auch aus dem Schwarzwaldbad eine ganze Menge Briefe. Er schreibt sie an wichtige Multiplikatoren wie den Verleger Anton Kippenberg, die Lektorin Katharina Kippenberg, die künstlerisch weit vernetzten Aristokratinnen Marie Taxis, Sidonie Nádherný, Helene Nostitz, an die ehemalige Mentorin Ellen Key, ferner an den jungen Thankmar Münchhausen und an etliche weitere Personen. Das ist als Befund zunächst festzuhalten, denn es zeigt, dass Rilke als berufener Produzent von Offenbarungsdichtung gerade im Moment des Rückzugs auf seine Gemeinde bezogen bleibt und welche Rolle das Medium Brief dabei spielt. Dabei ist das brieflich Mitgeteilte selbst – wie stets bei Rilke – stark literarisiert, lehnt sich an kulturelle, vor allem ästhetische Traditionen an.

Zunächst zum Ort. Die Signatur von Rippoldsau um 1900 ist äußerst geeignet, um das Kurbad zu einem jener Rückzugsorte werden zu lassen, die für Rilkes Inszenierungen von Nähe aus der Ferne so charakteristisch sind. Zum einen rückt Rippoldsau um 1900 mit seinem Kurbetrieb, mit seiner Körperbezogenheit, mit der Vorstellung von heilkräftigem Wasser, Luft und Licht in die Nähe lebensreformerscher Ideen, die Rilke mit so vielen seiner Multiplikatoren teilt. Dementsprechend entwirft er das Bad 1913 in Briefen als Ort der antidualistischen Einheit, wo unent-

fremdete Natur Körper und Seele miteinander versöhnt. Vom »Waldthal« berichtet Rilke an Münchhausen, in dem er »seit zehn Tagen, eine Luft- und Wasserkur und ein langsames Athemholen« betreibe,<sup>49</sup> vom »vegetative[n] In-Anspruchgenommensein des primitiv beschäftigten Körpers« an Marie Taxis,<sup>50</sup> von der »multiple[n] Müdigkeit erster Kurtage in der Luft großer Wälder« an Katharina Kippenberg.<sup>51</sup> Das redundante Insistieren auf dem Topos des Waldes, auf »herrlichen Wäldern«<sup>52</sup> oder der »Stille, die die Wälder von allen Seiten in das verlässliche Kurthal hinein athmen«<sup>53</sup> hat aber noch eine andere Stoßrichtung.

Vergegenwärtigt man sich die räumliche Anordnung von Rilkes Rückzugsorten, so wird die Nähe zu verschiedenen ästhetischen Traditionen deutlich. Da sind zum einen signifikante Naturtopographien des Sublimen oder der melancholischen Einsamkeit: die abgelegene Felsenküste in Duino, der abgelegene Wald in Skandinavien und Rippoldsau, das abgelegene Wüsten-Gebirge in Spanien. Da sind zum anderen entlegene, mit Geschichte gesättigte Artefakte wie Schloss Berg, Soglio, Muzot, die die Signatur des Kontinuierlichen tragen und Kultur schlechthin repräsentieren. Rilkes briefliche Rippoldsau-Synthese amalgamiert nun diese verschiedenen Stränge, eine Natur-Topographie des ausgezeichneten Solitarismus und kulturelle Traditionen. Er sei in dieses »alte, früher fürstenbergische Bad [gereist]«, lässt er 1909 Sidonie Nádherný wissen; es liege »mit seinen theils altmodischen Häusern um die leisen Heilquellen und die Waldhügel kommen von allen Seiten so nah, dass es nie größer werden konnte«.<sup>54</sup> Ein solcher Ort fügt sich als Fluchtpunkt des künstlerischen Eskapismus genau in jene Topographie, die zum Ensemble berufener Autorschaft gehört. Im Hochschwarzwald gelegen, inmitten unberührter Wälder, der gesellschaftlichen Sphäre großer Metropolen weit entzogen und dennoch aristokratisch ausgezeichnet, erinnert Rilkes Rippoldsau nicht wenig an jene Projektionsräume des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die zum semantischen Ensemble genialischer Gesellschaftsferne und romantischer Kunstfrömmigkeit gehören. Schon 1909 hatte Rilke an Kippenberg idyllisierend von den »vielen Wäldern« geschrieben, von der Sonne, die

»schöner in die dunklen Fichtenwege [hineinglänzt], als ich noch wußte, und die Lichtungen sind frei und durchgewärmt. Das Glücklichste aber sind die lauterer Quellen; kaum bleibt eine zurück, so rauscht schon die nächste rein ins Gehör.«<sup>55</sup>

Man sieht, dass Selbststilisierung bei der Stilisierung der räumlichen Kontexte beginnt, die häufig literarisch präfiguriert sind. In diesem Zusammenhang erweist sich Rilkes epistolares Rippoldsau – ebenso wie Spanien oder Ägypten – als ein synthetisches Produkt aus verschiedensten Intertexten. Sie entstammen den Traditionen des ausgezeichneten Solitarismus und des Genie- und Inspirationsdiskurses und

49 Rilke an Münchhausen, 18.6.1913, S. 14.

50 Rilke an Marie Taxis, 11.6.1913. In: TT/1, S. 295.

51 Rilke an Katharina Kippenberg, 10.6.1913. In: KK, S. 51.

52 Rilke an Kippenberg, 3.6.1913. In: AK/1, S. 406; Rilke an Marie Taxis, 20.6.1913. In: TT/1, S. 300.

53 Rilke an Kippenberg, 10.6.1913. In: AK/1, S. 412.

54 Rilke an Sidonie Nádherný, 4.9.1909. In: SNB, S. 86.

55 Rilke an Kippenberg, 10.9.1909. In: AK/1, S. 172.

legitimieren den Ort als räumlichen Kontext absoluter Autorschaft. Zunächst ist da der Motivzusammenhang von Waldeinsamkeit, Quellen und Wanderung. Er lässt literarische Eskapismen von Werther bis Frank Sternbald und Ritter Eckbert mithören und verweist damit auf die kunstreligiösen beziehungsweise wahnsinnigen Bildungsgeschichten der vorletzten Jahrhundertwende. Tiecks Neologismus ›Waldeinsamkeit‹ ist bekanntlich außerordentlich traditionsbildend: Mit *Der blonde Eckbert* (1797) und später mit Eichendorffs gleichnamigen Gedicht (1834) wird er zum Schlagwort der Romantik, zur Metonymie von naturfrommem Solitarismus schlechthin. Später erfährt er, wiederum zunächst bei Tieck in der Novelle *Waldeinsamkeit* (1841), eine ironisch-zitathafte Philologisierung und dient so der kritischen Epochenrevision und nachromantischen Selbstreflexion.<sup>56</sup> In der Lyrik des 19. Jahrhunderts bleibt die Formel als kritisches oder affirmatives Romantik-Zitat topisch.<sup>57</sup> Rilkes Rippoldsau-Projektion reproduziert nun all diejenigen Klischees, die Tieck in der Waldeinsamkeits-Novelle unter der gleichnamigen Formel versammelt:

»Oh wie holdselig tritt uns die Natur in ihrer Lieblichkeit und heiligen Gesinnung entgegen! [...] der kühle Schatten des dunklen Haines, die rieselnden muntern Quellen und Bäche [...], der entzückende Morgen, der wehmüthige sehnsuchtsvolle Abend mit ihren [sic!] spielenden Lichtern und Farben [...]«.<sup>58</sup>

Solche eklektischen Schwärmereien des Protagonisten, geprägt von den Helldunkel-Ikonographien einschlägiger Bildkunst, erinnern deutlich an Rilkes »dunkle Fichtenwege«, die »freien und durchgewärmten Lichtungen«, »die lauterer Quellen« aus dem zitierten Schreiben an Kippenberg von 1909.

Neben dem ausufernden Assoziationsgewebe der ›Waldeinsamkeit‹ ruft Rilke weitere Subtexte auf, wenn er 1913 seine Rippoldsauer (vermeintliche) Goethe-Lektüre für Anton Kippenberg mit Elementarmetaphern, Wasser und Sturm, kennzeichnet. In Goethes Sprache, so Rilke »giebt sich alles und nimmt sich wieder zurück, genau wie im Brausen des Hochwaldes, wo das Rauschende selbst die Stille bildet. [...] Solche Dichtung ist wie auf fließendes Wasser geschrieben, wie im Traum hingesprochen«.<sup>59</sup>

Goethe erscheint hier als wahlverwandter Inspirierter und letztlich als Rilke-Projektion, denn Elementar- und insbesondere Sturmmetaphern als Ausdruck poetischer Kreativität durchziehen dessen seherischen Selbstentwurf von 1912 bis 1922. »Ich rausche nur wie der Busch, in den der Wind gefahren ist, und muss mirs

56 Vgl. Ludwig Tieck: *Gesammelte Novellen*. Bd. 9. Berlin 1853, S. 477-479. Vgl. Wolfgang Lukas: »Abschied von der Romantik. Inszenierungen des Epochenwandels bei Tieck, Eichendorff und Büchner«. In: *Recherches germaniques* 31 (2001), S. 49-83; Stefan Nienhaus: »Waldeinsamkeit«. Zur Vieldeutigkeit von Tiecks erfolgreichem Neologismus«. In: *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Hrsg. von Walter Pape. Tübingen 2009, S. 153-161; *Der Wald als romantischer Topos*. Hrsg. von Ute Jung-Kaiser. Bern 2008.

57 Vgl. Heine, Gedicht *Waldeinsamkeit* im *Romanzero* (1851); Hermann von Lingg, Gedicht *Waldeinsamkeit* (1878); Scheffel, Sammlung *Waldeinsamkeit* (1884).

58 Tieck (wie Anm. 56), S. 486.

59 Rilke an Kippenberg, 14.6.1913. In: AK/1, S. 414. Als Verfasser des von Rilke in Rippoldsau gelesenen »Goetheschen Hymnus an die Natur« gilt bekanntlich der Schweizer Theologe Georg Christoph Tobler.

geschehen lassen«,<sup>60</sup> so beschreibt Rilke 1912 für Marie Taxis die Entstehung der ersten beiden Elegien. Zehn Jahre später steigert sich das inspirierte Rauschen zum Orkan: »Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie Damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht«<sup>61</sup> – so heißt es in einem der vielzitierten ›Sendschreiben‹ aus Muzot, die über die Fertigstellung des Elegienprojekts informieren.

Derartige Inszenierungen weisen insofern eine hybride Textur auf, als sie einerseits die elementaren Inspirationsbilder von Rilkes ›Prophetengedichten‹, andererseits verschiedene Intertexte der christlichen und jüdischen Enthusiasmustradition mitdenken lassen: die Pneumatik der hellenischen und christlichen Antike und die alttestamentarische Theophanie. Die Denkfigur der Luft als Inspirationsmedium reicht von der Museninvokation in Hesiods *Theogonie* bis zur Geist-Erfülltheit des paulinischen Pneumatikers.<sup>62</sup> Im Sturm hingegen erscheint Gott in den Prophetenberichten des Alten Testaments, etwa bei Jesaja, Leviticus und Nahum, ferner in weiteren Elementarkräften wie Feuer, Wasser und Gewitter.<sup>63</sup> Vergegenwärtigt man sich nun die Affinität des Briefschreibers zu pneumatischem Vokabular, so antizipieren die Rippoldsauer Bilder eines rauschenden, brausenden Schwarzwaldes, insbesondere das Oxymoron der ›rauschenden Stille‹ Rilkes eigenwillige Selbstbeschreibungen als Elegien-Prophet. Das Oxymoron begegnet nämlich erneut in einem Schreiben an Katharina Kippenberg von 1920, wo Rilke das Duino-Ereignis vergegenwärtigt: »Ich erinnere mich noch, wie, wochenlang, auf Duino damals, das Brausen der Stille dem ersten Auftritt des Elegien-Anfangs vorauszog«.<sup>64</sup> Diese paradoxe ›brausende Stille‹ verweist auf den alttestamentarischen Intertext der reduzierten Elias-Theophanie, die Gott dem Propheten nicht im »großen starken Winde«, nicht in Erbeben oder Feuer, sondern in einem »stillen, sanften Sausen« zeigt<sup>65</sup> und die bereits 1908 Eingang ins poetische Werk gefunden hatte. Vom »sanften Sausen seines Blutes«, in dem der Prophet Gott wahrnimmt, ist in *Tröstung des Elia* die Rede.<sup>66</sup> Zusammengefasst machen diese Beispiele Folgendes deutlich: Auch im Mikrokosmos Rippoldsau werden literarische Raumfigurationen, nämlich ein romantisierter Schwarzwald, religiöse Überlieferungen, nämlich antike Pneumatik und verschiedene Versionen alttestamentarischer Theophanie und schließlich

60 Rilke an Marie Taxis, 12.1.1912. In: TT/1, S. 91.

61 Rilke an Marie Taxis, 11.2.1922. In: TT/2, S. 698.

62 Vgl. Rudolf Bultmann: *Theologie des Neuen Testaments*. 8., durchgesehene, um Vorwort und Nachträge wesentlich erweiterte Auflage. Hrsg. von Otto Merk. Tübingen 1980 [zuerst 1958], S. 157-159.

63 Vgl. John L. McKenzie: »Aspects of Old Testament thought«. In: *The New Jerome Biblical Commentary*. Hrsg. von Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer und Roland E. Murphy. London 1992, 1284-1315, hier S. 1294: »The one natural phenomenon with which Yahweh is most frequently associated is the storm«.

64 Rilke an Katharina Kippenberg, 6.1.1920. In: KK, S. 385.

65 1. Buch der Könige, 19.1, in: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Durchgesehen im Auftrag der Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz. Stuttgart 1911, S. 376.

66 RMR: *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 [Signle KA/1], S. 519.

literarische Intertexte, nämlich Goethe und die eigene Dichtung, zu einem traditionsgesättigten, dezidiert artistischen Selbstbild verwoben.

Neben der Stilisierung des Raumes gehört zu Rilkes Selbstentwurf dann auch der zur Schau gestellte Rückzug. Da Absenz im Ensemble heiliger Autorschaft nur Sinn macht, wenn man auf sie hinweist, inszeniert Rilke eine ähnliche Dramaturgie des Sich-Zurückziehens für verschiedene Briefpartner. Sie folgt stets dem oppositionellen Schema Viele – Einzelner, entfremdende Stadt – eskapistischer Raum und fügt sich wiederum in die literarische Topik der naturfrommen Gesellschaftsferne. Allerdings tritt an die Stelle der korrumpierenden höfischen Sphäre die pathogene Metropole (Paris), kulturkritische Standardformel der intellektuellen Moderne. In einem Brief an Helene Nostitz vom Sommer 1913 bekennt Rilke, er sei »unvermuthet, unvorbereitet [...] in dieses etwas altmodische abgelegene Bad mitten in den weiten fürstenbergischen Wäldern« gereist, denn in Paris hätten ihn »Leute über Leute, Gespräche über Gespräche, Einflüsse über Einflüsse [...] bis auf den Grund erschöpft«. <sup>67</sup> Ähnlich lautet ein Schreiben an Marie Taxis, in dem von dem »viel an Menschen, Begegnungen, Anforderungen, Fragen, Eindrücken, Einflüssen«, von »Kommen und Gehen, Sehen und Wiedersehen, Rathen und Urtheilen« die Rede ist und dann vom »plötzlichen Entschluß« nach Rippoldsau zu reisen. <sup>68</sup> Auch Anton Kippenberg gegenüber wird die Opposition Stadt/ Stadtferne geltend gemacht, und zwar um den monetären Aufwand des Kuraufenthaltes zu rechtfertigen. Er habe sich in Paris »in einem Zustand von solchem Ausgegebensein, physisch« befunden, Schuld daran sei die Hitze gewesen, »die plötzlich über Paris zusammenschlug und die Stadt [...] über Nacht so unbrauchbar machte, wie sie sonst zuweilen Ende August sein kann«, so dass er sich »nach Rippoldsau [...] zu einigen Wochen Ausruhens mit wirklicher Kur« begeben. <sup>69</sup> Zusammengefasst illustriert die Redundanz, mit der Rilke die traditionsgesättigte Opposition Naturraum/ Sozialsphäre einträgt und den eigenen Rückzug inszeniert, wie weit sein brieflicher auktorialer Habitus stets einer gewissen Systemlogik folgt und offensichtlich folgen muss.

Zur Rückzugsdramaturgie gehört allerdings genauso deren Kehrseite – die Inszenierung von brieflicher Nähe, die Vergegenwärtigung des Partners und des ihn umgebenden Raumes als Sehnsuchtsmoment. Charakteristisch sind dafür konditionale Wunschformeln, mit denen Rilke die Möglichkeit von Nähe in Aussicht stellt, aber in die Zukunft verlegt. Für Katharina Kippenberg wird der Rippoldsauer Kuraufenthalt zur »erste[n] Station auf dem Weg ins Turmzimmer« umgeschrieben, denn »ein paar Sommertage dort würden aufs freundlichste die Erneuerung vollenden, die ich hier mit allem Instinkt zu leisten mich anschieke«; <sup>70</sup> in den Folgebriefen kommt dann die Absage. <sup>71</sup> Marie Taxis gegenüber betont Rilke den »Unsinn des räumlichen Entferntheits«, da aus ihrem letzten Brief »Duino über mich kam, Ihr Boudoir, Ihre Rosen [...]«. Es wäre, so der notorisch Absente, »nichts auf der Welt [...]

67 Rilke an Helene Nostitz, 20.6.1913. In: RMR und Helene von Nostitz: *Briefwechsel*. Hrsg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt a. M. [Sigle HN], S. 40.

68 Rilke an Marie Taxis, 11.6.1913. In: TT/1, S. 294-295.

69 Rilke an Kippenberg, 3.6.2012. In: AK/1, S. 406.

70 Rilke an Katharina Kippenberg, 10.6.1913. In: KK, S. 52.

71 Allerdings reist Rilke dann tatsächlich im Juli für einige Tage zu Kippenbergs nach Leipzig.

natürlicher, selbstverständlicher gewesen, als dort zu sein, bei Ihnen, in dem gewissen Lederfauteuil<sup>72</sup> – allerdings könne er heuer nicht nach Böhmen kommen, so erklärt er wenig später, da er sich scheue, Menschen zu sehen. Man sieht, dass auch in Rippoldsau Rilkes Arbeit am Selbstbild immer auch Arbeit an der Gemeinde mit einschließt und genau der skizzierten Dialektik folgt: Nähe und Ferne, Absenz und Präsenz, Distinktion und Identifikationsangebot bleiben aufeinander bezogen, so dass das Charisma des demütig Erhöhten nicht der Veralltäglichung anheim fällt.

Zu Rilkes Habitus des berufenen und vereinzelt Charismatikers gehört schließlich auch in Rippoldsau die Schreibkrise, die sich natürlich zunächst den ganz realen Erfahrungen von Ermüdung und Konzentrationsproblemen verdankt. Signifikant ist allerdings auch hier, wie konsequent Rilke seine Schreibprobleme kommuniziert und zur Schau stellt. Erst dieses systematische, nicht mehr akzidentelle Moment lässt die Schreibschwierigkeiten zum Zeichen werden und im Zeichenensemble berufener Autorschaft eine bestimmte Funktion erfüllen: Sie markieren den Schaffensprozess als unverfügbar, irrational, einzigartig. Seine »Schreibkunst [sei] jetzt zu gering und herabgesetzt, um den May zu schildern«, schreibt Rilke an Marie Taxis, er »schreibe und [könne] nicht schreiben«.<sup>73</sup> Und so wie diese wichtige Mentorin konfrontiert Rilke weitere zentrale Multiplikatoren seines Selbstentwurfes schreibend mit der Abwesenheit des Schreibens: »Die Hand, die schreiben soll, ist nichts als ein Stück von dem großen Ausruhen«, so heisst es im Brief an Katharina Kippenberg, er sei »umgeben von lauter Weigerungen«, sage deshalb »nur eben danke für Ihren guten, wissenden Brief«.<sup>74</sup> An Helene Nostitz geht die Mitteilung dass »seit einer langen Zeit [...] mir das Schreiben schwer [fällt], bald aus dem einen, bald aus dem anderen Grund [...], also ich schreibe heute nur das Nöthigste« – so der Auftakt eines durchschnittlich langes Schreiben von zwei Seiten.<sup>75</sup> Für Sidonie Nádherný schließlich ist das paradoxe Schreiben des Nicht-Schreibens als Dichotomie von Schreiben und Denken gestaltet:

»ich denke hundertmal täglich mit den ernstesten, ruhigsten Gedanken zu Ihnen; nur schreiben kann ich nicht. Das mindeste Schreiben oder Lesen verursacht mir Kongestionen und Muskelschmerzen [...]. Ich muß nachgeben und mich eine Weile benehmen wie ein Baum, der schreibt ja nicht, aber denken kann er sicher, hindenken durch den ganzen Raum und bis an zum lieben Gott, ungestört.«<sup>76</sup>

Der Selbstvergleich mit einem Baum steht in Zusammenhang mit jener zeittypischen Allverbundenheit und Allbeseelung, die der Fechner-Konjunktur und dem Monismus allgemein geschuldet sind. Interessant ist jedoch, wie Rilke diese zeitgenössischen Diskurse der Lebensfrömmigkeit in seine Selbststilisierung einbaut – denkender Baum zu sein bietet einen gangbaren Ausweg aus der Paradoxie, als Schreiber des Nicht-Schreibens zu erscheinen, lässt die Möglichkeit offen, das Nicht-Schreiben mitzuteilen. Übrigens gehören weitere charakteristische Paradoxien und Polaritäten zu Rilkes Autorschaftskonzept; etwa die Vereinzelung als

72 Rilke an Marie Taxis, 11.6.1913. In: TT/1, S. 293-294.

73 Rilke an Marie Taxis, 20.6.1913. In: TT/1, S. 299-300.

74 Rilke an Katharina Kippenberg. In: KK, 10.6.1913, S. 51.

75 Rilke an Helene Nostitz, 20.6.1913. In: HN, S. 39-40.

76 Rilke an Sidonie Nádherný, 13.6.1913. In: SNB, S. 181.

Kollektivereignis, Nähe in der Ferne, öffentliche Privatheit, auktoriale Entmächtigung und Selbstüberhöhung. Sie alle verdanken sich letztlich dem Briefmedium und verleihen dem Konzept eine immanente Spannung, das die ausgeprägte Künstlichkeit beziehungsweise Kunstnähe von Rilkes Selbstinszenierung ausmacht. Darüber hinaus öffnen diese spannungsvollen Polaritäten erneut den Blick auf Vorteile, die Rilkes schriftlicher Selbstentwurf gegenüber den performativen Zwängen eines Stefan George hat. Statt auf Polaritäten ist George auf Einsinnigkeiten festgelegt und muss, darauf wurde bereits hingewiesen, ständig Steigerung bieten, um Spannung zu erzeugen. Die kunstreligiösen Rituale des Dichtens, Lesens, Sich-Verkleidens müssen immer aufwendiger werden und das Geheime immer Geheimer, wenn die Gemeinde anhaltend integriert und Monotonie vermieden werden soll – das Folgeproblem ist mangelnde Anschlussfähigkeit. Dem Briefschreiber Rilke mit seinem kunstreligiösen Autorschaftskosmos aus literarischen Traditionen und intensiven Du-Appellen begegnen solchen Probleme kaum.

Wie anschlussfähig sein spannungsvolles, literaturnahes Selbstbild tatsächlich ist, wie ausgeprägt das Identifikationsangebot, zeigt die Fortschreibung des Brief-Rilke. Jene Gemeindeglieder, die persönlich und schriftlich in das Nicht-Schreiben und den melancholischen Rückzug einbezogen wurden, erweisen sich auch posthum als dessen Multiplikatoren. Marie Taxis, Briefempfängerin aus Rippoldsau und Vermittlerin zum privaten, nicht-institutionalisierten Kunstbetrieb, verfasst ein berühmt gewordenes Erinnerungsbuch. In dieser Schrift tauchen die wesentlichen Elemente des Berufungsmodells, ebenso auf wie das Einzelbeispiel ›Rückzugsraum Schwarzwald‹: Rilke habe nie »eine Zeile ohne Inspiration geschrieben«, sei »erhabenen Visionen ausgeliefert« gewesen, habe aber auch unter »schrecklichen Anfällen tiefer Melancholie und Mutlosigkeit« gelitten.<sup>77</sup> Im Juni 1913 sei er, getrieben von schlechter Gesundheit, »in ein kleines Bad im Schwarzwald« gefahren, wo er sich »einer strengen Kur unterziehen wollte. Wie gern hätte er wieder in seinem alten Sessel gesessen und erzählt. Aber die Fülle von Menschen und Ereignissen, die ihn bedrängten, war zu groß. Ich brauchte keine großen Erklärungen und verstand seine Lage, deswegen war ich recht zufrieden, ihn in seinem Winkel im Schwarzwald zu wissen.«<sup>78</sup>

Man sieht, dass Multiplikation tatsächlich bedeutet, wesentliche Prädikate absoluter Autorschaft zu wiederholen und zu veröffentlichen – inspirierte Kreativität, Schreibkrise, Gesellschaftsferne, romantischer Eskapismus. Und zwar für viele Leser, in vielen Auflagen, in mehrere Sprachen übersetzt: Marie Taxis' Buch wird ein regelrechter Bestseller und dürfte nicht wenig zur Verankerung der entrückten Sakralfigur Rilke im kulturellen Gedächtnis beigetragen haben.<sup>79</sup> Dass Multiplikation

77 Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe: *Erinnerungen an RMR*. Deutsche Ausgabe besorgt von Georg H. Blokesch. Frankfurt a. M. 1988, S. 8, 12, 18.

78 Ebenda, S. 83 f.

79 Das Buch erlebt sieben Auflagen und Übersetzungen ins Englische und Französische: zunächst München, Oldenbourg, 1932, 1933, 1937; Neuauflage Frankfurt a. M. 1966 (besorgt von Georg Blokesch), vier Auflagen, zuletzt 1994; *Memoirs of a Princess* (übersetzt von Nora PurtscherWydenbruck), London 1959; *Souvenirs sur Rainer Maria Rilke*. Hrsg. von Maurice Betz, Paris 1936.

über Identifikation läuft, dass Rilkes briefliche Evokationen des Partners und seines Raumes solche Identifikationen ermöglichen, auch das wird in diesem Zitat deutlich. Denn allem Verständnis der Fürstin für Rilkes Rückzug geht doch die Behauptung voran, er wäre lieber in seinem Ledersessel in Duino statt in Rippoldsau gewesen. Mit dieser Hierchisierung aber – tatsächlich Rippoldsau, aber eigentlich lieber Duino – zitiert Marie Taxis unmarkiert aus Rilkes oben erwähntem Schreiben an sie,<sup>80</sup> wiederholt die Respondentenweihe, ohne die Rilkes dialogische Selbsterfindung nicht auskommt.

Wie leicht der inszenierte romantisch-melancholische Rückzug ganz allgemein Hagiographie in Gang setzt, das zeigen weitere Heiligsprechungen anderer Briefempfängerinnen aus Rippoldsau. In Helene Nostitz' Erinnerungssay von 1950 wird ›Rilke in Heiligendamm‹ – dort hatte die Verfasserin den Dichter nach seinem Rippoldsauer Aufenthalt getroffen – nach ähnlich eskapistischem Muster zugerichtet wie ›Rilke in Rippoldsau‹: Im Angesicht vieler lärmender Hotelgäste sei Rilke »grau und ausgelöscht [gewesen], sein großes blaues Auge blickte nach innen.« Erst im Buchenwald habe er, begleitet von Helene Nostitz, jenen Frieden gefunden, von dem er ihr geschrieben habe. Denn ganz habe, so die Verfasserin, »wohl kein belebter Ort seine Sehnsucht befriedigt. Immer war es wieder die ganz große Einsamkeit, in der er sich dem unbekanntem Gott am nächsten fühlte.«<sup>81</sup> Man sieht, wie beständig der von Rilke systematisch kommunizierte Antagonismus ›entfremdende Stadt – Vereinzelung in der Natur‹ ist und welche Rolle ehemalige Briefpartnerinnen bei seiner Vervielfältigung spielen.

Das reicht bis zur eigenmächtigen Universalisierung in Katharina Kippenbergs ebenfalls breit rezipierter Rilke-Biographie.<sup>82</sup> Vom deutschen Geist ist da die Rede, der »sich in der unruhigen Kraft und im aufwärtigen Wesen seiner Wälder am besten verstanden und bestätigt [fühlt]«, von Quellen in den Wäldern, die »sprühend und brodelnd wie Sinnbilder der Genialität selbst anmuten«. Schließlich schwärmt die Inselredakteurin davon, dass »im südlichen Deutschland, wo [die Quellen] [...] so zahlreich aus dem Boden springen [...], klar und stark wie sie, immer wieder der Genius des Volkes auf[bricht]«. <sup>83</sup> Wald und Quellen – genau dieses geniecästhetisch und romantisch fundierte Motivensemble hatte Rilke in Briefen an Anton Kippenberg aus Rippoldsau ausführlich durchgespielt, die Katharina zur Verfügung stehen. Genau dieses Motivensemble firmiert nun bei ihr in der nationalistischen Tönung der Spätromantik als Ursprungsort des deutschen Geistes schlechthin. Aus den Schriften und Lebensdaten der Verfasserin geht eine starke Beeinflussung durch die Geistesgeschichte, ihre wert- und normensetzenden Impulse hervor.<sup>84</sup> Dementspre-

80 Vgl. Anm. 72.

81 Helene von Nostitz: *Aus dem alten Europa. Menschen und Städte*. Reinbek bei Hamburg 1964 [zuerst 1950], S. 108.

82 Katharina Kippenberg: *RMR. Ein Beitrag*. Leipzig 1935, 1938, 1942; die vierte (im Folgenden zitierte) Auflage erscheint 1948 bei Insel, Wiesbaden, und bei Niehans und Rokitansky, Zürich; französische Auflagen: *RMR. Un Témoignage*. Paris 1942, zweite Auflage 1943.

83 K. Kippenberg (wie Anm. 82), S. 19.

84 Germanistikstudium ohne Abschluss in Leipzig bei Köster um 1900; ab 1925 lehrt in Leipzig der Geistesgeschichtler Korff. Für diese Informationen danke ich Renate Scharffenberg



chend kommen für die beschworene Verkörperung des deutschen Geistes vor allem zwei Kandidaten in Frage: Goethe und Rilke. Tatsächlich hatte Katharina Kippenberg diese Rilke-Deutung und Vereinnahmung, die auf den überzeugten Pan-Europäer nicht recht passen will, an anderer Stelle bereits ausformuliert. Rilke stehe, so Kippenberg in ihrem Nekrolog von 1927, exemplarisch für

»eine Vorstellung, die in der menschlichen Geistesgeschichte so oft vorkommt, das sie typisch für sie zu sein scheint: ein Ewiges steigt vom Himmel hernieder, geht eine Verkörperung ein und kehrt in die grössere Heimat zurück.«<sup>85</sup>

Man sieht hier exemplarisch, wie Rilkes literarisches Selbstbild Hagiographie in Gang setzt, darüber hinaus aber auch eigenmächtige Umschriften. Man sieht auch, welche Bedeutung das Briefmedium als Archiv für die Kunstfigur Rilke hat. Katharina Kippenberg, der Rilkes Briefe an ihren Mann und an viele andere zur Verfügung stehen, montiert in ihrem Rilke-Buch aus unmarkierten Zitaten ein dichtes Bild des berufenen, heiligen Dichters und vereinnahmt dieses Bild für den Denkstil der Geistesgeschichte. So wie sie aus »Wald« und »Quellen« in Rippoldsau den deutschen Geist zusammenfügt, so nutzt sie dann regelhaft auch andere briefliche Quellen und natürlich Rilkes poetische Texte als Bildspender ihrer Privathagiographie. Das Ergebnis ist eine werknahe Summe absoluter Autorschaft, die manchmal mehr Rilke enthält als die Urfassung, die wesentlich eingängiger ist als die komplexen Briefe Rilkes und häufig nah am Klischee. Berücksichtigt man, wie erfolgreich Katharina Kippenbergs und Marie Taxis' Gedenkschriften waren, so zeigt sich, auf welche Weise jener Rilke-Mythos entsteht, der noch heute die populäre Rezeption seiner Werke prägt. Der Mythos vom inspirierten Künstler-Propheten verdankt sich einer schriftlichen Überlieferungskette, die vom Brief zum Erinnerungstext reicht. Letztlich verdankt er sich der Tätigkeit von Multiplikatoren, die hochpersönlich in die Genese absoluter Dichtung miteinbezogen wurden – von einem, der so fern wie nah war, so auratisch wie unmittelbar und dessen Selbststilisierung ohne Zweifel zu den bedeutenden kunstreligiösen Inszenierungen der Moderne gehört.

(Marburg). Zur wert- und normensetzenden Intention der Geistesgeschichte, die eine Konzentration exegetischer Bemühungen auf Kanonisches zur Folge habe, vgl. Rainer Kolk: *Literarische Gruppenbildung*. (wie Anm. 34), S. 330-332.

85 Katharina Kippenberg: »RMR zum Gedächtnis«. In: Dies.: *Kleine Schriften*. Gedruckt unter Zulassung Nr. 13. Heppenheim 1948 [zuerst 1942], S. 38-50, hier S. 50.

WOLFGANG SCHMIDBAUER

## *Rilke, Krankheit und Dichtung*

Wir sind ins Leben gesetzt, als in das Element, dem wir am meisten entsprechen, und wir sind überdies durch jahrtausendelange Anpassung diesem Leben so ähnlich geworden, daß wir, wenn wir stille halten, durch ein glückliches Mimikry von allem, was uns umgibt, kaum zu unterscheiden sind. Wir haben keinen Grund, gegen unsere Welt Mißtrauen zu haben, denn sie ist nicht gegen uns. Hat sie Schrecken, so sind es *unsere* Schrecken, hat sie Abgründe, so gehören diese Abgründe uns, sind Gefahren da, so müssen wir versuchen, sie zu lieben.<sup>1</sup>

Psychologische Diagnosen gleichen Musikinstrumenten. Sie engen eine Vielfalt von Möglichkeiten ein, um praktische Vorteile zu gewinnen und eine sonst nicht greifbare Vielfalt handhabbar zu machen. Sie lehren uns etwas über die Vielfalt der Psyche, indem sie diese reduzieren, wie auch ein Instrument die Vielfalt der akustischen Möglichkeiten reduziert, uns gleichzeitig aber den Geist der Musik näher bringen kann – vorausgesetzt, wir wissen es zu spielen.

Wer von einer Hysterie oder einer Depression spricht, engt die Vielfalt menschlicher Möglichkeiten ein, um eine Person den *vorhandenen therapeutischen Möglichkeiten* zuzurüsten. Die meisten anderen Verwendungen sind voreilig und gefährden den Sinn des Ganzen, etwa die Hysterie- $\rightarrow$ Diagnose $\leftarrow$  angesichts einer Ehefrau oder Mitarbeiterin, deren Gefühlsausdruck dem Ehemann oder Vorgesetzten  $\rightarrow$ übertrieben $\leftarrow$  erscheint. Auf diesem Weg hat der Hysteriebegriff so an Trennschärfe verloren, dass er in den neueren Manuals durch den Begriff einer *histrionischen Störung* ersetzt wurde.

Wer mit den begrifflichen Werkzeugen der psychiatrischen Diagnose nach Erklärungen sucht, sollte zunächst einmal die Problematik diagnostischer Systeme in der Nervenheilkunde bedenken. Da nur wenige der im Sprachgebrauch  $\rightarrow$ nervös $\leftarrow$  genannten Störungen naturwissenschaftlich belegte Substrate (von der Art des Tuberkel-Bazillus bei der Tuberkulose) haben, lässt sich hier Willkür nur schwer begrenzen. Es gibt Berichte, wonach sich die Zahl der Schizophrenie-Diagnosen in einer psychiatrischen Klinik nach dem Wechsel des Chefarztes halbiert oder verdoppelt hat. Dokumentiert ist auch, wie sich nach einem solchen Wechsel der Klinikleitung die Symptome selbst veränderten und einst sehr ernst genommene Krankheitsbilder buchstäblich verschwanden.<sup>2</sup>

1 Brief an Franz Xaver Kappus, 12.8.1904. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bände und ein Supplementband. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996-2003, hier Bd. 4, S. 542-543.

2 Charcots Ansehen in Paris beruhte zunächst auf soliden neurologischen Diagnosen, wurde von ihm aber mit großem Sinn für Prestige und Machtausübung durchgesetzt und in Bereiche erweitert, in denen sich das medizinische  $\rightarrow$ Wissen $\leftarrow$  nicht von dem der Astrologie unterschied. Die »große Hysterie«, die Charcot entwarf und bis zu seinem Tod im Bewußt-

Statt einen Zugang zu erleichtern und das Verständnis für die künstlerische Produktivität zu vertiefen, erklären pathographische Modelle wie die von Lange-Eichbaum<sup>3</sup> wenig bis nichts von der Persönlichkeit eines Dichters und vergrößern eigentlich nur das Rätsel, weshalb ein derart in seiner Pathologie gesehener, womöglich auf sie reduzierter Mensch Texte von solcher Kraft schaffen konnte.

Texte entstehen durch Texte, die ein Dichter in sich aufgenommen und verwandelt hat. Ohne den vergleichenden Blick auf die Texte ist das Werk nicht zu verstehen. Aber der Blick auf den *Verarbeitungsprozess* in der Person des Autors ergänzt diese Art der Betrachtung; hier siedle ich den möglichen Beitrag der Psychologie an. Sie muss zu diesem Zweck historisches Denken erlernen und sich von der Illusion befreien, es gäbe eine zeitlose Psyche und zeitlose psychologische Kategorien, die unabhängig von einer speziellen geschichtlichen und kulturellen Situation funktionieren.

Durch eine psychodynamische Untersuchung, welche über die reine Symptombeschreibung hinaus nach inneren Zusammenhängen – etwa zwischen Kindheit, Familiendynamik und späterem Schicksal – greift, gewinnen wir Anhaltspunkte, aufgrund von fragmentarischen Beobachtungen Ganzheiten zu rekonstruieren, ähnlich dem Archäologen, der vereinzelte Scherben besser zuordnen kann, nachdem er einige intakte Vasen studiert hat.

Insofern können psychodynamische, nicht etikettierende Erwägungen angesichts einer historischen Gestalt zu einem besseren Verständnis beitragen, solange wir uns des Umfeldes bewusst bleiben und bei jedem Schritt überlegen, ob er über die reale Entfernung noch trägt.

sein der europäischen Medizin verankerte, ist laut Shorter ein Kunstprodukt, erzeugt durch suggestive Ansteckung der zusammengepferchten Patientinnen und aufrechterhalten durch die ›hypnotischen‹ Bemühungen der Assistenten, Beweise für die Theorie des Meisters zu finden.

Daß die Hysterie durch epileptoide Anfälle charakterisiert ist, denen ein ›Stadium des Clownismus‹ und ein ›Stadium der pathetischen Haltungen‹ folgen, galt so lange, wie Charcot seinen Assistenten dieses Krankheitsbild glaubhaft machte. Jules-Joseph Dejerine, der zwei Jahre nach Charcots Tod dessen Lehrstuhl übernahm, betreute ebenfalls einen ganzen Saal armer hysterischer Frauen. Aber wo unter Charcot gezuckt und geschrien wurde, ging es jetzt ruhig zu, weil der Chef keine Anfälle mochte. »In den acht Jahren, die ich nun an der Salpêtrière bin«, so fasst Dejerine zusammen, »haben die Symptome der sogenannten großen Hysterie, wo sie sich in meiner Abteilung zeigten, in keinem einzigen Fall länger als eine Woche angehalten« (vgl. Edward Shorter: *Moderne Leiden. Zur Geschichte der psychosomatischen Krankheiten*. Reinbek 1994).

3 Wilhelm Lange-Eichbaum: *Genie – Irrsinn und Ruhm*. München 1928.

### Rilkes *Faszinosum*

Die antike Plastik suchte sozusagen die Logik des Körpers, Rodin sucht seine Psychologie. Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus, das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unsres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt, die Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele, aus der alle Substanz herausgeläutert ist, und deren Formen nur Formen von Bewegungen sind.<sup>4</sup>

Das Faszinierende an Rilke geht weit über sein Werk hinaus: es ist dieses radikale Leben als Dichter, diese extreme Vereinzelung, die sich doch in den Priester-Dienst am Allgemeinsten stellt, das Menschen überall verbindet: die Sprache, die Natur, das Gefühl, die Kunst. Christusgleich, dornengekrönt, vaterlos, elternenttäuscht, die Mutter mehr Last und Pflicht als Halt, muss Rilke sich seine Gläubigen erst erschaffen, muss um sie werben, redet jeder Einzelnen zu, als sei sie die Einzige, unvergleichlich, unerreicht, jeder Hingabe wert – wenn nur die begrenzten Kräfte nicht wären und nicht das Werk, die Arbeit, die es jeden Tag zu beginnen gilt, die alle schön finden sollen, während das Ich des Dichters sich an keinem der erreichten Erfolge dauerhaft erfreut oder auch nur soviel Halt gewinnt, dass die Ängste weichen und die Abgründe sich schließen.

Wer sich einer solchen Person psychologisch nähert, sollte jeden seiner Begriffe kritisch prüfen, ehe er ihn auf sie anwendet. Angesichts von Rilke scheinen mir hier die Begriffe der Hysterie und der Depression besonders problematisch, aber auch das Konzept der narzisstischen Störung funktioniert nur eingeschränkt. Das hängt mit dem Mangel an objektivierbarem Substrat in einer psychologischen Diagnostik zusammen. Während Schlaganfall oder Tuberkulose im 18. Jahrhundert Vergleichbares bedeuten wie im 21., gibt es heute keine ›offizielle‹ (das heißt in den Manuals stehende) Hysterie mehr, während sie doch zu Rilkes Lebzeiten eine der häufigsten Diagnosen war, um Symptome zusammen zu fassen, welche Phia Rilke ebenso wie ihr Sohn aufweisen: Stimmungsschwankungen, erhöhte Reizbarkeit, abrupter Wechsel von Kontaktsuche und Kontaktabbruch, vor allem aber körperliche Leidenzustände ohne organisch fassbare Ursache.

In den neueren Rilke-Biographien ist nicht mehr von Hysterie die Rede, sondern nur noch von Depression. Dabei hat Rilke nach meinem Eindruck niemals länger an einer klinisch bedeutsamen Depression gelitten. Diese wäre durch Verlust der Fähigkeit zu Freude oder Trauer, der affektiven Resonanz, durch eine Denkhemmung, Hoffnungslosigkeit und Suizidgedanken charakterisiert. Wenn der junge Rilke in Liebesaffären von Suizid spricht, hat das mit einem depressiven Symptom wenig zu tun; es ist eine parasuizidale, verbale Inszenierung, um bestimmte Wirkungen auf ein Gegenüber zu erzielen. Ernsthafte Selbstmordpläne habe ich nirgends entdecken können; Rilke hing am Leben und plante lieber eine Reise als seinen Tod.

Auch in Lebensphasen, in denen ihm seine Biographen eine tiefe Depression bescheinigen, erledigte Rilke fast immer seine Korrespondenz. Er kümmerte sich

<sup>4</sup> Georg Simmel: *Philosophische Kultur*. Leipzig, 1919 (2. Auflage), S. 180.

brieflich um seine Ehefrau, seine Mutter, seine Freundinnen und Freunde und konnte – ganz anders als der an einer Depression Erkrankte – sein Leiden durchaus anschaulich machen.

Klinisch bedeutsamer für Rilkes Leben scheinen mir seine manischen Stimmungen. Auch diese halte ich nicht für so exzessiv, dass sich die Diagnose einer entsprechenden Störung rechtfertigt, aber sie haben vermutlich viele seiner körperlichen Zusammenbrüche mit verschuldet. Rilke überschätzte sich selbst, seine seelische und körperliche Belastbarkeit ebenso wie die seiner Freundinnen und Freunde. Er überschätzte seine finanziellen Möglichkeiten immer wieder bei weitem. Wenn er schließlich gegen die Realität prallte, hat er heftig gelitten. Er hat dann manchmal versucht, sich zu bessern, dann aber wieder trotz der Freiheiten eines Künstlerlebens für sich beansprucht. Alltagsorgen und schlechte Hotels sollten einem Künstler erspart bleiben.

Wenn ich mit aller gebotenen Vorsicht Rilkes nervöse Symptome auf einen diagnostischen Nenner bringen darf: Ängste, depressive und hypomanische Episoden im Zusammenhang mit Phantasien, mit einem idealisierten Liebesobjekt zu verschmelzen oder es zu verlieren, auf der Grundlage von Störungen des Selbstgefühls und der Aggressionsverarbeitung, verbunden mit ausgeprägten Fähigkeiten, sich durch Einsamkeit, Naturbegegnung und poetische Produktivität selbst zu heilen.

Das Eingangszitat aus den Kappus-Briefen des 29jährigen Rilke drückt eine beeindruckende Tiefe der Einsicht in die Quellen menschlicher Angst und Depression aus. Ich halte es auch für keinen Zufall, dass sich Rilke mit diesen ebenso realistischen wie tröstlichen Argumenten an ein Spiegelbild, einen »jungen Dichter«, wendet. Wer so schön und treffend gegen eine Depression argumentieren kann, wer Texte schreibt, die wir heute ohne Bedenken in ein Manual der kognitiven Therapie aufnehmen könnten, der muss über beträchtliche Potenziale der Selbstheilung verfügen.

Und nur wer das Leben nicht kennt und unsere professionellen Möglichkeiten naiv überschätzt, wird die Tatsache gegen Rilke anführen, dass er auch nach dem Ersinnen so treffender, poetischer Antidepressiva seine Abstürze und Verzweiflungstage erfuhr. Wie die Helfer-Forschung lehrt, haben Psychiater unter allen Fachärztegruppen das höchste Selbstmordrisiko.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Wolfgang Schmidbauer: *Die hilflosen Helfer*. Reinbek 1977.

### *Helfer und Don Juan*

Aber Dottore Serafico! *Jeder* Mensch ist einsam, und *muß* es bleiben und *muß* es aushalten und *darf* nicht nachgeben und *muß* die Hilfe nicht in anderen Menschen suchen, sondern in dem geheimnisvollen Walten, das wir in uns fühlen, ohne es zu kennen oder zu verstehen – Und wer fühlt es so wie Sie, Gottbegnadeter, Sie Undankbarer!

Und was brauchen Sie immerfort dumme Gänse retten zu wollen, die sich selbst retten sollen – oder der Teufel soll die Gänse holen – er wird sie ganz bestimmt wieder zurückbringen (Sie brauchen sich nicht zu ärgern denn ich kenne Niemanden und weiß von Niemandem)

Es kommt mir vor, D.S. daß der selige Don Juan ein Waisenknabe neben Ihnen war – und Sie thun sich immer solche Trauerweiden aussuchen, die aber gar nicht so traurig sind in Wirklichkeit, glauben Sie mir – *Sie, Sie selbst* spiegeln sich in allen diesen Augen<sup>6</sup> –

Die Feststellung, dass Don Juan ein Waisenknabe sei, verglichen mit dem poetischen Seelenfänger, ist stark übertrieben, zeigt aber den Scharfsinn der Freundin, die diese Zeilen an Rilke schrieb. Während Don Juan die Frauen grausam fallen lässt, nachdem er sie mit den höchsten Versprechungen verführt hat, bietet ihnen Rilke einen Platz in seiner Innenwelt an, den sie doch bitte nicht mit einem Platz in seinem Alltag verwechseln sollen. Marie von Thurn und Taxis versucht in diesem Brief, ihren Hofdichter zu überzeugen, dass für seine »Trauerweiden« nicht die Poesie zählt, sondern – wie es Heine formuliert hat – »Suppenlogik und Knödelargumente«.

Allerdings redet sich die in Ehe, Familie und Vermögen wohl eingebettete Marie leicht gegen Rilke, der nichts von dem halten kann. Sie will ihn, wie schon der ihm von ihr verliehene Name »Dottore Serafico« besagt, dauerhaft im spirituellen Reich ansiedeln. Der Dichter aber fühlt sich in der ihm verordneten Höhenluft nicht wohl und kann nicht anders, als immer wieder zu versuchen, doch ein Stück irdisches Liebesglück zu erhaschen.

Nicht nur die Objekte seiner wetterwendischen und dann wieder fast unzerstörbaren Liebe, sondern auch seine Biographen können nicht anders, als in wechselnden Schattierungen über Rilkes zwischen Sehnsucht und Vermeidung schwankendes Liebesleben zu staunen, zu rätseln oder sich zu empören. Wie kann es sein, dass er Frauen, die er soeben noch kniefällig-beschwörend in den Mittelpunkt seines Lebens gerückt hat, nach Wochen oder Monaten wieder aus diesem zu entfernen wünscht – meist indem er sich selbst daraus entfernt, wichtigste Arbeiten oder soziale Pflichten vorgibt? Wie kann es nur sein, dass der Dichter einerseits die höchsten Forderungen an Hingabe stellt, zu erfüllen verspricht, um dann wieder zu behaupten, »daß jede Art von Zuneigung, die einen anderen Menschen bindet –

<sup>6</sup> Marie von Thurn und Taxis an RMR, 6.3.1915. In: RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Besorgt durch Ernst Zinn. 2 Bde. Zürich und Frankfurt a.M. 1951, Bd. 1, S. 404; Rilke nennt in seiner Antwort den Brief der Prinzessin ein »schönes großes Gewitter« (ebenda, S. 408).

jeder Anspruch, den ein Mensch an den anderen stellt – ein *tödliches Unrecht* sei«?<sup>7</sup>

Als Rilke sich 1915 in die Malerin Lulu Albert-Lasar verliebte, die mit einem zwanzig Jahre älteren Mann verheiratet war, überschüttete er sie mit Gedichten und Blumen. Wie Lasar in ihrer 1952 (damals war sie 67) veröffentlichten Geschichte ihrer *Wege mit Rilke* beschreibt, schwankte Rilke zwischen Verschmelzungswünschen und Näheängsten; er beteuerte die Einzigartigkeit ihrer Liebe und zog sich, wenn er sich ihrer sicher war, in seine Arbeit zurück oder pflegte andere Freundschaften.

Wieder und wieder wünschte er, ohne sich anscheinend klar zu machen, wie kränkend das war, er wolle ganz woanders sein (es war Krieg, und er konnte weder in sein geliebtes Paris noch nach Italien reisen). Irgendwann, so berichtet die entnervte Geliebte, hab sie ihm gesagt: »Lieber, bring mir die schwierige Kunst bei, gleichzeitig da und doch nicht da zu sein.«<sup>8</sup>

Solche Formen der Liebe beruhen darauf, dass die stabilisierenden Qualitäten des Vertrauten, der Befriedigung, der Geborgenheit und der Ökonomie nicht ausreichend vor dem Impuls schützen, sich aus einer mehr oder weniger schlagartig angstbesetzten Beziehung zurückzuziehen. Dieselbe Partnerin, welche zuerst mit allen Mitteln erobert und angesichts ihres Zögerns oder ihrer Fluchtneigung festgehalten wurde, gewinnt in diesen Zuständen bedrohliche Züge. Sie wird zum Feind.

Während der nicht in die Dynamik dieses Verhaltens vordringende Betrachter die *Aufnahme* der Beziehung für »normal« hält, den *Rückzug* aber für das Zeichen einer plötzlichen Störung, verhält es sich in Wahrheit umgekehrt. Für den Dichter ist die reale Frau ein Gegenstand unbewusster Ängste. Er fühlt sich von ihr grundsätzlich bedroht, so sehr er sich auf der anderen Seite nach ihrer Nähe sehnt. Indem er die Beziehung gestaltet und die Geliebte nach Kräften bewundert und erhöht, ihr seine Aufmerksamkeit und Liebe beweist, gelingt es ihm, über eine bestimmte Zeitspanne diese untergründigen Ängste zu entschärfen. Irgendwann reichen seine Kräfte nicht mehr aus; die Ängste führen zur Trennung oder, wenn diese nicht möglich ist, zum Kompromiss der körperlichen Erkrankung. Sie schützt den Dichter vor weiteren Ansprüchen, entschuldigt ihn und rechtfertigt einen Ortswechsel, um wieder zu sich zu kommen und sich zu erholen.

Im Modell des Don Juan, das da Ponte in Mozarts Oper verewigte, hat dieses Kippen von der idealisierenden Liebe in die Entwertung eine sexuelle Gestalt: die penetrierte Frau ist von diesem Augenblick an wertlos geworden. Bei Rilke ist die Angelegenheit – entgegen der ironischen Unterstellung von Marie Taxis – doch sehr viel komplizierter. Er lebt in zwei Welten, im Alltag und in dem, was er schreibt. Im Alltag muss er sich von den Frauen trennen, sobald er sich durch eine Beziehung *ingeengt* fühlt. In diesem hier oft verwendeten Ausdruck steckt die zentrale Emotion der Angst – *angustia*, die Enge, hat ja dem deutschen Wort die Wurzel gegeben.

7 Ralph Freedman: *RMR. Der Meister. 1906-1926*. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebnetter. Frankfurt a.M. 2002, S. 95.

8 Lulu Albert-Lasar: *Wege mit Rilke*. Frankfurt a.M. 1952/1985, S. 140. Zitiert nach Freedman: *Der Meister* (wie Anm. 7), S. 260.

In seiner (Brief)Schreibkunst aber kann Rilke die Angst vor der Nähe unter Kontrolle bringen und Beziehungen so gestalten, wie er das braucht, um sich sicher zu fühlen. Dieses Sicherheitsbedürfnis des Schreibenden scheint mir ein wichtiges Motiv dieser Kunst, umso ausgeprägter, je persönlicher und gefühlstragender seine Texte sind. Wer einen Brief schreibt, ist gleichzeitig alleine und bei dem Adressaten, er ist, wie es die paradoxe Bitte von Rilkes Geliebter aus dem Jahr 1915 andeutet, *gleichzeitig da und nicht da*.

Wer die Berichte über die Kindheit und Jugend Rilkes liest, erkennt eine belastete Biographie. René wurde nach einer früh verstorbenen Schwester in eine unglückliche Ehe hineingeboren: der Vater hatte seine Träume von einer Laufbahn als Offizier aufgeben müssen und war als Inspektor bei einer Privatbahn Beamter im gehobenen Dienst. Die Mutter, Sophia Rilke, entstammte einer Familie der oberen Mittelschicht und war bald von ihrem Mann chronisch enttäuscht. Es kam zu keiner weiteren Schwangerschaft, die Eltern trennten sich, als Rilke neun Jahre alt war. Rilke blieb bei seiner Mutter; er kam ein Jahr später in ein Internat.

Die Mutter verzärtelte ihren Sohn und band ihn in eine überhitzte Frömmigkeit mit ein. Sie kleidete ihn im Vorschulalter wie ein Mädchen, suchte in ihm Ersatz für die verlorene Tochter, was auf beträchtliche Energie schließen lässt, ihren Sohn entlang ihrer eigenen fixen Vorstellungen zu formen. Der Vater scheint damit nicht einverstanden gewesen zu sein, aber er kam gegen die Mutter nicht an.

Der kleine René wurde ein ödipaler Sieger. Die Mutter zog ihn dem Vater vor, sie parentifizierte ihn, – eine wahrhaft drückende Last auf kindlichen Schultern, die der Dichter fast bis an sein Lebensende mit bewundernswürdiger Geduld getragen hat; davon wird in der Untersuchung des 2009 veröffentlichten Briefwechsels mit Phia Rilke noch die Rede sein.

Ein stabiles männliches Selbstgefühl bildet sich aus der Identifizierung mit einem als genügend gut erlebten Vater. Rilke hingegen wurde von seiner Mutter als Retter aus ihren Depressionen früh idealisiert und gleichzeitig immer wieder fallen gelassen, wenn er nicht in der Lage war, die Mutter zu trösten und ihr über ihre Kränkungen hinweg zu helfen. Er konnte nie einen angemessenen Umgang mit aggressiven Impulsen erwerben und reagierte mit heftigen Ängsten, stoischer Verleugnung, Erkrankungen und anderen Formen des Rückzugs, wenn die entsprechenden Seiten seiner Person gefordert gewesen wären.

In der Militärschule, die Rilke auch literarisch (*Die Turnstunde*, 1899) als traumatische Erfahrung beschrieben hat, wurde dieser Mangel an »gekonnter« Aggression bereits deutlich: Er ließ sich von seinen Mitschülern schlagen, ohne sich zu wehren, was bei diesen keine Reue, sondern Spottlust weckte. Die Uneinigkeit der Eltern zeigte Folgen: Rilke bat seine Mutter, seine schlechten Leistungen in Turnen und Sport gegenüber seinem Vater zu verheimlichen. Joseph Rilke kritisierte seine Frau und drängte sie, den Jungen vom »Dichten« abzubringen, während Phia Rilke in dieser Neigung unterstützte.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ralph Freedman: *RMR. Der junge Dichter. 1875-1906*. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebner. Frankfurt a. M. und Leipzig 2001, S. 33.



In der Militäroberrealschule spitzte sich der Konflikt zu und führte zu einem Wechsel zwischen Erkrankungen, Sanatoriumsaufenthalten, Rückkehr in die Schule und erneuter Erkrankung. Die Eltern stritten weiter – Phia gab ihrem Sohn recht, was das brutale Klima in der Militärschule anging; Joseph gab Phia die Schuld, die ihren Sohn verzogen und seine Phantasie überspannt habe. Weshalb Rilke schließlich die Schule verließ, ist nicht ganz klar; eindeutig ist aber, dass er sie schrecklich fand, in diesen Jahren häufig krank war und viele Kränkungen durchlebte.

Wie lässt sich Rilkes Unfähigkeit, mit Aggressionen umzugehen, verstehen? Aus den Berichten über sein Verhalten in der Militärschule wird deutlich, dass er sich, wenn er sich schlagen ließ und sich nicht wehrte, mit Christus identifizierte. Dieses Bild passte zu seinem Streben, Phia von ihrem Schmerz über den Verlust der Tochter und ihre unglückliche Ehe zu erlösen. Er war mit seiner Mutter so eng verbunden, dass kein Quäntchen Ärger oder Wut gegen die von ihr inszenierten Beschneidungen seiner Männlichkeit aufkommen durfte.

Die abgewehrte Aggressivität verschwindet nicht aus der Person, sondern sie wendet sich gegen diese, wenn ihr der Weg in die Außenwelt versperrt wird. Je mehr die inneren Spannungen wachsen, desto stärker prägt sich die Gefahr aus, dass sie den Organismus überlasten und dessen Immunabwehr schwächen: Ein Infekt, den ein unbelasteter Jugendlicher in Tagen überwindet, braucht Wochen und Monate, um auszuheilen. Aus einer solchen Dynamik wird die Verbindung von seelischer Qual und häufigen körperlichen Erkrankungen verständlich, die Rilkes Militärschulzeit prägte.

Kleine Kinder werden von ihren Affekten vollständig erschüttert. Angst und Wut wühlen sie so sehr auf, dass sie eine angemessene Affektkontrolle nur dann erwerben können, wenn sie in solchen Extremsituationen eine erwachsene Bezugsperson vorfinden, die sich in ihre Überlastung einfühlt und diese mit trägt. Rilke hat seine Affektsteuerung nicht angemessen entwickeln können. Die impulsiven Ausbrüche des jungen Mannes haben seine Freundinnen heftig erschüttert. Später hat Rilke gelernt, sich rechtzeitig zurückzuziehen und in seiner literarischen Produktivität eine Möglichkeit zu finden, diese Schwäche in einer Stärke zu verwandeln. Jetzt erkannten andere voller Bewunderung, wie der junge Dichter herzerreißende Leidenschaften symbolisch zu bewältigen wusste.

Vermutlich haben beide Eltern Rilkes ihren Sohn geliebt und ihm durchaus ein Grundgefühl der Geborgenheit und des Vertrauens in seine Fähigkeiten vermittelt. Aber durch die Spannung zwischen ihnen und durch die Belastung der Mutter durch den Tod des vorausgehenden Kindes wurde René in seinen archaischen Affekten nicht genügend gut wahrgenommen und unterstützt. Das kann dazu führen, dass ein Prozess der Desomatisierung blockiert wird, welcher sonst dazu führt, dass sich seelische Erregungen und körperliche Vorgänge in der Entwicklung voneinander trennen.

## *Freud und Rilke*

*[...] eines jungen, bereits rühmlich bekannten Dichters*<sup>10</sup>

Im Jahr 1916 erschien in Berlin *Das Land Goethes 1914-1916. Ein vaterländisches Gedenkbuch*. Herausgeber war der Berliner Goethebund, Mitarbeiter neben anderen ein prominenter jüdischer Autor aus Wien, der später den Goethepreis der Stadt Frankfurt erhielt: Sigmund Freud. Es war die Zeit der abflauenden Kriegsbegeisterung. Angesichts der inzwischen verbreiteten Ängste und Depressionen, welche dem rasenden Überschwang und den Millionen von vaterländischen Gedichten im Sommer 1914 folgten, passte Freuds Aufsatz gut: Mut aufbauen angesichts der Vergänglichkeit – das war seine These und seine Forderung.

Als Vertreter der Antithese diente Freud kein anderer als Rainer Maria Rilke. Er war, wie wir heute wissen, der »junge Dichter«, welcher in der Einleitung des kleinen Aufsatzes eine Rolle spielt, freilich zum Stichwortgeber herabgewürdigt wird. Hören wir Freud:

»Vor einiger Zeit machte ich in Gesellschaft eines schweigsamen Freundes und eines jungen, bereits rühmlich bekannten Dichters einen Spaziergang durch eine blühende Sommerlandschaft. Der Dichter bewunderte die Schönheit der Natur um uns, aber ohne sich ihrer zu erfreuen. Ihn störte der Gedanke, daß all diese Schönheit dem Vergehen geweiht war, daß sie im Winter dahingeschwunden sein werde, aber ebenso jede menschliche Schönheit und alles Schöne und Edle, was Menschen geschaffen haben und schaffen könnten. Alles, was er sonst geliebt und bewundert hätte, schien ihm entwertet durch das Schicksal der Vergänglichkeit, zu dem es bestimmt war.«

Der Spaziergang mit Rilke und dem »schweigsamen Freund« (vermutlich C.G. Jung, dessen Beziehung zu Freud damals in die Brüche ging) fand 1913 anlässlich einer Tagung der Psychoanalytiker in München statt, an der Lou Andreas-Salomé und Rilke teilnahmen. Damals stellte Lou Andreas-Salomé den jungen Dichter Freud vor. Freud war von Rilke sehr angetan und warb um ihn. Vielleicht dachte er, er könne den hoch begabten jungen Mann ähnlich für die Sache der Psychoanalyse gewinnen, wie andere Nichtärzte auch, etwa Otto Rank, Hanns Sachs, Theodor Reik und Lou Andreas Salomé selbst. Gerade Lou war eine große Werberin für die Psychoanalyse; sie brachte auch Viktor Emil von Gebattel von einer literarischen Laufbahn ab und überzeugte ihn, Medizin zu studieren und als Psychoanalytiker zu praktizieren.

Rilke hielt Abstand. Wenn ich mir vorstelle, wie er achselzuckend, Abscheu im Gesicht, die ersten Nummern der Zeitschrift *Imago* liest, in der sich die Psychoanalyse mit philologisch wie historisch dilettantischen Werkzeugen der Kunst und Literatur zu bemächtigen sucht, kann ich das gut verstehen.<sup>11</sup> Auch in dem Aufsatz

<sup>10</sup> Sigmund Freud: »Vergänglichkeit«. In: *Ges. W. X.* Frankfurt a. M. 1946, S. 358.

<sup>11</sup> Im Jahr 1912 nach der Lektüre der ersten Nummer der psychoanalytischen Zeitschrift *Imago* kommentiert Rilke in einem Brief »sehr gewagte und [...] oft voreilige Anwendungen der gewonnenen Einsichten. [...] es wäre zu keiner anderen Zeit möglich gewesen, so undelikat einzugreifen, als gerade in unserer, wo es keine Intimität mehr zu geben scheint

über »Vergänglichkeit« hat Freud mit Rilke etwas getan, was ihm selbst später oft widerfuhr: Er stellt den Dichter als jemanden hin, der eine ganz naive Auffassung hat. Dieser gegenüber kann dann Freud seine überlegene Einsicht aufbauen. »Aber ich bestritt dem pessimistischen Dichter, daß die Vergänglichkeit des Schönen eine Entwertung desselben mit sich bringe.« Dabei ließe sich viel von dem, was Freud gegen die Trauer angesichts der Vergänglichkeit ins Feld führt, auch in Rilkes Werken nachweisen – und Einiges dazu, was vielleicht tiefer reicht. Freud besteht aber auf *seiner* tieferen Einsicht und begegnet Rilke mit einer Widerstandsanalyse:

»Ich hielt diese Erwägungen für unanfechtbar, bemerkte aber, daß ich dem Dichter und dem Freunde keinen Eindruck gemacht hatte. Ich schloß aus diesem Mißerfolg auf die Einmischung eines starken affektiven Moments, welches ihr Urteil trübte, und glaubte dies auch später gefunden zu haben. Es muß die seelische Auflehnung gegen die Trauer gewesen sein, welche ihnen den Genuß des Schönen entwertete. Die Vorstellung, daß dies Schöne vergänglich sei, gab den beiden Empfindsamen einen Vorgesmack der Trauer um seinen Untergang, und da die Seele von allem Schmerzlichen instinktiv zurückweicht, fühlten sie ihren Genuß am Schönen durch den Gedanken an dessen Vergänglichkeit beeinträchtigt.«

Freuds Aufsatz wendet sich vielleicht deshalb so energisch gegen den angeblichen Pessimismus Rilkes, weil Freud selbst zu der Zeit, als er ihn verfasste, sehr deprimiert war, sich einsam fühlte und um das Überleben seiner Söhne an der Front fürchtete. Es ist geradezu rührend, sich zu vergegenwärtigen, wie der in seiner Theorie schon lange zutiefst kulturpessimistische Freud erst angesichts des Untergangs ihm selbst bisher unbewusster Fortschrittshoffnungen sein Kriegserleben zusammenfasst:

und wo zwischen Neugier und Wissensdrang kein Unterschied mehr gemacht wird. Ich will Ihnen gleich gestehen, daß ich im Ganzen sehr gegen die Analyse eingenommen bin, von Einblick zu Einblick mehr, ich finde sie thut einseitig, rechthaberisch und eingebildet etwas, was das Leben immer schon, wo es nöthig war, gethan hat, und was zu thun, auch *nur* dem Leben selbst eigentlich zusteht.« Es ist schade, dass die psychoanalytische Beschäftigung mit Kunst und Literatur so wenig auf solche Einwände reagieren konnte; es hätte ihr gut bekommen. Eine zwischenmenschliche Wahrheit kann nicht autoritär, sondern nur durch Konsens gewonnen werden. Ist der Gegenstand des analytischen Interesses wehrlos, weil zum Zeitpunkt der Analyse längst nicht mehr unter den Lebenden, ist die Sorgfaltspflicht erhöht; das ganze Vorgehen rechtfertigt sich nur unter dem Aspekt, dass das Werk eines großen Schriftstellers auch durch tastende Versuche erschlossen werden darf, die einige der Geheimnisse seiner Entscheidungen und seines Verhaltens entschleiern. Thomas Ogden hat in einem Buch über *Analytische Träumerei und Deutung – Zur Kunst der Psychoanalyse* beschrieben, wie sich wesentliche Aussagen über psychotherapeutische Praxis und Zielsetzung *nicht bei den Analytikern, sondern bei den Dichtern finden*. Um die Depressionen und Ängste des narzisstisch Traumatisierten zu verstehen, verwendet Ogden als Beispiel Goethes Faust. Dessen rastloses Streben nach Wissen versteht er als Sehnsucht nach Teilhabe an einer Lebendigkeit, die in der Manie des Strebens nach dem vollendeten Wissen gleichzeitig gesucht und verloren wird.

Das Ringen des Dichters nach dem sprachlichen Ausdruck seiner Affekte steht der psychotherapeutischen Aufgabe näher als die wissenschaftliche Diskussion über Abwehrmechanismen und Fixierungen der Libido, unterstreicht Ogden. Er sucht damit Vorurteile zu entkräften, die von literarwissenschaftlicher Seite immer wieder gegen die mit naturwissenschaftlichem Anspruch auftretende Bemächtigung vorgebracht werden.

»Die Unterhaltung mit dem Dichter fand im Sommer vor dem Krieg statt. Ein Jahr später brach der Krieg herein und raubte der Welt ihre Schönheiten. Er zerstörte nicht nur die Schönheit der Landschaften, die er durchzog, und die Kunstwerke, an die er auf seinem Wege streifte, er brach auch unseren Stolz auf die Erungenschaften unserer Kultur, unseren Respekt vor so vielen Denkern und Künstlern, unsere Hoffnungen auf eine endliche Überwindung der Verschiedenheiten unter Völkern und Rassen.«<sup>12</sup>

Rilke und Freud trafen sich während des Krieges noch einmal in Wien. Es gab eine Einladung zum Essen, weitere Treffen schlug Rilke aber aus. Freud schrieb über die Begegnung im Juli 1916 an Lou, Rilke habe »in Wien deutlich genug zu erkennen gegeben, daß ›kein ewiger Bund mit ihm zu flechten‹ ist. So herzlich er bei einem ersten Besuch war, es ist nicht gelungen, ihn zu einem zweiten zu bewegen.« Die Gründe dafür klingen bereits in einem Brief Rilkes vom 17. Februar 1915 an, der dem Treffen mit Freud vorausgegangen war: »Öfters war ich daran, mir durch eine Aussprache mit Ihnen aus der Verschüttung zu helfen. Aber schließlich überwog der Entschluss, die Sache allein durchzumachen.«<sup>13</sup> Und auch eine noch spätere Erinnerung Freuds daran (1925 in einem Brief an den Schriftsteller Arthur Fischer-Colbrie festgehalten) lässt Rilkes Einstellung deutlich werden: Er »hat mich telefonisch angerufen, eine Einladung zum Mittagessen angenommen und uns alle durch seine Konversation und seine Erzählungen entzückt. Seither habe ich ihn aber nicht wiedergesehen. Ich habe keinen Grund anzunehmen, daß er sich besonders für die Psychoanalyse interessiert oder ihr sympathisch gegenübersteht.«<sup>14</sup>

### *Lou Andreas-Salomé*

Warst mir die mütterlichste der Frauen,  
 ein Freund warst Du, wie Männer sind,  
 ein Weib, so warst Du anzuschauen,  
 und öfter noch warst Du ein Kind.  
 Du warst das Zarteste, das mir begegnet  
 das Härteste warst Du, damit ich rang.  
 Du warst das Hohe, das mich gesegnet –  
 und wurdest der Abgrund, der mich verschlang.

Rilkes Gedicht ist ein Beleg für seine Fähigkeit, Widersprüche auf den Begriff zu bringen und eine komplexe Beziehung zusammenzufassen. Es zeigt, dass die Behauptung Freuds in seinem Nachruf von 1937 auf Lou Andreas-Salomé mehr als gelinde übertrieben war, sie sei »dem großen, im Leben ziemlich hilflosen Dichter Rainer Maria Rilke zugleich Muse und sorgsame Mutter gewesen.« Die kindlichen Geltungsbedürfnisse, die so viel im Leben von Lou Andreas-Salomé bestimmt ha-

<sup>12</sup> Freud: »Vergänglichkeit« (wie Anm. 10), S. 360.

<sup>13</sup> Zitiert nach Michael Worbs: *Nervenkunst*. Frankfurt a. M. 1983, S. 132 f.

<sup>14</sup> Zitiert nach: RMR/Lou Andrea-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. und Leipzig 1975 (im Folgenden zitiert als LAS), S. 283.

ben, hat Rilke genau so gesehen wie ihren radikalen Mut, Beziehungen zu riskieren und lieber zu opfern, als ihre Freiheit aufzugeben. Lou hat sich Rilke gegenüber gerne zur mütterlichen Freundin stilisiert. Aber »öfter noch warst du ein Kind« – Rilke wusste sehr viel über Lous kindliche Geltungs- und Sicherheitsbedürfnisse, die dazu führten, dass sie nicht nur keine therapeutische Wirkung auf ihn ausüben konnte, sondern ihm von einer Therapie abriet. Sie selbst *konnte* ihn nicht behandeln – aber ein anderer Analytiker *durfte* ihn nicht behandeln.

Lou Andreas-Salomé stand Rilke in dem Thema der Näheangst nicht nach. Für sie gab es so wenig wie für ihn Liebesbeziehungen, die durch Integration der Erotik und der Aggression charakterisiert sind und ohne komplizierte Regelungen von Nähe und Distanz auskommen können. Lou hat, angefangen von ihrem Religionslehrer, der – zwanzig Jahre älter als sie – Frau und Kinder für die 16jährige verlassen wollte, Männern den Kopf verdreht und ihnen dann die Erfüllung verweigert. Paul Réé, Friedrich Nietzsche, Friederich Pineles machten ihr Heiratsanträge, die sie alle ausschlug. Am 28. Oktober 1901 verunglückte Réé bei einer Bergwanderung, vermutlich ein Suizid.

In gelebte erotische Beziehungen fand Lou erst, als sie den Iranisten Friedrich Carl Andreas nach stürmischem Werben und einer suizidalen Geste (er verletzte sich mit einem Dolch die Brust) geheiratet hatte. Sie hatte aber »den Verzicht auf sexuelle Erfüllung zur Bedingung ihrer Ehe erklärt«. Erst seit sie an Andreas gebunden war, fühlte sie sich frei, mit anderen Männern erotische Kontakte aufzunehmen. Diese Manöver widerlegen die Behauptungen der Lou-Hagiographie, sie sei durchsetzungsstark und autonom gewesen. Im Gegenteil: sie fürchtete Abhängigkeit so sehr, dass sie zeitlebens ihre eigene Erotik ebenso wie die ihrer männlichen und weiblichen Geliebten manipulierte und auch nie die Geburt eines Kindes riskierte:<sup>15</sup> es gab immer den Ehemann, der einer allzu engen Bindung ebenso im Weg stand, wie ihr der Mangel an Bindung an ihn ihre Freiheiten ermöglichte. Verglichen mit diesem Lebensmanöver war Rilke ein »Waisenknabe«, wie ihn Marie von Thurn und Taxis in etwas anderem Zusammenhang nannte.

Solche Formen der Näheangst lassen sich mit der Navigation eines Astronauten vergleichen, der sich immer in zwei Schwerfeldern bewegen muss, weil er sonst fürchtet, der Anziehung *eines* Planeten nicht mehr entfliehen zu können. Das Manöver der Ehe mit Andreas und der freien Liebe daneben nimmt die frühere »Doppelbeziehung« vorweg, welche Lou mit Réé und Nietzsche gesucht hat, und in der sie sich ebenfalls auf keinen der beiden Männer festlegen wollte, deren Freundschaft in dieser Dreiecksbeziehung zerbrach.

Im Frühjahr 1897 reiste Lou Andreas-Salomé mit Frieda von Bülow von Berlin nach München, wo sie Rainer Maria Rilke begegnete. Sie war damals knapp elf Jahre verheiratet. Der vierzehn Jahre jüngere Student warb leidenschaftlich um sie; die beiden wurden ein Liebespaar und waren zunächst fast unzertrennlich. Rilke muss ihr viele Szenen gemacht haben und versuchte sie auf vielfältige Weise zu beeindruck-

15 Sie soll von Pineles schwanger geworden sein, das Kind aber durch einen Sturz (Abtreibungsversuch?) verloren haben. Vgl. Dieter Wunderlich: *Lou Andreas-Salomé* ([www.dieterwunderlich.de/](http://www.dieterwunderlich.de/)).

ken. Die Geliebte formte seinen Namen; aus dem der Mutter vertrauten René wurde Rainer. Friedrich Carl Andreas besuchte seine Frau in Wolfratshausen, wo sie mit Rilke und Frieda von Bülow Zimmer in einem Bauernhaus bezogen hatten.

Rilke zog im Herbst mit dem Ehepaar Andreas nach Berlin und mietete in der Nähe ihrer engen Wohnung ein Zimmer. Er verbrachte die meiste Zeit mit Lou in der Küche und nahm bei ihr Russischunterricht, während Friedrich Carl Andreas im Wohnzimmer arbeitete. Angeblich aus Sorge über die zunehmende Abhängigkeit des Dichters von ihr, wohl aber auch aus Sorge um ihre eigene Fähigkeit, ihren Abstand von ihm einzuhalten und ihre aufkommende Eifersucht zu kontrollieren, drängte Lou Andreas-Salomé Rilke, im Frühjahr 1898 allein nach Italien zu fahren. Sie ließ ihn aber nicht ganz los und begleitete ihn auf zwei Russlandreisen. Im Februar 1901 trennte sie sich von ihm.

Damals empfahl Lou Rilke, ihren Geliebten Dr. Friedrich Pineles<sup>16</sup> aufzusuchen, der manchmal – aber nicht korrekt – als Schüler Freuds beschrieben wird. Sie schrieb am 26. Februar 1901 in ihrem »Letzten Zuruf«:

»Das was Du und ich den ›Andern‹ in Dir nannten, – diesen bald deprimierten, bald excitirten, einst Allzufurchtsamen, dann Allzuhingerissenen, – das war ein ihm [Friedrich Pineles] wohlbekannter und unheimlicher Gesell, der das Seelisch krankhafte fortführen kann zu Rückenmarkserkrankung oder in's Geistesranke. *Dies braucht jedoch nicht zu sein!* [...] Begreifst Du meine Angst und meine Hefigkeit, wenn Du wieder abglittest und ich das alte Krankheitsbild wiedersah? wieder den zugleich lahmen Willen neben jähnen, nervösen Willenseruptionen, die Deinen organischen Zusammenhang durchrissen, haltlos Suggestionen gehorchten [...]!«<sup>17</sup>

Das ist recht starker Tobak: Wie die schwarzen Pädagogen kündigt Lou ihrem Rainer die bösen Folgen der Selbstbefriedigung – Rückenmarkserkrankung und Geisteskrankheit – an, wenn er nicht den von ihr erwähnten Arzt aufsucht. Friedrich Carl Andreas erhielt 1903 eine Professur in Göttingen. Durch die befreundete Reformpädagogin und Schriftstellerin Ellen Key (*Das Jahrhundert des Kindes*), der Rilke schwärmerische Briefe geschrieben hat, lernte Lou Andreas-Salomé im Sommer 1911 in Schweden den Nervenarzt Poul Bjerre (1876-1964) kennen, der einer ihrer Geliebten wurde.<sup>18</sup> Er nahm sie im September mit zum Kongress der Interna-

16 »Friedrich Pineles (Mendel Salomon), am 23.9.1868 in Sanok (Galizien) geboren, arbeitete nach dem Studium an der Universität Wien. Von 1892 an arbeitete er als Arzt am AKH und habilitierte sich 1902 für innere Medizin. Er war Vorstand am Franz-Joseph-Ambulatorium. Mit Jakob Erdheim kam er zu neuen Erkenntnissen hinsichtlich der Drüsenfunktionen. Er veröffentlichte zahlreiche Arbeiten über Physiologie und Pathologie der Epithelkörperchen und gab ab 1920 (mit Wilhelm Faltan und H. Friedrich Trenchenbach) das *W. Archiv für innere Medizin* heraus. Friedrich Pineles befasste sich insbesondere mit der Volkskrankheit Tuberkulose und mit dem Heilstättenwesen. Besonders bemerkenswert ist, dass Friedrich Pineles eine 12-jährige Liaison mit Lou Andreas-Salome hatte, die die bedeutendste Schülerin Sigmund Freuds war. Friedrich Pineles starb am 2./3.3.1936 in Wien« ([www.grg3.asn-wien.ac.at/website/herzig/herzig.html](http://www.grg3.asn-wien.ac.at/website/herzig/herzig.html)).

17 LAS, S. 53-54.

18 Anders als viele, die Lou idealisiert haben, urteilt Bjerre kritisch: »In meinem langen Leben habe ich nie wieder jemanden getroffen, der mich so schnell, so gut und so vollkommen

tionalen Psychoanalytischen Vereinigung in Weimar. Von Freud ermutigt, hat Lou Andreas-Salomé 1915 in ihrem Wohnhaus in Göttingen die erste psychoanalytische Praxis in dieser Stadt eröffnet.<sup>19</sup>

Im Zusammenhang mit Rilke interessiert Lous Bestreben, nach der Trennung ihre Bedeutung für ihn zurück zu gewinnen, indem sie versucht, ihn mit Freud in Kontakt zu bringen und an ihrer Entwicklung zur Psychoanalytikerin teilhaben zu lassen. Die Briefe und Erklärungen, mit denen Lou ihren einstigen Geliebten traktiert, dürfen nicht ernster genommen werden, als sie es verdienen. Mit professioneller Psychotherapie haben sie nichts zu tun, dazu fehlt die Grundlage an Distanz und Abstinenz. Lou sucht immer auch nach Rechtfertigungen für sich selbst, für ihre unantastbare Rolle als Muse großer Männer. Ihre medizinischen Kenntnisse sind dürftig; sie ist viel mehr psychoanalytische Pädagogin als Psychoanalytikerin, scheut sich nicht vor düsteren Ankündigungen, mit denen Liebende doch gerne jene verfolgen, die sich von ihnen getrennt haben.

Lou, von Gebattel und – sehr viel vorsichtiger – Freud selbst versuchten, Rilke für die *Sache* der Psychoanalyse zu gewinnen. Dazu gehörte auch, sich selbst analysieren zu lassen, was damals freilich ein – gemessen an heute – sehr kursorisches und abenteuerliches Unternehmen sein konnte. Die Aufbruchsstimmung, welche die psychoanalytische Bewegung beherrschte, führte dazu, dass alle Psychoanalytiker einander ihre Träume deuteten und ihre »Symptomhandlungen« analysierten. Die in solchen Unternehmungen versteckten Machtausübungen haben das Zerwürfnis zwischen Freud und C.G. Jung ausgelöst.

Freud analysierte seine eigene Tochter, er machte Lehranalysen auf Spaziergängen und schloss sie nach drei Monaten ab. Besonders ironisch wirkt das heute bei seinen amerikanischen Gästen, jungen Ärzten, die später, als sie eigene Institute gründeten, ihre Ausbildungskandidaten viele Jahre lang auf die Couch zwangen.

Rilke war ein scharfsinniger Beobachter. Er hatte es schwer mit sich, litt an Ängsten und Depressionen, erlebte aber ebenso manische Selbstüberschätzung, Reise lust und rasche, neue Verliebtheit. Er suchte schwärmerisch nach Personen, die ihm Halt geben würden und hatte weit überdurchschnittliche Fähigkeiten, solche Menschen zu finden und sie an sich zu binden. Allein diese Fähigkeit würde einen Psychoanalytiker heute höchst skeptisch stimmen, ob ein solcher Kandidat nicht sehr schnell eine wirkungsvollere Lösung seiner niedergeschlagenen Stimmung findet als die freien Assoziationen auf der Couch.

Lou Andreas-Salome wird in einigen Texten als heimliche Analytikerin Rilkes beschrieben. Ich halte das für blanken Unsinn. Lou wäre einer solchen Aufgabe nicht gewachsen gewesen, sie war selbst sehr abhängig von Rilke, wollte daraus aber eher ein Geheimnis machen und wollte sich das viel weniger eingestehen als dieser. An der Fähigkeit, eigene Gefühle auszudrücken, steht sie Rilke deutlich nach; ihre

verstand wie Lou. Sie hatte einen ungewöhnlich starken Willen und Freude daran, über Männer zu triumphieren. Zwar konnte sie entflammen, aber nur für Augenblicke und in einer seltsam kalten Leidenschaft. Sie hat mir weh getan, aber sie hat mir auch viel gegeben« (zitiert nach: Wolf Scheller: *Die Mitdenkerin. Ein Porträt der Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé* (publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/14426/schellersalome.pdf), S. 1.

<sup>19</sup> Vgl. Wunderlich: *Lou Andreas-Salomé* (wie Anm. 15).

Briefe wirken, wo sie von sich spricht und nicht zu ihm, eher hölzern und konventionell. Lou hatte sich selbst keiner Lehranalyse unterzogen, konnte aber dank ihrer Prominenz und der persönlichen Fürsprache Freuds in Göttingen als Therapeutin arbeiten.

Lous Geschichte zeigt, wie sie in ihrem Ungenügen an der konventionellen Frauenrolle Halt an bewunderten Männern suchte, mit denen sie gleichzeitig rivalisierte. Das bekannte Foto,<sup>20</sup> das Nietzsche und Rée vor einen Wagen gespannt zeigt, von dem aus Lou ein Peitschchen schwingt, drückt durchaus diese Stimmung aus: Muse zu sein, an einem überlegenen Geiste teilzuhaben und gleichzeitig aufkommende Gefühle von Unterlegenheit und Abhängigkeit durch eine erotisch fundierte Dominanz zu kompensieren.

Rilke hatte zu lange die Übermacht einer ebenso ehrgeizigen wie einfühlungslosen Mutter erduldet, um diese Merkmale an seiner früheren Geliebten nicht kritisch zu sehen. Dass das aus seinen Briefen nicht deutlich wird, verwundert uns nicht mehr, wenn wir die enormen Anstrengungen des Dichters würdigen, in seinen Briefen an die Mutter jedes kritische Wort zu vermeiden.

Er versucht, Lou zu idealisieren, auch wenn er ungehorsam bleibt und sich von ihr weder nach der Trennung zu einem Nervenarzt schicken lässt, noch später. Das Hin und Her in Rilkes Briefwechsel mit Lou und von Gebattel zeigt, dass er immer wieder heftig an (somatisierten) Ängsten und Stimmungsschwankungen leidet. Dass, wie Hans-Jürgen Hauschild andeutet,<sup>21</sup> schon damals erste Symptome der schließlich tödlichen Leukämie Rilke beeinträchtigt haben, halte ich für ganz unwahrscheinlich. Der Beginn dieser Erkrankung liegt doch deutlich im letzten Lebensjahr; ein anderer Verlauf ist bei einer Leukämie nicht zu erwarten.

Immerhin aber hat Lou Rainers Symptome bis zuletzt als ›nervös‹ gedeutet und – bezeichnend genug – mit keinem Wort angedeutet, dass sie diesen Irrtum bedauerte, als der Blutkrebs diagnostiziert wurde. Rilke nahm das, was er von Lou, Gebattel und Schenk von Stauffenberg an gutem Rat, Trost und gelegentlichen Deutungen erfährt, dankbar entgegen. Aber er war nicht für eine reguläre analytische Kur motivierbar, die ja viele Monate, in der Regel Jahre dauert.

Er ist in dieser schwankenden Motivation und in seinem Bestreben, möglichst viele ihm nahe stehende Personen zu befragen, um seine Entscheidung abzuschern, ein typischer Angstkranker. Rilke stand zwischen zwei Ängsten: jener vor seinen quälenden Stimmungsschwankungen und Versagensängsten, und jener vor den Abhängigkeiten und Ungewissheiten einer Psychotherapie. In seiner Reaktion auf die Ratschläge seiner psychoanalytisch geschulten Freunde (und auf die Annäherungsversuche des Meisters selbst) behielt dann die Angst die Oberhand, durch zu viel Preisgabe seines Innenlebens die Fähigkeit zur künstlerischen Inspiration zu verlieren.

<sup>20</sup> Es ist insofern berüchtigt, als Elisabeth Nietzsche es benutzt hat, um einen Keil zwischen ihren Bruder und die Rivalin zu treiben.

<sup>21</sup> Hans-Jürgen Hauschild: »Rilke und die Psychoanalyse – die Psychoanalyse und Rilke«. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 9, 2008, Heft 1 ([www.philosophia-online.de/mafo/essay\\_index.htm](http://www.philosophia-online.de/mafo/essay_index.htm)).



Rilkes Urteil über die Psychoanalyse als Erziehung zu einem bürgerlich-angepassten Leben reizt den Analytiker zum Widerspruch. Der analytischen Theorie nach geht es ja darum, in der Kindheit erworbene Ängste und Hemmungen noch einmal und genauer durch die Augen des Erwachsenen zu sichten. Dann soll mit der inzwischen gewachsenen Stärke der Urteilskraft entschieden werden, welche Folgen der frühen, von primitiven Abwehrbedürfnissen bestimmten Entscheidungen aufgehoben werden sollen und welche nicht. Die Kreativität des Erwachsenen wird dadurch nicht angetastet, eher gestärkt, ist sie doch ihrerseits nicht das Ergebnis infantiler Verdrängungen, sondern weit eher ein Versuch, kindliche Verletzungen auszugleichen und zu überwinden.

»Nämlich, ich bin über die ernstesten Erwägungen zu dem Ergebnis gekommen, daß ich mir den Ausweg der Analyse nicht erlauben darf, es sei denn, daß ich wirklich entschlossen wäre, jenseits von ihr, ein neues (möglicherweise unproduktives) Leben zu beginnen, ein Wechsel, den ich mir ja manchmal beim Abschluß des M. L. B. und öfters seither in müden Stimmungen, als Belohnung gewissermaßen alles Ausgestandenen, versprach. Nun muß ich mir aber zugeben, daß es mit solchen Plänen nie ganz ernst gewesen ist, daß ich mich vielmehr, hinter solchen Ausflüchten, doch unendlich stark an das einmal Begonnene, an alles Glück und alles Elend, das es mit sich bringt, gebunden fühle, so daß ich, strenggenommen, keinerlei Änderung wünschen kann, keinen Eingriff von außen, keine Erleichterung, es sei denn die im Überstehen und in der endlichen Leistung einheimische.«<sup>22</sup> So Rilke 1912 in einem Brief, den er aus Duino an Gebstättel schreibt und in dem manche Formulierungen wieder auftauchen, die ziemlich gleichzeitig in dem Briefwechsel mit Lou über dasselbe Thema stehen.

Um Rilkes Psyche zu verstehen, müssen wir uns in die Situation des Kindes einer hysterischen Mutter einfühlen. Phia Rilke hat, auch in den kritischen Äußerungen ihres Sohnes, alle Symptome, die für eine Hysterie im Verständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts sprechen. Wenn wir hinter die Fassade der Hysterie genannten Erscheinungen schauen, die Freud zu seinen Entdeckungen veranlasst haben, dann finden wir den Zusammenprall weiblicher Bedürfnisse mit einer ihrer Entwicklung feindlichen Umwelt.

Die Patientinnen Freuds waren hoch begabte Frauen; er entdeckte die Psychoanalyse, indem er ihnen zuhörte. Um die Jahrhundertwende hatte die europäische Kultur die Vorstellung zur Blüte gebracht, dass die individuellen geistigen Leistungen den Rang einer Person bestimmen. Aber diese Selbstverwirklichung galt nur für Männer. Eine dem Bruder oder Ehemann an Intelligenz und Energie überlegene Frau geriet in einen schwer lösbaren Konflikt. Sie musste entweder ihre Überlegenheit lähmen oder riskieren, dass ihre Umwelt sie unweiblich fand.

Diese Belastungen führten dazu, dass die betroffenen Frauen eine hohe Ruhelosigkeit entwickelten und ›launisch‹ reagierten. Diese ›Launen‹ der Hysterie stecken ja noch in der bereits in der Antike bekannten Überlieferung, wonach Frauen Gefahr laufen, dass ihr Uterus (hysteron) im Körperinneren vagabundiert und an den verschiedensten Stellen Symptome auslöst. Manchmal wurde dieser Mythos noch

22 RMR an Emil Freiherrn von Gebstättel, Schloß Duino bei Nebresina, 24.1.1912.

durch die sprechende Behauptung ergänzt, der Uterus verspüre einen teuflischen Appetit auf männlichen Samen, den er, wo dieser fehle, durch Verzehren der weißen Nervensubstanz auszugleichen suche. Die Folgen sind, wer hätte es gedacht, nervöse Störungen unklarer Ursache.

Das Kind einer solchen Mutter entwickelt heftige Ängste, fallen gelassen zu werden, Opfer der mütterlichen Aggression zu werden, wenn die gute Laune der Mutter kippt. Wer Rilkes Briefwechsel mit seiner Mutter liest, kann die Folgen dieser frühen Traumatisierungen in jenem Gegenbild ahnen, das Anna Freud als Reaktionsbildung beschrieben hat. René ist der Mutter gegenüber intensiv bemüht, ihr eine kontinuierliche, liebevolle Fürsorge angedeihen zu lassen und alle etwa auftauchenden Aggressionen schon weit im Vorfeld zu neutralisieren. Er redet sie immer als liebe, gute Mutter an und geht auf jede ihrer schwankenden Stimmungen, jede ihrer körperlichen Missempfindungen ein, ohne jene eigenen Irritationen zu äußern, die in Briefen an andere Personen manchmal an die Oberfläche dringen.

»Nur wenn wir ganz sicher waren, nicht gestört zu sein, und es dämmerte draußen, konnte es geschehen, daß wir uns Erinnerungen hingaben, gemeinsamen Erinnerungen, die uns beiden alt schienen und über die wir lächelten; denn wir waren beide groß geworden seither. Es fiel uns ein, daß es eine Zeit gab, wo Maman wünschte, daß ich ein kleines Mädchen wäre und nicht dieser Junge, der ich nun einmal war. Ich hatte das irgendwie erraten, und ich war auf den Gedanken gekommen, manchmal nachmittags an Mamans Türe zu klopfen. Wenn sie dann fragte, wer da wäre, so war ich glücklich, draußen ›Sophie‹ zu rufen, wobei ich meine kleine Stimme so zierlich machte, daß sie mich in der Kehle kitzelte. Und wenn ich dann eintrat (in dem kleinen, mädchenhaften Hauskleid, das ich ohnehin trug, mit ganz hinaufgerollten Ärmeln), so war ich einfach Sophie, Mamans kleine Sophie, die sich häuslich beschäftigte und der Maman einen Zopf flechten mußte, damit keine Verwechslung stattfinde mit dem bösen Malte, wenn er je wiederkäme. Erwünscht war dies durchaus nicht; es war sowohl Maman wie Sophie angenehm, daß er fort war, und ihre Unterhaltungen (die Sophie immerzu mit der gleichen, hohen Stimme fortsetzte) bestanden meistens darin, daß sie Maltes Unarten aufzählten und sich über ihn beklagten. ›Ach ja, dieser Malte‹, seufzte Maman. Und Sophie wußte eine Menge über die Schlechtigkeiten der Jungen im allgemeinen, als konnte sie einen ganzen Haufen.

›Ich möchte wohl wissen, was aus Sophie geworden ist‹, sagte Maman dann plötzlich bei solchen Erinnerungen. Darüber konnte nun Malte freilich keine Auskunft geben. Aber wenn Maman vorschlug, daß sie gewiß gestorben sei, dann widersprach er eigensinnig und beschwor sie, dies nicht zu glauben, so wenig sich sonst auch beweisen ließe.«<sup>23</sup>

Diese Beschreibung aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist sicher autobiographisch. In einer Familienaneddote verkleidete sich Rilke als Siebenjähriger als Mädchen, um die Mutter zu besänftigen. Er flocht sich Zöpfe und nannte sich

23 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. und ein Supplementbd. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996-2003, Bd. III, S. 523-524.

Ismene – Antigones ›brave‹ Schwester; der Mutter, die ihm böse war, soll er gesagt haben: »Die Ismene bleibt bei der lieben Mama; der René ist ein Nichtsnutz, ich habe ihn fortgeschickt.«<sup>24</sup> Über die oben zitierte Stelle aus dem *Malte*-Roman hat Rilke im Mutterbrief vom 1. Oktober 1910 geschrieben:

»Nun hab Dank für die Liebe und verständige Aufnahme meines Prosabuches, es hat mich sehr gerührt, dass Du es so mit dem Herzen und mit der Erinnerung gelesen hast: da und dort ist ja wirklich eine Stelle eigener Kindheit darin verheimlicht, die nur Du erkennen kannst, mehr und besser vielleicht als ich selbst.«<sup>25</sup>

### *Rilkes Versuche, seine Mutter zu heilen*

Es gibt eine lange, mit größter Geduld und Ausdauer unternommene Psychotherapie in Rilkes Leben. In ihr ist er der Therapeut, und die Patientin ist – seine Mutter. In wohl jedem zweiten der 1134 erhaltenen Briefe wird an irgendeiner Stelle auf den Gesundheitszustand der Mutter eingegangen, fast immer geduldig, liebevoll, bemüht, besorgt, mit guten Ratschlägen und Ermunterungen. Er entschuldigt sich regelmäßig, dass er so selten (!) schreibt; er folgt den Ansprüchen und Ängsten der Mutter und unterstützt sie in ihren Projektionen eigener Leidenszustände in ihre Umgebung: Die Orte, in denen der Sohn hofft, die Mama möge sich dort wohlfühlen, sind das liebe Innsbruck, Arco oder Rom; Prag hingegen ist das »böse Prag«, Ort so vieler Leiden der Mutter, wo sie immer erkrankt und dann in Kurorte aufbrechen muss, um wieder zu gesunden. Prag ist bezeichnenderweise auch der Wohnort von Phias Mutter, welche Rilke überlebte und welcher der Dichter in zwanghaft anmutender Wiederholung bei jedem Brief, der die Mutter in Prag erreichen soll, einen Handkuss schickt.

Das Rollenspiel in *Malte Laurids Brigge*, wo Rilke schildert, wie er sich als kleine Sophie mit Maman über den störenden Knaben René unterhält, ist auch ein Modell für Rilkes Briefe an die Mutter. Der Ton des Sohnes ist von mädchenhafter Süße. Wo Übereinstimmung fehlen könnte, wird sie klein geredet und überzuckert; stets wird so zu Geburtstag, Namenstag und Weihnachtsfest gratuliert, dass die Grüße und Geschenke – mindestens ein ausführlicher Brief, in dem der Dichter kleine, ganz auf die Mutter zugeschnittene und manchmal hoch poetische Texte schreibt – rechtzeitig ankommen. Zum Ritual an Weihnachten gehören stets Briefe, die erst am Heiligen Abend um 18 Uhr geöffnet werden sollen; Rilke beschreibt seine Andacht, sein Gedenken, sein Entzücken über die so treffenden und nützlichen Geschenke (meist Seidentücher) nachher in einem ausführlichen Dankesbrief. Als dächte er an nichts anderes, berichtet der Sohn von seiner Suche nach Heiligenbildern und Kreuzen, er scheint in diesen Texten kaum weniger an Devotionalien interessiert als Phia Rilke. Kaum sublimiert äußert sich der ödipale Traum, mit der Mutter durchzubrennen, in den Gedanken zu den gemeinsam mit Phia gekauften

<sup>24</sup> Zitiert nach Freedman: *Der junge Dichter* (wie Anm. 9), S. 21.

<sup>25</sup> RMR: *Briefe an die Mutter 1896 bis 1926*. 2 Bde. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, Bd. I. S. 640. Zitiert als BM I, II.

Lösen der Reiselotterie. Mit dem Hauptgewinn projiziert der damals jung verheiratete Vater einer einjährigen Tochter eine lange Reise mit Mama. In der Ziehung geht der Dichter leer aus; Phia gewinnt einen kläglichen Betrag.

Von den Frauen, über die Rilke berichtet, haben nur seine Ehefrau Clara und seine Tochter Ruth einen Namen; fast alle anderen Frauen werden distanziert erwähnt. Von seinen Russland- und Afrikareisen, die durch aufwühlende Erfahrungen von Krisen in einer leidenschaftlichen Beziehung geprägt waren, berichtet der Dichter so, dass die Mutter seinen Weg mit dem Finger auf der Karte nachziehen kann, als reise er alleine und habe nur Gedanken für Land, Leute und seine bekannt reiselustige Mama.

Ehe seine Mutter ihn in Rom besucht, schreibt er ihr viele Seiten Reiseempfehlungen, schildert die von ihm gefundene reizende Pension am Lungarno in Florenz und seine Suche nach einem schönen, würdigen Quartier für sie in der heiligen Stadt. Persönliche Treffen, setzt er beschwörend hinzu, könnten allerdings kaum stattfinden, denn er ertrinke in Arbeit und lebe ganz spartanisch, unkomfortabel, ein längerer Besuch sei der Mutter nicht zuzumuten. Ich greife eine sehr typische Passage heraus:

Schloss Haseldorf in Holstein,  
am 25. Juni 1902

Meine liebe und gute Mama,

mich verlangt es sehr, zu erfahren, wie Du Dich befindest? Solange Du in Prag bist (obwohl Du da sorgfältige Pflege hast) bin ich doch immer etwas in Unruhe, des Umstandes eingedenk, daß die prager Luft Dir niemals zuträglich war. Bitte, sei recht vorsichtig und schone Dich, damit Du etwas gekräftigt Deine Seereise antreten kannst. Das Wohin dieser Reise, welches noch immer nicht entschieden ist, beschäftigt mich sehr. Nochmals und dringend würde ich von der Nordsee abrathen; erstens wegen: Kost (die, wie ich schon sagte, an der Nordsee überall nord-deutsch oder berlinisch und d.h. für Dich nicht rathsam ist) und zweitens wegen des Windes. Denk Dir, wenn sogar Clara die Nordseeluft als zu stark und angreifend empfand! Denk Dir nur, und nun willst Du hin. Sassnitz ist besuchter als Misdroy (sehr viele Juden, ließ ich mir sagen) und hat keinen so schönen, sanftsandigen Strand wie dieses. Ich komme immer wieder auf Misdroy zurück, wie Du siehst, und ich möchte ihm sehr gerne das Wort reden.<sup>26</sup>

So geht es seitenlang weiter, über Klima, Kost, gute und schlechte Gesellschaft. Phias Briefe, die Rilke noch viel häufiger erreichten als seine Antworten, hat der Dichter nicht aufbewahrt; er vernichtete sie, nachdem er sie beantwortet hatte. So haben sich nur ganz wenige Briefe Phias an René erhalten; er hob erst in den Schweizer Jahren, als er sesshafter wurde, einige ihrer Schreiben auf. Sie wurden Phia nach seinem Tod ausgehändigt – und diese hat das Vernichtungswerk ihres Sohnes noch vollendet. Während sie seine Briefe und Postkarten sorgfältig aufbewahrte, hat sie ihre eigenen Texte weggeworfen oder mit der Stickschere zerschnitten.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> BM I, 325, Nr. 301; *Misdroy* liegt auf der Insel Wolin in Polen; Sassnitz auf Rügen.

<sup>27</sup> Vgl. BM II, S. 721.

In der Einstellung, die Rilke gegenüber den Krankheiten Phias einnimmt, wird jene merkwürdige Doppelgesichtigkeit fassbar, welcher der Psychotherapeut so häufig bei Angstkranken begegnet. Diese erinnern durchaus, dass sich ihre Erstickungsgefühle oder ihr Herzrasen schon häufig als Angstsymptome erwiesen haben und der eilige aufgesuchte Arzt vermutlich ebenso wie letzte Woche sagen wird, mit dieser Lunge, diesem Herzen könnten sie noch viele Jahre leben. Dennoch eilen sie zu ihm, denn die Angst ist stärker als die Vernunft.

Ähnlich weiß Rilke genau, dass Phias Symptome »nervös« sind und es allein ihre angstbestimmte Deutung ist, welche sie so unerträglich und lebensgefährlich wirken lässt. Er behauptet sogar, auch Phia wisse dies längst, und sie beide seien sich in diesem Punkte ganz einig – um dann aber doch, wenige Briefe später, wieder mit dem Ausdruck der ernstesten Besorgnis Phia zu einem ihrer vielen Ärzte zu schicken oder ihr eine Kur zu verordnen, die auch anderen »Neurasthenikern« wunderbar geholfen habe.

»Wenn ich nicht wüsste, dass das die Sprache der Nerven ist, wäre ich sehr heftig besorgt; aber ich kenne ja selbst die Stimmung, welche aus nervösen Zuständen entspringt (und Du weißt, dass Dein Leiden nervöser Natur ist) und weiss wie leicht man sich gleich am letzten Ende glaubt! Aber Du hast Dich schon einigemal rasch aus solchen Depressionen befreit und wirst es, (ich bin davon überzeugt) auch diesmal thun [ ] Der Arzt da unten sagte ›hoffnungslos‹. Was heisst das? Es heisst: Sie werden immer Nerven haben, werden sich immer eine Weile gut und eine Weile – schier ohne Grund – schlecht fühlen. Das heisst es. Und in diesem Sinn sind wir alle ›hoffnungslos‹. Lass ein paar gute warme Tage ins Land gehen, so wirst Du Dich gleich besser fühlen, Deine alte Schutzheilige, die Sonne, wird Dich schon wieder gesund machen. Nur nicht klein nachgeben! Denk an all das Schöne, welches Du in den letzten Monaten gesehen hast, lebe mehr *darin* als in dem kleinen Elend augenblicklicher Zustände, so wirst Du Dich von jener Schönheit ans Leben gefesselt fühlen – nicht an seinen blassen Rand an das heilige Leben selbst, an seine umrankte schlanke leuchtende Säule.«<sup>28</sup>

Rilkes Rhetorik verwendet hier eine Technik, die heute in Kursen unter dem Etikett des Neuro-Linguistischen Programmierens als ›Anker‹ beschrieben wird.<sup>29</sup> Er klärt die Mutter darüber auf, dass ihre Beschwerden durch ›positives Denken‹, wie der heutige Modeausdruck lauten würde, gelindert werden, dass der zitierte Arzt ihr Denken in Hoffnungslosigkeit gelenkt hat, aber nicht ernst zu nehmen ist. Und er lässt durchblicken, dass er alle von ihr beschriebenen Zustände, Hoffnungslosigkeiten und Gegenmittel kennt. »Ich leide auch viel durch meine Nerven und bin manchen Tag sehr verstimmt darüber.«<sup>30</sup>

In den Briefen an die Mutter wird die Störung der Aggressionsverarbeitung noch einmal deutlich, welche das Schicksal des ödipalen Siegers bestimmt: er darf nicht

28 BM I, S. 119 (Nr. 127 vom 28.8.1899).

29 John Grinder, Richard Bandler: *Therapie in Trance. NLP und die Struktur hypnotischer Kommunikation (Konzepte der Humanwissenschaften)*. Stuttgart 1982.

30 BM I, S. 61 (Nr. 67 vom 14.8.1898).

mit dem Vater kämpfen, er findet aber auch keinen Schutz bei ihm und kann sich nicht mit ihm identifizieren und so den Grundstein zu einem männlichen Selbstgefühl legen, das den Organismus in einer Entwicklung unterstützt, deren ganzheitliche, psychosomatische oder somatopsychische Qualitäten durch die neurobiologische Forschung heute immer deutlicher werden. Wir wissen heute, dass intensive Ängste in der Kindheit die Fähigkeiten des Nervensystems dauerhaft schwächen können, Ängste zu verarbeiten und Aggressionen zu neutralisieren.

Mutter und Sohn halten Abstand zur väterlichen Ordnung und schließen einen Pakt gegen diese. Die männliche Realität wird nur noch in spiritualisierter Form geduldet. Rilkes poetisches Interesse an dem Zwischenreich, in dem Engel und Teufel hausen, wurzelt hier. Engel wie Teufel sind symbiotische Existenzen, sie wurzeln in *einem* Prinzip; auch ihnen fehlt die triangulierende Erfahrung. Auf der Ebene der persönlichen Beziehung werden jetzt die Anstrengungen des Dichters und seiner Mutter verständlich, in einer von Empfindsamkeiten geprägten Welt zu leben, in der Auserwählte nicht ertragen können (aber auch nicht ertragen müssen), was dem Durchschnittsmenschen auferlegt ist.

Der Dichter bestätigt seine Mutter immer wieder in ihren Projektionen innerer Leidenszustände auf (Zug)Luft, gute oder böse Städte und Landschaften, verträgliche oder unverträgliche Küche, Hitze oder Kälte. Er versucht diese aber gleichzeitig zu mildern und ringt mit der Mutter immer wieder um mehr Einsicht in ihre nervösen Zustände und Toleranz. »Siehst Du wie sehr Dein Leiden nervös ist – und wie sich der Körper gleich erholt, sobald gute Einflüsse von der seelischen Seite sich einstellen.«<sup>31</sup> Er schilt sie liebevoll, dass sie am Gardasee eine Fahrt mit einem Motorboot gewagt hat (»Ich wäre nicht um die Welt in dieses Benzin-Boot gestiegen«) und rät zur nächsten Kur nach jener in Arco: »Du hast in den letzten Jahren öfters, wenn Du von Arco gingst, einen Fehlgriff gemacht und Deiner Gesundheit durch ein rauhes Klima geschadet.«<sup>32</sup>

Überall versucht Rilke die vorwurfsvolle Position seiner Mutter zu mildern. Er stellt ihre Hassprojektionen auf den Vater in Frage und gibt ihr gleichzeitig recht – ein Kunststück, dem man die Anstrengung des Dichters noch anmerkt. Als er nach dem Tod des Vaters dessen Wohnung aufgelöst hatte, schreibt er:

»Erstens umarme ich Dich auf das Schmerzlichste im Gedächtnis desjenigen, der für mich die Güte selbst, die treueste Hülfe, der rührendste Freund war, von Jahr zu Jahr immer mehr sich mir nähernd in hingebender Herzlichkeit, – und der auch Dir vor einer Reihe von Jahren ein Freund gewesen ist, ein herber Freund, der später in dem Drängen der Verhältnisse sich Dir entfernte, ein Bringer von tausend Schmerzen und Verzweiflungen: aber nicht dieses alles vermeiden oder nicht haben hieße ja leben, sondern alles das überstehen ...«<sup>33</sup>

Der Satz ist nicht ganz klar und auch insofern vom Zwang, Wesentliches zu verschweigen geprägt, als dem »Erstens« kein ›Zweitens‹ folgt. Sein Ende klingt an den Schlussvers aus dem *Requiem* für Paula Modersohn-Becker an: »Wer spricht von

31 BM I, S. 256 (Nr. 246 vom 28.5.1901).

32 BM I; S. 314 (Nr. 293 vom 2. Mai 1902).

33 BM I, S. 503 (Nr. 457 vom 20.3.1906).

*Siegen? Überstehn* ist alles.«<sup>34</sup> Deutlich ist Rilkes Wille, die Entwertung des Vaters nicht mehr mit zu vollziehen, in die ihn seine Mutter früher verstrickt hat. Er kann sie aber nicht kritisch damit konfrontieren, dass am Scheitern einer Ehe in der Regel zwei Partner beteiligt sind, sondern anonymisiert Phias mögliche Schuld als »Drängen der Verhältnisse«.

Rilke darf den Zusammenhang zwischen Phias Tribschicksalen und ihren Befindlichkeiten nicht zu genau in den Blick nehmen, weil ihm sonst die Möglichkeit verloren geht, unbefangen ähnliche Argumente zu gebrauchen, wenn ihm *seine* Tribschicksale in einer Beziehung problematisch werden. Wie so viele Beziehungen narzisstisch sehr bedürftiger junger Eltern ist auch Rilkes Ehe unter den Anforderungen zerbrochen, eine Triangulierung herzustellen, das in die Symbiose hineingeborene Kind zu integrieren. Rilke sucht sich und Clara die Aggressionen zu ersparen, die meist mit dem Scheitern einer Ehe verbunden sind. Er reist unter dem Vorwand, ein Buch über Rodin verfassen zu müssen, nach Paris. Aber Clara will noch nicht aufgeben und reist ihm nach.

Rilke kann schließlich den latenten Konflikt nur noch durch eine »Art Influenza« vermeiden, die ihn im ausklingenden Jahr 1902 und in den ersten Monaten des nächsten Jahres plagt, »die einmal besser, einmal schlechter war und gar nicht weichen wollte. Ich konnte schlecht arbeiten uns wußte nicht was thun. Plötzlich [ ] kam mir die Idee irgendwohin ans Meer zu gehen, mich zu erholen und zu versuchen, ob ich nicht bei Sonne, Stille und Meer gesund werden und arbeiten könnte.«<sup>35</sup>

Eine genauere Betrachtung dieser Klimatisierung von Emotionen, die aus analytischer Sicht in zwischenmenschlichen Konflikten wurzeln, zeigt auch die Grenzen der Psychoanalyse. Sie reduziert; indem sie deutet, zwingt sie die erlebte Vielfalt des Konflikts auf wenige dynamische Formeln zurück und muss nicht selten erkennen, dass die ganz im Einzelfall aufgehende poetische Sichtweise einer solchen Schematisierung gegenüber Vorzüge hat. Diese werden umso deutlicher, je mehr sich eine Innovation durchsetzt, welche ursprünglich die Aufmerksamkeit schärfte. Im Fall der ersten Entdeckungen Freud war das die kulturelle Sexualvermeidung der viktorianischen Zeit, welche die Psychoanalyse aufhob.

Wie schnell analytische Deutungen trivialisiert und zum Werkzeug plumper Bemächtigung werden können, hat schon Freud selbst beklagt. In seiner Arbeit über »wilde« Psychoanalyse schildert er diesen Schatten der wachsenden Popularität seiner Lehre an einem Beispiel. Ein junger Arzt, in der Wiener psychoanalytischen Gemeinde unbekannt, hat eine frisch geschiedene Dame beraten, die über Angstzustände klagte. Sie solle den Sexualverkehr mit ihrem Manne wieder aufnehmen, sich einen Liebhaber nehmen oder sich selbst befriedigen.

Als Autorität für solchen Rat hatte der junge Arzt Freud zitiert. Zu ihm kam nun die angstgeplagte Dame, begleitet von einer Freundin. Die Angstkranke beklagte sich, nach diesem Rat sei ihr Leiden schlimmer geworden. Sie wolle keine der vor-

34 RMR: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 41992. Bd. I, S. 664.

35 BM I, S. 357 (Nr. 326 vom 23. März 1903).

geschlagenen Lösungen annehmen. »Die Freundin, eine noch ältere, verkümmert und ungesund aussehende Frau, beschwor mich, der Patientin zu versichern, daß sich der Arzt geirrt habe. Es könne doch nicht sein, denn sie selbst sei seit langen Jahren Witwe und doch anständig geblieben, ohne an Angst zu leiden.«<sup>36</sup>

Freud sagt dazu, dass der junge Arzt einen unzureichenden Begriff von Sexualität verwendet – es gäbe auch heftige seelische Unbefriedigung bei Personen, denen es an der Möglichkeit zum Sexualverkehr nicht mangelt. Weiter habe der unberufene Ratgeber auch vernachlässigt, dass ein Konflikt zwischen libidinösen Bedürfnissen und strenger Sexualmoral nicht durch einen Rat aufgehoben werden könne, der diese Gegenkräfte vernachlässige. Solches Vorgehen habe »ebensoviel Einfluß auf die nervösen Leidenssymptome wie die Verteilung von Menukarten zur Zeit einer Hungernot auf den Hunger.«<sup>37</sup>

Wenn wir das Gedankenexperiment zulassen, dass die von ihrem Mann getrennte, fromme Angstkranke, welche in der Begleitung einer verwitweten, noch frömmern Freundin Freud aufsuchte, Phia Rilke gewesen sein könnte, kommen wir dem Unterschied zwischen der hilfreichen Rhetorik des Sohnes und jener der Psychoanalyse näher.

Rilke hat wahrscheinlich ebenso wie Freud gehaut, dass die nervösen Leidenszustände seiner Mutter mit dem Scheitern ihrer Prager Ehe zusammenhingen. Aber er ahnt, dass es seine Mutter überfordern würde, sich mit diesem Thema zu beschäftigen und schlägt ihr vor, ihre Kränkungen mit einer Empfindsamkeit zu rationalisieren, welche das böse Prager Klima nicht verträgt. Dem Analytiker wäre klar, dass Phias Widerstände gegen die Einsicht in ihre Anteile am Scheitern ihrer Ehe und in den emotionalen Hintergrund ihrer wechselnden Malaisen eine Behandlung unmöglich machen – sie ist nicht stabil motiviert und würde die Behandlung angesichts der ersten, ihren Stolz kränkenden Deutung abbrechen.

Der Dichter jedoch kann zulassen, dass das Leben – auch das behinderte, beeinträchtigte Leben seiner Mutter, das er außerhalb seines Briefwechsels mit ihr durchaus sah – in jeder Stunde neu erfunden werden kann. Die ästhetische Sicht auf den Lebensraum – den Ort, die Landschaft, die soziale Umgebung, das Klima – schafft Trost und Zuversicht. Aber die Vorbedingung dieser Umgestaltung seiner Mutter ist Distanz. Als Phia den Sohn 1904 in Rom besucht, wird die extreme Spaltung seiner Gefühle überdeutlich.

Während er *der Mutter* auf vielen Briefseiten eine gute Reise wünscht und sie über die besten Zugverbindungen aufklärt, beschreibt er sie Lou Andreas-Salomé gegenüber als eine Frau, die mit nichts zusammenhängt, die nicht alt werden kann, von der er schon als Kind fortstrebte. Und doch, gesteht er, verspüre er ihr gegenüber immer eine merkwürdige Angst, irgendwo immer noch nicht fern genug zu sein, immer noch irgendwo in sich Teile von ihr zu tragen: »dann graut mir vor ihrer zerstreuten Frömmigkeit, vor ihrem eigensinnigen Glauben, vor allem diesen Verzerrten und Entstellten, daran sie sich gehängt hat, selber leer wie ein Kleid, gespenstisch und schrecklich. Und daß ich doch ihr Kind bin, daß in dieser zu nichts

<sup>36</sup> Sigmund Freud: »Über ›wilde‹ Psychoanalyse«. In: *Ges. W.* VIII, S. 118.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 123.



gehörenden, verwaschenen Wand irgend eine kaum erkennbare Tapetenthür mein Eingang in die Welt war [...].«<sup>38</sup>

Die Briefe, die Rilke während der gemeinsamen Zeit in Rom vom 9. März bis zum 24. April 1904 an seine Mutter schrieb, sind vorwiegend betulich (»überbeschützend«)<sup>39</sup> wie immer. Es gibt aber eine wichtige Ausnahme, die etwas von den Spannungen verrät, die der Besuch der Mutter auslöste. Dem Dichter drohte die Kontrolle über die Situation verloren zu gehen; offenbar hatte seine Mutter auch kritisiert, dass sie sich so wenig sehen könnten.

»Nun aber müssen wir uns über einen Punkt verständigen. Es thut mir leid, daß Du aus unserem Übereinkommen ein Geheimnis machst und nicht allen Leuten offen sagst, ich sei momentan durch Arbeit verhindert, auszugehen. Das ist ja keine Schande und muß nicht durch Lüge bemäntelt werden. Auch wollen wir uns darüber einigen, daß es wohl nicht angeht, von ›furchtbaren Verhältnissen‹ zu reden; wozu solche Ausdrücke eitel nennen, da doch Gottlob nichts furchtbares vorgefallen ist? [...] Wir wollen nicht übersehen, daß der Umstand, weshalb wir uns jetzt nicht sehen können gute Gründe hat und nicht den Fluch des Wortes ›furchtbare Verhältnisse‹ auf die Arbeit legen, die mir das Liebste ist und sein muß, was ich habe.

Von meinem Standpunkte aus gesehen, liegt nichts unnatürliches in den momentanen Verhältnissen. Wenn es Dir aber anders erscheint, so will ich nicht, daß Du mit solcher Last herumgehst die auch mich indirekt drückt und stört, wenn ich weiß, daß Du sie trägst. Meine Ruhe und Sammlung kann nur dann wahrhaft ungestört sein, wenn Du mir sie gerne gönnst und ohne Bitterkeit.<sup>40</sup>

Wem haben nun Rilkes ›wirkliche‹ Gefühle gehört, seiner Mutter oder Lou? Fast alle Biographen haben den von Lou geschaffenen Mythos übernommen, dass sie es war, Muse, Mutter, Geliebte, schließlich gar Therapeutin in einer Person. Ich bezweifle das, vor allem, wenn als Beweise Rilkes Briefe an Lou angeführt werden. Rilke war ein Briefschreiber, der sich exquisit auf sein Gegenüber bezog und virtuos eine gemeinsame Realität schaffen konnte, die von der Wirklichkeit außerhalb dieser poetischen Beziehung weitgehend abgekoppelt war. So denke ich, dass beide Gefühle, beide Beziehungen authentisch waren, so weit eben für einen genialen Dichter ein so simples Konzept wie Authentizität Anwendung finden sollte. Rilke benötigte *beide*, um seine Autonomie zu behaupten und einigermaßen sicher zwischen manischem Überschwang und depressiver Verzweiflung zu navigieren. Er nutzte dazu Anziehung und Abstoßung *beider*; das bestimmende Gefühl war die Angst, die Mutter zu kränken, balanciert gegen die Angst, von ihr in seiner Arbeit gestört zu werden.

Wie erlöst schreibt er nach dem ersten Besuch der Mutter:

<sup>38</sup> An Lou Andreas-Salomé, 15.4.1904. In: LAS, S. 146.

<sup>39</sup> Überbeschützung (Overprotection) ist ein in der Kinderanalyse verbreitetes Konzept nach dem Abwehrmodus der Reaktionsbildung, wonach Mütter Aggressionen gegen ein Kind durch besondere Fürsorge und ängstliche Kontrolle abwehren.

<sup>40</sup> BM I, S. 426 (Nr. 380 vom 10. März 1904).

»Meine liebe gute Mama,  
 ich freue mich von Herzen, daß Dir die Stunden im kleinen rothen Hause [dem Studio Ponte in der Villa Strohl-Fern] gut bekommen haben und auch ich danke Dir sehr für diesen stillen freundlichen Nachmittag. – Deine Briefkarte giebt mir das gute Gefühl, daß alles gut ist und so kann ich nun bei meiner Arbeit bleiben, ohne an etwas anderes zu denken oder etwas zu fürchten.«<sup>41</sup>

Indem der Dichter Lou gewissermaßen gegen die Mutter zu Hilfe ruft, zeigt er die Macht der Bindung an diese. Diese aus Verlustangst und Pflichtgefühl geflochtene Nabelschnur wird dadurch nur stärker, dass Rilke Phia auch für das hasst, was sie ihm angetan hat: sie hat ihn dem Dienstmädchen überlassen, wenn sie nach der Trennung vom Vater nach Wien reiste (wo sie vielleicht einen Liebhaber hatte), sie hat den Zehnjährigen in die Militärschule gesteckt, sie ist eine nutzlose, geltungsbedürftige, anspruchliche Person. Aber sie bleibt eisern die liebe gute Mama, die in jedem Brief herzlich umarmt wird, die aber auch ihrerseits dem Sohn Geld schickt, ihn beschenkt und ihm Wäsche besorgt. Man meint Rilkes Bemühungen anzumerken, wie er darunter leidet, dass er seine Mutter so wenig liebt – er würde ihr so gerne beweisen, dass das der Fall ist, um dann endlich Ruhe zu haben. Aber es will nicht gelingen, immer muss er sich Sorgen machen, hat Briefschulden, die er mühsam mit seiner Arbeit, mit Erkrankungen, Reisen rechtfertigt.

Wie wenig Rilkes Kontakte zur Psychoanalyse die Tiefenschichten des Dichters erreicht haben, lässt sich auch daraus ablesen, dass er niemals andeutet, seine nervöse Mutter sollte doch eine derartige Behandlung aufsuchen. Er diskutiert immer wieder ärztliche Behandlungen, empfiehlt Ärzte, auch solche, die er selbst im Sanatorium Lahmanns im Weißen Hirsch kennen gelernt hat. Aber er wünscht sich nie eine aufdeckende Behandlung, hält den Kontakt und die Leiden der Mutter völlig getrennt von seinen analytischen Freunden. In diesem Punkt erwartet er von einem Arzt der Mutter genau dasselbe wie von seinen eigenen Ärzten: Unterstützung, aber keine Analyse. In einem Brief aus Paris wird auch deutlich, wie sehr Rilke hofft, dass ein geduldiger Arzt ihn von der Geduld entlastet, die er aufbringen muss, um seiner Mutter immer wieder zuzuhören und ihr tröstliche Worte zu sagen.

»Aber die Ärzte dieser Anstalt, und besonders mein lieber Dr. Noack, haben einen vorurtheilsloseren Blick für die Zusammenhänge solcher nervöser Leidenskomplexe. Sie bleiben nicht, wie viele der hervorragendsten Ärzte, beim Namen eines Leidens stehen, sie versuchen das psychische Centrum zu erreichen und zu begreifen, das die pathologischen Einzelercheinungen organisiert, und es gelingt ihnen oft, von dort aus einen neuen, noch unversuchten Einfluß auf den Patienten zu gewinnen, sein Selbstvertrauen, seine Zuversicht zu heben, ihm Wege zu eröffnen, auf denen er froher, was zu ertragen bleibt, ertragen kann. Aufrichtig gesagt, plädiere ich immer noch für einen gelegentlichen kurzen Ausflug nach dem W.H. [dem Sanatorium »Weißer Hirsch« in Dresden] und wäre, wie so oft gesagt, glücklich, wenn Du ein oder zwei Monatsgelder dafür ausnutzen wolltest, statt sie mir zu schicken. Prof. Kuntze ist weit und Prof. M. [Münzer] mag ja ein sehr ausgezeichnete Arzt sein, aber ich zweifle doch, daß er der herz-

41 BMI, S. 428 (Nr. 381 vom 13. März 1904).

liche, langmüthige und auf alles eingehende Rathgeber ist, den ich Dir so sehr wünschen würde.«<sup>42</sup>

### *Rilkes Leukämie*

Den Psychopathographien über Rilke hat Hauschild energisch widersprochen und die beteiligten Psychoanalytiker daran erinnert, dass in der klinischen Psychologie organische Ursachen ausgeschlossen werden müssen, ehe eine neurotische Störung diagnostiziert wird.<sup>43</sup> Wer die Borniertheit zur Kenntnis nimmt, mit der Lou Andreas-Salomé den Dichter auch noch im terminalen Stadium seiner Leukämie in plumper Selbstgerechtigkeit auf ihr Libido-Modell herunterredet, wird ihm beipflichten.

Allerdings geht Hauschild sehr viel weiter als Rilke selbst, wenn er die nervöse Ursachen von dessen Beschwerden generell in Frage stellt. Es rächt sich hier, dass Hauschild die Psychoanalyse mit ihren Fehlern und mit einer Reihe heute längst überwundener Voreiligkeiten identifiziert. Hauschild mischt Begriffe, die getrennt werden müssen. Er setzt beispielsweise psychogen mit neurotisch in eins, während in Wahrheit *alle* Menschen in Gesundheit und Erkrankung durch seelische Faktoren bestimmt werden, nicht nur die Neurotiker. Weiterhin identifiziert er die psychiatrische Diagnostik mit der psychoanalytischen, verkennt also die historische Tatsache, dass die Psychoanalyse in strikter Opposition zur fatalistischen Psychiatrie ihrer Gründungszeit entstand.

So baut Hauschild ein Feindbild von Psychoanalytikern auf, die nichts anderes zu tun haben, als Dichter herabzuwürdigen und Rilke zu missbrauchen, um ihr Herrschaftsgebiet fiktiv zu erweitern.

Was hier verloren geht, ist die psychoanalytische Methode einer ständigen Selbstreflexion und Selbstkritik. Psychoanalytiker werden als Dogmatiker hingestellt; wo aber ein Dogma regiert, ist Psychoanalyse unmöglich geworden. Ob jemand als Neurotiker auffällig wird oder als Psychotherapeut, ist nach dem analytischen Modell kein grundsätzlicher Unterschied. *Alle* Menschen müssen ihren Narzissmus, ihren Ödipuskomplex, ihre unterschiedlichen Ängste, Aggressionen und libidinösen Impulse verarbeiten.

Wenn Symptome entstehen, sagt das nicht, dass die Betroffenen Merkmale aufweisen, die den Gesunden mangeln; es ist vielmehr so, dass den Kranken Gegenkräfte fehlen, welche die Gesunden aufbauen können. Insofern stand die Psychoanalyse schon immer der Literatur ebenso nahe wie der Psychiatrie. Ein letztes, in Bezug auf Hauschilds Rilke-Arbeit besonders wichtiges Detail ist die von ihm konstruierte Alternative zwischen einer psychogenetischen und einer somatogenen Entstehung von Krankheiten. In Wahrheit handelt es sich um einer Ergänzungsreihe, deren neurobiologische Grundlagen heute deutlicher werden.

<sup>42</sup> BM I, S. 635-636 (Nr. 586 vom 21. August 1909).

<sup>43</sup> Hauschild (wie Anm. 21).

Lous Deutungen von Rilkes Leukämie-Symptome sind ein Beispiel für »wilde«, das heißt unprofessionelle Psychoanalyse. Der professionelle Psychotherapeut schließt nicht nur organische Ursachen nach Möglichkeit aus, eher er ein Symptom dynamisch zu verstehen sucht.<sup>44</sup> Er gewinnt auch sein Verständnis aus den Einfällen des Analysanden, nicht aus einem vorgefertigten Modell, wie es Lou versucht.

Wenn Du Deine jetzigen Dinge anschaust, die in den Mund, an Zunge und Schlund geratene Bereitwilligkeit, dem Schuldgefühl zu sekundieren – woran mahnt Dich das wohl? Nicht vielleicht an jene Jahre, wo Du ebenfalls mit Knötchen zu tun hattest und mit Sensationen an einem *anderen* Schlund, operiert worden warst und befürchtetest, es könnten böse Tumoren entstehen? [...] aber anstatt mit den Jahren gerade erst zu kommen, wie Hämorrhoiden pflegen, ließen die nach, waren vermutlich deshalb bereits neurotisch überbedingt, konnten auf der ›Rutschbahn hinauf‹ gelangen, von vornherein seelischen Verklemmungen gehorsam.

Ach, dies ganze Bild ist so klar, nur mir, damaligem Kalb, war es das nicht, und damit hat Gott mich mit Schuld geschlagen, daß ich, als wir uns kennen lernten, nicht mit meinem jetzigen Können und Wissen erfahren für Dich bereit stand. Dadurch mußte das mit den Jahren zunehmen. Schon das Oben statt des Unten entspricht einer Zunahme, denn das Orale (Mund- und Saugelust des kleinsten Kindes, erste Wonne, und Enttäuschung durch Ausgleiten des mütterlichen Knöpfchens der Brustwarze aus den Lippen, in denen man sie im Lippenrand innen behalten möchte!) ist von Infantilerem her mehr als das Anale im Interesse des mit seinen Exkrementen beschäftigten Kindes.<sup>45</sup>

Hauschild irrt, wenn er Freud als den Ahnvater solcher Deutungskühnheit hinstellt. Hier folgt Lou Georg Groddeck, dem Begründer (und Übertreiber) der Psychosomatik, der eigentlich alles am Menschen auf das »Es« zurückführte und diesem eine koboldhafte Macht zuschrieb, welche seinen Deutungen organischer Erkrankungen etwas vom Schamanen gibt, wie ihn die schriftlosen Kulturen kennen. Freud war hier sehr viel skeptischer; er plädierte eher dafür, sich dem Gebiet der Psychosomatik erst zuzuwenden, wenn die psychologische Aufklärung über die Neurosen einigermaßen abgeschlossen sei.<sup>46</sup>

Rilke war bis zuletzt unsicher, ob seine Krankheit eine organische sei oder eine besonders schwere Form der ihm auch von seiner Mutter her wohlbekannten »Nervosität«. Lou hat versucht, ihn auf ihre Weise zu trösten; verstanden hat sie ihn nicht. Die chronische myeloische Leukämie, an der Rilke 1926 starb, hat lange, unspezifische Vorstadien, die sich in ihrer Symptomatik wenig von anderen Formen körperlicher oder seelischer Erschöpfung unterscheiden. Wir können sie uns einfach als das Gegenteil jenes Blut-Doping vorstellen, das heute so viele Sportler in

44 Freud beschreibt in den *Studien über Hysterie* in einer Fußnote, wie er einmal die Krankengeschichte eines Patienten, der ihm als hysterisch vorgestellt worden war, so klar und überzeugend, ohne Übertreibungen und Auslassungen fand, dass er den Kranken noch einmal genau untersuchte – und eine seltener Form einer tuberkulösen Spinalinfektion feststellte.

45 Lou Andreas-Salomé an Rilke, 12.12.1925. In: LAS, S. 480-481.

46 Vgl. Wolfgang Schmidbauer: *Die Geheimsprache der Krankheit. Bedeutung und Deutung psychosomatischer Leiden*. Reinbek 1998.

Verruf bringt: Je weniger rote Blutkörperchen, desto mehr Schwäche, Niedergeschlagenheit, Schlafbedürfnis, Anfälligkeit für alle möglichen Infektionen und für Zahnerkrankungen (unter denen Rilke in den letzten Jahren immer wieder litt).

Die Ursache ist heute teilweise bekannt: ein Chromosomendefekt, der dazu führt, dass eine veränderte Stammzelle entsteht, deren Vermehrung dann den weiteren Verlauf bestimmt. Die chronische Phase kann sich über Jahre hinziehen; dann kommt es zu einer Akzeleration und schließlich zur Blastenkrise, die vor der Entwicklung wirksamer Medikamente absolut tödlich war. Die Kranken sterben unter dem Bild einer akuten Leukämie an multiplem Organversagen.

Etwa 20 Prozent aller Leukämien haben diese Gestalt; die Erkrankungswahrscheinlichkeit ist interkulturell konstant, was für ein Überwiegen des organischen Geschehens spricht (beim Herzinfarkt oder bei Bronchialasthma schwankt die Inzidenz interkulturell sehr stark).

Rilkes letzte Krankheit ist somit ein tragisches Geschehen, das sich nicht aus seinen Ängsten oder kindlichen Traumatisierungen erklären lässt. Niemand weiß, ob er länger gelebt hätte, wenn er sich psychoanalytisch hätte behandeln lassen. Dass es dazu nicht kam, liegt nicht nur an der manischen Abwehr des Dichters, der für ein solches Vorhaben nicht die Geduld hatte, sondern lieber in eine neue Rolle, eine neue Liebe schlüpfte, wie schon als Kind, als er die gute Ismene spielte und der Mama sagte, er hab den bösen René fort geschickt. Es liegt auch an der mangelnden Professionalität der Analytiker, welche der Dichter befragte. Sie verhielten sich, als seien ihnen wesentliche Bestandteile der analytischen Profession gänzlich fremd: Zurückhaltung, Selbstreflexion, Abstinenz hinsichtlich der Befriedigung eigener Interessen zu Ungunsten des Analysanden.

Eine psychoanalytische Kur lässt sich nicht als Austreibung von Teufeln deuten – und sie wäre doch sehr überschätzt, wenn man ihr die Macht zuschriebe, sie könnte eine so hartnäckige Leidenschaft auflösen, wie es die Rilkes zur poetischen Selbstverdoppelung gewesen ist. Ein wenig Einsicht, Erleichterung und Entspannung, vielleicht sogar einen Schritt zu einer gelasseneren Produktivität kann eine Analyse aber doch bewerkstelligen, vorausgesetzt, sie wird kunstgerecht durchgeführt.

Daran mangelte es in Rilkes Fall erheblich; die Bedingungen dafür waren extrem schlecht. Lou war Rilkes Pädagogin; wo aber erst einmal die Pädagogik Wurzeln geschlagen hat, kann die Analyse nicht mehr gedeihen, denn sie verlangt Distanz, Ergebnisoffenheit, Toleranz auch für das Unerwünschte und Unerwartete, schließlich auch noch die Bereitschaft, Übertragungen nicht pädagogisch einzusetzen, sondern sie analytisch aufzulösen.

So erinnert die Beziehung von Lou zu Rilke an das Wort von Karl Marx, dass die Geschichte als Tragödie beginnt und sich als Farce wiederholt. Als seine mütterliche Geliebte hat Lou Rilke aus dem Gravitationsfeld der Mutter befreit und ihn damit auf den Weg zu einer Ernsthaftigkeit der literarischen Arbeit gebracht, der dem ehrgeizigen jungen Mann vorher verschlossen war. Als Psychoanalytikerin hat sie vergeblich versucht, dem ihr geistig längst überlegenen Dichter beizustehen. Sie scheiterte wieder an ihren eigenen Ängsten, diesmal an denen, ihn wirklich loszulassen.

Es war nicht Rilke gewesen, es war Lou, welche angesichts ihrer übermächtig werdenden Ängste in das Arrangement ihrer keuschen Ehe mit Andreas zurückfloh. In ihrer mütterlichen Gebärde, in der sie sich später so gerne von dem stets sensibel auf die Bedürfnisse seiner (Brief)Partnerinnen bezogenen Dichter bestätigen liess, konnte sie nie und nimmer die neutrale Analytikerin sein, die für eine Beratung in diesen Dingen notwendig gewesen wäre, – so wenig übrigens wie Freud selbst, wie jeder ehrgeizige Freudjünger, dem es mehr darum ging, die Sache der Psychoanalyse zu fördern, als die Leiden des Dichters zu verstehen.

Rilke fand neue und stärkere Kräfte, welche ihn weiter trugen – Paula Becker, Clara Westhoff, Rodin; Marie Taxis, Nanny Wunderly-Volkart. Die Problematik, die sich jetzt mit Lou ergab, war wieder durch ihre Voreingenommenheit geprägt: Sie wollte ihre einstige Bedeutung nicht revidieren, sie war nicht bereit, die Werkzeuge der Analyse auf sich selbst anzuwenden, sondern sie hielt daran fest, dass Rilke (wie auf dem Bild mit Nietzsche und Rée) den Wagen ziehen, sie aber diesen lenken müsse.

Lou sprach nicht über ihre Ängste, sondern kleidete sie in Ratschläge. Sie unterstützte Rilke in seiner manischen Abwehr, statt diese in Frage zu stellen. Es gehört schon viel psychotherapeutischer Größenwahn dazu, sich vorzustellen, dass die Analyse einen Menschen umschaffen kann, wo sich dieser das nicht wünscht. Rilke wäre durch eine Psychoanalyse kein anderer geworden – allenfalls mehr er selbst.

Die Angst, seine Schöpferkraft zu verlieren, war ein zentrales Symptom Rilkes: die Angst vor dem Zusammenbruch seiner Fähigkeit, sich selbst in seinen Texten zu verdoppeln und dadurch ein wenig mehr Sicherheit zu gewinnen. Ein solches Talent, das Rilke in seinen Briefen fast täglich bewies, ist als Angstabwehr nur unvollständig beschrieben; andererseits begreift der die Dynamik eines solchen Verhaltens nicht, der sich gar keine Gedanken über seine defensiven, manischen Qualitäten macht.

Indem Lou Rilke gegenüber die Angst vor dem Verlust seiner Kreativität als realistische Möglichkeit ausgab, hat sie ihn aus der Analyse heraus gescheucht und *ihre* Ängste gemildert, dass Peinliches über ihre eigenen kindlichen Seiten in die analytische Subkultur dringen würde, deren Fähigkeit zur Diskretion damals wie heute überschätzt wird.

Hat Lou Rilke geschadet, indem sie ihm den Weg in eine Psychoanalyse verbaute? Wir wissen es nicht, können es weder ausschließen, noch nachweisen. Auf dem Umweg einer Milderung von Ängsten und Abwehr-Anstrengungen hätte eine psychotherapeutische Intervention Rilkes innere Spannungen mildern und so den Ausbruch der Leukämie verzögern können. Aber es wäre therapeutischer Größenwahn, einen solchen Ausgang zu versprechen. Zudem sprechen viele Beobachtungen dafür, dass Rilke ohne die Freundschaft mit Lou nicht einmal in die Nähe eines solchen Projekts gekommen wäre. Zu viel stand im Weg.

Hermann Hesse ist an derselben Form einer Leukämie gestorben wie Rilke; er war allerdings 82 Jahre alt. Ähnlich Rilke eine in einem Internat traumatisierte Hochbegabung, absolvierte 1916 Hesse eine Psychotherapie. Er hatte 1914 die deutsche Kriegsbegeisterung kritisiert und litt seither unter der Häme aller Deutschen. 1916 war sein Vater gestorben; dazu kam eine schizophrene Erkrankung seiner ersten Frau.

Und während es sehr voreilig wäre, den späten Ausbruch der Leukämie auf Hesses analytische Therapie zurückzuführen, verdient doch die Tatsache erwähnt zu werden, dass die Psychoanalyse Hesses schöpferische Fähigkeiten nicht blockiert hat. »Ohne den Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang sähe das Werk Hermann Hesses anders aus [...] Sie erst verwandelte 1916 den bis dahin traditionellen Formen verpflichteten Unterhaltungsschriftsteller in jenen modernen Visionär der Seele, als der Hesse in die Literaturgeschichte einging.«<sup>47</sup>

### *Eine kontrollierte Form von Nähe*

Wenn es aber kein Liebesverhältnis war, das den Dichter und die Zürcherin verband, was war es dann? Ganz sicher in erster Linie ein Mäzenat, das die vermögende und kulturell interessierte Dame spontan übernommen hatte, gemäss den Gepflogenheiten in ihrer Familie, wohl ohne zu wissen, welche Formen dieses annehmen würde. Die Anspruchshaltung des Dichters wuchs nämlich und nahm gegen Ende seines Lebens ein kaum fassbares Ausmass an.<sup>48</sup>

In seinen Briefen an Gebtsattel macht Rilke deutlich, dass die Analyse nicht in seinen Lebensplan passt: Sie würde ihn allein schon durch das typische Arbeitsbündnis, den analytischen Vertrag, in dem der Patient sich zu regelmäßiger Miete einer Stunde des Analytikers verpflichtet und diesen auch entsprechend entlohnt, zu dicht an die verhasste bürgerliche Existenz herangerückt und seinem Lebenstraum vom Minnesänger entfremdet haben, der auf einem Schloss lebt und von einer großen Dame für seine Dichtkunst mit herzlichster Gastfreundschaft belohnt wird.

Wenn wir die Analyse auch auf die Analytiker anwenden (und hier ist sie vielleicht am besten angewendet), wird der historische Scheideweg deutlich, an dem sich die Poesie um die Wende zum 20. Jahrhundert befand. Viele der frühen Analytiker waren mehr oder weniger gescheiterte Dichter: Gebtsattel, Tausk, Reik, Ranke, Sachs, um nur einige zu nennen. Freud gewann sie für die »Sache« der Psychoanalyse; sie wurden seine treuesten Anhänger. Anders als approbierte Ärzte waren sie auf den Rückhalt der psychoanalytischen Bewegung angewiesen und wurden so ihre glühendsten Missionare; ihre Arbeit war keineswegs unangefochten. Es gab Prozesse wegen »Kurpfuscherei«, die Freud zu einer Stellungnahme im Stil eines sokratischen Dialogs veranlassten: *Zur Frage der Laienanalyse*.<sup>49</sup>

47 *Die dunkle und wilde Seite der Seele. Briefwechsel von Hermann Hesse mit Josef Bernhard Lang*. Hrsg. Thomas Feitknecht. Frankfurt a.M. 2006. Das Zitat stammt aus einer Besprechung von Oliver Pohlmann in der Frankfurter Rundschau (Internet-Archiv). Vor allem im *Steppenwolf*, Hesses erfolgreichstem Buch, wird deutlich, dass es der Analyse gelungen ist, seine selbstzerstörerischen Neigungen bewusstseinsfähig zu machen.

48 Renata Egli-Gerber: *RMR – Nanny Wunderly-Volkart* (zugänglich auf der Website der Familie Wunderly, www.wunderly.ch).

49 Ges.W. Bd. XIV. Der Dialogpartner ist ein Jurist aus dem Innenministerium, mit dem Freud tatsächlich Kontakt aufgenommen hatte. Theodor Reik, um den es in dem Prozess ging, wurde frei gesprochen; der Anlass beleuchtet die ökonomische Dynamik der Laien-

Insofern ist Lous Weg von der nicht sonderlich erfolgreichen Schriftstellerin zur Analytikerin *auch* eine bürgerliche Karriere. Sie findet so einen Platz in der Gesellschaft, der täglichen, sicheren Broterwerb gestattet und unabhängig macht von den Launen der Verleger und Redakteure.

Die Psychoanalyse als kulturelle Bewegung und Mutter der heutigen, vielgestaltigen Psychotherapie-Szene greift nach Urformen der Dichtkunst. Die naturwissenschaftlichen Ärzte haben verlernt, mit den Kranken zu sprechen und sich in deren emotionale Bedürfnisse zu vertiefen. Die Tiefenpsychologie soll dem abhelfen. Sie belebt die Gestalt des Schamanen, des Dichter-Arztes, der heilende Gesänge verfasst, aber auch heilsame Pflanzen kennt.

In archaischen Kulturen findet der Schamane in seine Rolle durch die Selbst-Erfahrung einer ›Schamanenkrankheit‹, gerade so wie der Psychoanalytiker durch die Lehranalyse seiner eigenen Neurose Zugang zu der neuen Aufgabe finden soll. Die psychoanalytische Bewegung holt sich Verstärkung bei den Dichtern, um neben der Zellularpathologie bestehen zu können, die sich damals durchsetzte und die Medizin in ihrer Fähigkeit schwächte, in Dialog mit den aufgewühlten oder unterdrückten Emotionen ihrer Patienten zu treten.

Freud hat die Heilkraft der Sprache neu entdeckt und immer wieder gepriesen, von den Studien über Hysterie von 1895 bis zu den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* von 1916 und dem oben erwähnten Text *Zur Frage der Laienanalyse* von 1926, »aber das Wort war doch ursprünglich ein Zauber, ein magischer Akt, und es hat noch soviel von seiner alten Kraft bewahrt.«<sup>50</sup> Unter diesem Blickwinkel gewinnt Rilkes Nachdenken darüber, ob er als Vorbedingung der Unterwerfung unter die Analyse auf das Dichten ganz verzichten solle, einen neuen Aspekt. Es hätte auch heißen können, dann durch die Analyse den Weg in einen bürgerlichen Broterwerb zu finden, wie vor ihm Lou.

Der Dichter entschied sich gegen diese Möglichkeit. Er entsagte der Rolle des bürgerlichen Schamanen, stundenweise zu mieten, und suchte sich ein anderes Rollenvorbild, das den Faden des Adelsticks seiner Mutter neu verkettelte. Er individualisierte und modernisierte die Rolle des Minnesängers, dem ein Lehen gebührt. Das hat ihm viel Spott und Kritik in modernen Medien eingetragen, die – wie beispielsweise der Spiegel – eine solche Existenz als parasitär abqualifizieren. Mir legt sich dazu die Abwandlung einer Brecht'schen Frage nahe: was bedeutet schon der Parasitismus des Einzelnen, verglichen mit dem Geschäftsgebaren eines Massenmediums?

»Rainer Maria Rilke machte kein Hehl daraus, dass er zum Dichten ein Schloss mit aristokratischer Ausstattung, einen romantischen und doch gepflegten Park benötigte, dazu ein Dienstmädchen, das für sein körperliches Wohl sorgte. Stand gerade kein herrschaftliches Anwesen zur Verfügung, nahm er vorübergehend, mit einem ›Grande Hotel‹ oder ›Palace Hotel‹ vorlieb.«<sup>51</sup>

analyse: Freud hatte einen Bewerber für eine Analyse, der zu ihm kommen wollte, an Reik weiter geleitet; der Analysand nutze den ersten Streit mit dem unerwünschten Ersatz für seine juristische Rache.

<sup>50</sup> Ges. W. Bd. XIV, S. 214.

<sup>51</sup> Egli-Gerber (wie Anm. 47).



In mancher Hinsicht erinnert Rilke an einen genialen Vorläufer: Leonardo da Vinci. Auch dieser war nicht nur ein großer Künstler, sondern auch äußerst geschickt, diese Fähigkeiten in einen Kontext einzubetten, den man feudal nennen könnte, obwohl er den traditionellen, kriegerischen Zusammenhang des Feudalsystems transzendiert. Es gelang dem universal begabten Leonardo immer wieder, Reiche und Mächtige zu überzeugen, dass es eine Ehre für sie sei, ihn in ihrem Dienst zu wissen. Leonardo war (ganz anders, als ihn Mereschkowski in seinem Roman darstellt) ein wirtschaftlich erfolgreicher Mann, der nicht vom Verkauf seiner Werke lebte, sondern von der suggestiven Macht seiner Persönlichkeit.

Rilke gelang es, Mäzene zu finden, die seinen sehr kostspieligen Lebensstil finanzierten. Weit mehr als Lou waren Marie Taxis und die reiche Schweizerin Nanny Wunderly-Volkert hier – um es mit Freuds Worten zu sagen – »dem großen, im Leben ziemlich hilflosen Dichter Rainer Maria Rilke zugleich Muse und sorgsame Mutter.«<sup>52</sup> Die Fähigkeit, solche Beziehungen aufzubauen und zu kultivieren, erweist eine weit über das Sprachtalent hinaus gehende Begabung Rilkes, die man heute emotionale Intelligenz nennen würde.

Es gelingt dem Dichter, in jeder dieser Frauen die Überzeugung zu wecken, sie stehe ganz im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit, es gäbe nichts Wichtigeres als sie, sie sei auserwählt, an allem teilzuhaben, was ihn beschäftige, seine eine unentbehrliche Gehilfin, um nun freilich etwas zustande zu bringen, was ganz in der Macht des Dichters stand: sein Werk. Ähnlich wie eine Regierung den Notstand ausruft, um alle Kräfte in den Dienst der Abwehr einer Gefahr zu stellen, konnte Rilke diese Freundinnen zu außerordentlichen Leistungen für ihn bewegen, wenn eine Störung ihn gehindert hätte, zu arbeiten.

In Rilkes Briefwechsel, angefangen in dem mit seiner Mutter, fällt eine extreme Genauigkeit, ein Pflichtgefühl im Reagieren, im Aufrechterhalten des Dialogs auf. In einer Textstelle an Nanny Wunderly-Volkert wird deutlich, dass er diese Genauigkeit als wichtigen Liebesbeweis ansieht und die vielen zwanghaften Elemente im Verkehr mit seiner Mutter (der überschwängliche Dank für jedes kleine Geschenk, die Geburtstags- und Weihnachtsbriefe) zeigen, wie er der Mutter etwas gibt, was er sich auch zurück zu erhalten wünscht.

»Und oft, noch im Packen neulich dachte ich mir, dass ich doch durch Sie (nun seit anderthalb Jahren!) zuerst erfuhr, was es heisst ›Hülfe‹ empfangen (die ich zeit lebens nötig hatte!). In der rechten Hülfe, das haben Sie mich wunderbar erfahren lasen, Nike, gibt es nichts Kleines und nichts Grösseres; alles wird gleich gross in ihr: Das Vorhandensein des rechten Bindfadens, eines Aufklebeschildes im Moment des Bedarfs ist nicht geringer, nicht minder ruhe- und friedentiftend, nicht kraftsparender im innersten Grunde, als ich weiss nicht welcher enorme Beistand, als eben Berg selbst z. B. das Sie gefunden und ermöglicht haben! Da gibt es keine Unterschiede. Die meisten Menschen, selbst liebevolle, sind nach einem Hilfsakt zunächst erschöpft, es muss erst wieder Hilfsfähigkeit in ihnen nachwachsen: Und dann, in der Hauptsache, vieles scheint ihnen zu geringfügig, um geleistet zu sein. Sie wissen nicht oder bedenken nicht, dass, was unsere innere Waage am

<sup>52</sup> Sigmund Freud: »Nachruf auf Lou Andreas-Salome«. In: *Ges. W.* Bd. XVI.

meisten verwirrt, die minimalen Belastungen sind, die man immerfort mit den kleinsten Gewichten aufzuwiegen hat, die einem zwischen den Fingern wegrollen und nicht gross genug sind, die Dezimalzahl der Grambruchteile auf sich zu erhalten.«<sup>53</sup>

Rilke war ein Meister in jener psychotherapeutischen Technik, die wir heute ›spiegeln‹ nennen. Sie ist als einer der grundlegenden Wirkfaktoren identifiziert worden, die in allen unterschiedlichen psychotherapeutischen ›Schulen‹ und Techniken eine Rolle spielen. Es geht dabei um genaue Erfassung und Rückmeldung persönlicher Merkmale und Ausdrucksformen eines Gegenübers. Rilke hat sich Nanny Wunderly-Volkert als fürsorgliche »Siegerin« erschaffen; er gab ihr den Namen Nike nach der geflügelten Göttin des Sieges – wieder einem Engel, wenn man will. Er gab an Nanny Wunderly-Volkert die Geste weiter, welche Marie Taxis mit dem DS (Dottore Serafico) auf ihn gemünzt hatte.

Wie sind die auf diese Weise geschaffenen Beziehungen zu verstehen? Rilke schmeichelt; er idealisiert, aber er tut es auf eine Weise, die vielleicht sogar die Macht hat, das von ihm gewünschte Gegenüber auch zu erschaffen. Natürlich braucht es dazu geeignetes Material. Nanny Wunderly-Volkert sammelte, schon ehe sie Rilke kennen lernte, Sonnengedichte – er aber beschenkte sie mit der Möglichkeit, ihrer Sammlung einen veritablen Dichter einzuverleiben. Rilke war sich der Unersättlichkeit seiner Bedürfnisse nach Bemuttertwerden durchaus bewusst. In einem Brief an Nanny Wunderly-Volkert vom 24. September 1921 schrieb er auf der Suche nach einem neuen Dienstmädchen für seinen Haushalt:

»Es müsste eine sehr selbstständige, sehr findige Person sein; wenn ich die Eigenschaften alle zusammennehme, die ich von ihr zu verlangen geneigt wäre, so reichen sie für zwei Engel und drei Landmädchen.«

In ihrem Artikel über Nanny Wunderly-Volkert und Rilke empört sich Renata Egli-Gerber geradezu über den Sohn eines kleinen Beamten, der nicht genug haben kann von Eleganz, Stil und Luxus in Alltagsdingen, der sich von seiner Nike einen kostspieligen Lebensstil finanzieren lässt und sie dazu bringt, auch seine Geliebte zu unterstützen. Sie verweist auf eine Textstelle, in der Rilke seine Fassungslosigkeit über eine Malerin äußert, die behauptet, von 600 Franken im Monat leben zu können – das würde ihm niemals gelingen! Dabei verdiente eine Magd vielleicht 100 Franken im Monat; 600 Franken mussten reichen, um eine ganze Familie durchzubringen.

Egli-Gerber gibt hier eine Stimmung wieder, die sie bei manchen Verwandten der Mäzenin noch auffinden konnte, die auf Rilke gar nicht gut zu sprechen waren. Sie berichtet aber auch über Gespräche mit einer Enkelin Nannys, Mireille Wunderly, die sich an ihre Grossmutter gut erinnert. Aus diesem Bericht entsteht das Bild einer großen Dame, welche die Vormittage im Bett verbringt und von dort aus den Dienstboten ihre Anweisungen gibt, viele Briefe schreibt und einen großen Haushalt mit riesigen Vorräten an Lebensmitteln und Wäsche penibel in Schuss hält.

»Die Dienstboten mussten, wenn sie mit ihr sprachen, immer die dritte Person mit dem Namen verwenden und durften das Zimmer nur rückwärts verlassen.« Die

53 An Nanny Wunderly-Volkert, 20.5.1921. In: Egli-Gerber (wie Anm. 47).

Enkelin spricht von einem »Helfersyndrom« ihrer Großmutter und davon, dass sich diese durch den Briefwechsel mit Rilke selber kennen gelernt habe. »Der Dichter hat ihr eine Türe zu ihrem Selbst gezeigt. Diese hat sie geöffnet und dahinter einen Schatz entdeckt [...] Meine Grossmutter war am anderen Ende des Füllhorns. Sie war sich der Wirkung sehr bewusst, die ihre Gaben auf den Dichter hatten.«<sup>54</sup>

Der Begriff vom Helfersyndrom verbindet eine hoch geschätzte menschliche Eigenschaft mit einer Diagnose. Unter Syndrom versteht die Medizin eine charakteristische Verbindung von Symptomen. Helfen kann in der Tat selbstschädigende Qualitäten entfalten, zur Sucht werden, Abhängigkeiten herstellen. Die typischen Symptome des Helfersyndroms sind Rastlosigkeit, hohe altruistische Ideale, Vermeidung von Aggressionen und von unmittelbarem emotionalem Austausch, Fixierung an die Vorstellung, der zu sein, der eine Beziehung kontrolliert und in ihr der Gebende bleibt.

Ich denke durchaus, dass diese Themen in Rilkes Leben eine große Rolle gespielt haben. Sicherlich fällt dem Betrachter eher auf, wie oft und intensiv er materiell der Nehmende war, aber wer Rilkes Briefe liest, entdeckt auch eine hohe Intensität der emotionalen Zuwendung und der Sehnsucht, zu geben, die gerade seine Briefe zu Texten poetischer Lebenshilfe machen, wenn es denn so etwas gibt.

Zum Helfersyndrom gehört die Größenphantasie, allen helfen zu können, der Menschheit etwas zu geben, was sie weiter bringt. Wesentlicher aber ist eine kontrollierte Form von Nähe: es ist klar, wer der Abhängige ist, wer gebraucht wird, wer die Beziehung gestalten kann. Das Helfersyndrom nimmt zu einem Menschen dieselbe Beziehung aus, wie sie der Dichter zu seinem Text hat.

Rilke suchte eine versorgende Beziehung und bot eine narzisstische. Er reinszenierte und kontrollierte auf diese Weise die traumatische Begegnung des Kindes mit einer Mutter, die sich nicht der Realität dieses Kindes zuwenden kann, sondern in ihm eine Puppe sieht, die sie nach ihren Vorstellungen kostümiert.

Das Kind wird diese Puppe und damit sich selbst gleichzeitig lieben und hassen lernen. Der Prozess ist ja viel subtiler als eine Erziehung mit Belohnung und Strafe; es geht darum, durch Einfühlung in eine gestörte, belastete Mutter diese Mutter zu stabilisieren und es ihr zu ermöglichen, besser zu funktionieren, mütterlicher zu sein, als sie es ohne diese narzisstische Bestätigung jemals sein könnte. Rilke wiederholt sie beschwörend in jedem Brief – »meine liebe gute Mutter« – entgegen allem, was er an anderer Stelle eruptiv an Abneigung zu erkennen gibt.

Später tritt der Text an die Stelle der Puppe: Rilke befreit sich von seiner Mutter, nicht durch eine klare Trennung und kritische Worte, sondern durch Ausdünnung des realen Kontakts und virtuose Handhabung einer Brief-Beziehung. In Phias Sendungen liegen Geld und Taschentücher, die er mit hohen Worten preist, in seinen beteuerte Aufmerksamkeit, Sorge um ihren Gesundheitszustand, guter Rat für alle Schwierigkeiten und Ängste, gelegentlich ein Heiligenbildchen oder ein neues Buch.

Bewundert zu werden, geliebt für das, was ich aus mir mache – die liebe Ismene, welche den bösen René wegschickt, die Verse, welche alles Unvollkommene, Unreine, das im Menschen und auch in mir ist, abscheiden wie das Salz einer chemi-

<sup>54</sup> Die Zitate von Mireille Wunderly nach [www.wunderly.ch](http://www.wunderly.ch).

schen Reaktion und nur noch Kunst sind. So wenig mir die frühen psychoanalytischen Erklärungen einleuchten, wonach künstlerisches Schaffen Sublimierung von Triebwünschen ist, so sehr überzeugt mich die Hypothese, dass es sich um die Aufnahme einer Beziehung handelt, wie sie sonst nicht möglich ist, einer Beziehung, die für Einschränkungen und traumatische Ängste entschädigt, indem sie dem Objekt nicht mehr unterworfen ist, sondern dieses erschafft und sich so etwas unterwirft, das vom schöpferischen Ich gestaltet wird. Das künstlerische Objekt ermöglicht eine angstfreie Beziehung, einen Trost in gefährlicher Umwelt. Wenn so viele Künstler ebenso wie auch Rilke beschreiben, wie sie die Arbeit heilt, geht es in erster Linie um die Heilung von inneren Spannungen, von Ängsten. Alle Künstler sind Pygmalion.

Wie sind nun aber die Zusammenhänge mit dem Helfersyndrom zu sehen? Auch das Helfersyndrom beruht auf der Erschaffung eines idealen Objekts und auf der Milderung von Ängsten durch diesen Prozess. In Zuständen innerer Not, Einsamkeit, angesichts von Gefühlen, verwaht und verlassen zu sein, entwirft sich das kindliche Ich selbst als ideale Mutter, die anderen genau das gibt, was ihm mangelt. Später gestaltet dann die Kultur diese archaische Phantasie, gibt ihr den Ornat des Arztes, des Lehrers, des Priesters. Sie alle waren einst vereint in der Gestalt des Schamanen, der doch auch der Dichter seines Stammes war und dessen Gesänge die Konflikte in seiner Gruppe ebenso darzustellen wussten wie ihre Verankerungen in der Geisterwelt. Rilke, der im adriatischen Sturm nach den Engeln ruft, zeigt die Zeitlosigkeit solcher Gestalten und zugleich den Druck auf dem modernen Dichter, sich seine Leser-Gemeinde erst einmal zu erschaffen.

JÖRG PAULUS

*Hidigeigei (mutatis mutandis)*

Rilke auf Scheffel-Spuren in auf- und absteigender Linie

»[...] Scheffel hat hier Spuren hinterlassen, die peinlich sind, ist offenbar hier zu Kräften gekommen und hat sofort fürchterlich gereimt.«<sup>1</sup>

Die Passage stammt bekanntlich aus dem späteren der beiden Briefe, die Rilke aus Bad Rippoldsau an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis geschrieben hat. Wenn man sie liest, fragt man sich vielleicht, wer es war, der ihn bereits durch Spurenelemente seines Lebens und Dichtens so peinigen konnte; und man fragt sich weiter, in welchem Kräfteverhältnis Dichtungs- und Lebensspuren dabei standen.

Dass Joseph Victor von Scheffel (1826-1886) in der Zeit zwischen 1870 und 1920, also bis weit über sein Lebensende hinaus, zu den erfolgreichsten Autoren aus dem Geist des 19. Jahrhunderts zählte,<sup>2</sup> ist im heutigen kulturellen Panorama kaum mehr wahrnehmbar. Dementsprechend problematisch ist es, Rilkes Äußerung aus heutiger Sicht angemessen einzuordnen. Ich will versuchen, die Disproportion, mit der wir – in Folge der erwähnten kulturgeschichtlichen Verschiebung – die beiden so unterschiedlichen Dichter heute wahrnehmen, etwas auszugleichen. Ein solcher Ausgleich zielt natürlich nicht auf eine Revision mit Blick auf den künstlerischen Niveauunterschied, der Scheffel und Rilke trennt, wohl aber auf eine Revision ihrer Stellung in der literarischen Welt, der sie zumindest in einer kulturhistorischen Überlappungsphase beide zugehörten. Rilkes Äußerung gegenüber der Fürstin von Thurn und Taxis ist dabei in ihrer Bezogenheit auf die angedeutete Konfrontation mit unerwünschten Spuren Scheffels vielleicht noch zu impulsiv, um daraus weiterreichende Rückschlüsse zu ziehen. Es erscheint sinnvoll, diesen Impuls in einem weiteren zeitlichen Radius zu betrachten. Jean Rudolf von Salis überliefert in seiner Publikation *Rainer Maria Rilkes Schweizerjahre* eine noch spätere retrospektive ›Würdigung‹ Scheffels. Sie stammt aus der Zeit der Valéry-Übertragungen, wohl um 1922, und hat ihren Platz im Kontext von Äußerungen Rilkes zu Stefan Georges Stellung in der Literatur. Von der Erinnerung an die frühe George-Begegnung im Hause Lepsius in Berlin über das Wiedersehen in Florenz greift die Erinnerung zurück in die ›Zeit der allgemeinen Verrohung des Geschmacks‹ in den ›1890er Jahren‹, als George, so Rilke weiter (Jean Rudolf von Salis zufolge), ›der deutschen

1 RMR an Marie von Thurn und Taxis, Rippoldsau, 20.6.1913. In: RMR – Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Bd. 1. Zürich 1951, S. 300, Nr. 157. Im Folgenden: TT I.

2 Einen Eindruck von der Beliebtheit Scheffels im Kulturleben vermittelt die weitreichende musikalische Nachwirkung seiner Literatur, vgl. hierzu Werner Wunderlich: ›Scheffels Trompeter von Säckingen und Ekkehard in Oper und Konzert‹. In: Walter Berschin, Werner Wunderlich (Hrsg.): *Joseph Victor von Scheffel (1826-1896). Ein deutscher Poet – gefeiert und geschmäht*. Ostfildern 2003, S. 191-220.

Dichtung ihre Würde zurückerstattete.«<sup>3</sup> Diese neu erkämpfte Würde nun, die Rilke dem Älteren als Verdienst anrechnet, wird vor dem Hintergrund des Erfolgs von Scheffels Literatur profiliert: »In meiner Jugend war der Trompeter von Säckingen das dichterische Ideal der Deutschen!«, fügte er [Rilke] nicht ohne grimmige Ironie hinzu.«<sup>4</sup> Zweifellos wird man aus dieser Skizze einer Verfalls- und Restitutions-Geschichte des literarischen Geschmacks das Korollar ableiten dürfen, Werke wie Scheffels humoristisches Versepos *Der Trompeter von Säckingen* von 1854 seien aus Rilkes Sicht als Exponenten eben jener »allgemeinen Verrohung des Geschmacks« der 1890er Jahre zu betrachten, gerade weil es bereits mehr als dreieinhalb Jahrzehnte früher entstanden ist: Der Schaden, den solche Werke in der Kulturlandschaft anrichten, beruht, so wäre der Gedankengang zu ergänzen, wesentlich auf ihrer Unverwüstlichkeit.

Damit ergibt sich ein zeitlicher Rahmen für die nachfolgende Skizze: Zu betrachten ist der Zeitraum von der jugendlichen Positionssuche, die vor dem Hintergrund der angeblichen Geschmacksverrohung der frühen 1890er Jahre stattfindet, bis hin zur zusammenfassenden Stellungnahme vom Anfang der 1920er Jahre. Im vielschichtigen Prozess der Distinguierung und Profilierung von Autorschaft im literarischen Feld der Moderne deckt sich dies weitgehend mit der literatursoziologisch bestimmten ersten Phase der Autonomisierung des literarischen Feldes in Deutschland.<sup>5</sup> Eine Überschneidung von Scheffel-Spuren und Äußerungen Rilkes zeigt sich dabei keineswegs erst am Ende, sondern auch schon am Anfang dieses Zeitraums. Bei der Markierung dieser Spuren wird es mir weniger darum gehen, deren Verhältnis zur Gesamtheit der Kräfte im literarischen Feld deutlich zu machen – zur Rekonstruktion der Positionierung Rilkes in diesem Kräftefeld, wie sie Martina King umfassend durchgeführt hat, würde die entsprechenden Befunde kaum neue Aspekte hinzufügen.<sup>6</sup> Methodisch sollen, dem episodischen Charakter der Überschneidungen Rilke/Scheffel entsprechend, vielmehr Konstellationen aufgerufen werden, die von den Rändern des sozialen Feldes aus wirksam werden.

Begeben wir uns also zunächst zurück in das Zeitalter der literarischen ›Würdelosigkeit‹. Anfang des Jahrs 1893 verliebt sich der siebzehnjährige René Rilke in Valerie von David Rhonfeld, die Tochter eines österreichischen Offiziers und Nichte des tschechischen Dichters Julius Zeyer. In Rilkes Liebesbriefen an sie, die uns seit 2003 in der Ausgabe von Renate Scharffenberg und August Stahl zugänglich sind,<sup>7</sup> findet sich eine erste Scheffel-Spur: die des Katers Hidigeigei aus dem *Trompeter*

3 Jean Rudolf von Salis: *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Frauenfeld 1952, S. 197–198.

4 Ebenda, S. 198.

5 Vgl. Christine Magerski: *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Tübingen 2004.

6 Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009.

7 RMR: »Sieh dir die Liebenden an«. *Briefe an Valerie von David-Rhonfeld*. Hrsg. von Renate Scharffenberg und August Stahl. Frankfurt a.M. und Leipzig 2003. Im Folgenden: VDR.

von Säckingen. Den lautmalerischen Namen des Katers legt sich Rilke in dieser Korrespondenz entweder selbst zu oder er wird ihm von der Geliebten zugewiesen – die Ursprungs-Situation der Zuschreibung liegt vermutlich im Raum der mündlichen Kommunikation. Unabhängig aber vom Ursprungskontext lässt sich eine Legitimierung und Variierung im Gebrauch konstatieren: In der großen Variationsbreite, in der der Kosename auftritt, wird er zur Sigle der Proteus-Gestalt des jungen Liebenden. Rilke unterschreibt seine Briefe das eine mal vollständig als Hidi-geigei, dann als Hidi René, als Geigei, als Hidigei oder einfach nur Hidi, einmal auch mit den Initialen HR, wodurch weitere Assoziations-Spielräume eröffnet werden, namentlich einer, in dem er als ›Herr‹ in Würde aus dem Heranwachsenden hervortritt. Abgesehen von dieser Singularität ist das zweite Prinzip neben der Variation das der Wiederholung. In Liebesbriefen allerdings sind Wiederholungen alles andere als redundant. Darauf hat schon Roland Barthes hingewiesen.<sup>8</sup> Und so folgt aus dem immer wieder neu inszenierten Rollenwechsel von René zu Hidigeigei keineswegs, dass man alle Stellen, an denen der Name auftaucht, über einen Kamm scheren kann. Dies wäre genauso unangemessen, wie wenn man aus der Tatsache, dass die meisten dieser Briefe undatiert sind, schließen wollte, es handle sich letztlich um eine einzige, immer wieder neu postierte Botschaft.<sup>9</sup>

Der Schweizer Linguist Ernst Leisi hat die Funktion von Namensübertragungen in der Liebeskommunikation untersucht. Er schreibt: »Was in einer Paarbeziehung fast nie fehlt, was vielleicht das Auffälligste an der Privatsprache eines Paares ist, das sind die neuen Namen, die sich die Partner gegenseitig geben.«<sup>10</sup> Die Gegenseitigkeit ist auch im Falle Rilkes und Valeries gegeben: Er ist »Hidigeigei«, sie ist in seinen Briefen zumeist Vally, aber auch »Herzchen«, »Piepmatz«, »Piepmatzi« und so weiter. Wenn man nüchtern auf die Korrespondenz blickt, mag die Konstellation von Kater und Piepmatz prekär erscheinen – aber die Belegungen von Liebes-Namen sind, auch darauf hat Leisi hingewiesen, durchaus immun gegenüber konventionellen Zuschreibungen und gegenüber der Sach-Logik der verwendeten Begriffe, die zu Namen werden.<sup>11</sup> So hebt Leisi auch hervor, dass Diminutive eine besondere Rolle bei der amourösen Findung von neuen Namen spielen: dies wird bei Rilke noch verstärkt, indem er dem Namen Hidigeigei und seinen Abwandlungen regelmäßig – vor allem in der Schlussfloskel – noch Epitheta beifügt wie »Dein ganz ganz junger [Hidi, Hidigei, Hidigeigei etc.]«. Dabei ist sicherlich mehr als nur die Tatsache im Spiel, dass Rilke etwas jünger war als Valerie. Vielmehr verweist dies auf eine den Briefwechsel von Anfang an begleitende Inszenierungslust; dabei, auch

8 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M. 1977.

9 Zu der oftmals fast paradox anmutenden Dialektik von Datierung und Zeitbewusstsein in der Liebeskommunikation vgl. Conrad Wiedemanns grundsätzliche Überlegungen in: »Die Liebesbriefe Friedrich Wilhelms II von Preußen an Wilhelmine Enke«. In: Renate Stauf, Annette Simonis, Jörg Paulus (Hrsg.): *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin und New York 2008, S. 61–80.

10 Ernst Leisi: *Paar und Sprache. Linguistische Aspekte der Zweierbeziehung*. 3. Aufl. Heidelberg und Wiesbaden 1990, S. 17.

11 Vgl. ebenda, S. 17–33.

darauf hat Leisi abgehoben, können sich Belegungen, die dem Namen ursprünglich anhaften, durchaus wandeln, ja sogar ins Gegenteil verkehrt werden. Leisi weist zum Beispiel darauf hin, dass »Wörter für Tiere, die als solche von vielen Menschen geradezu verabscheut werden, wie *Maus* und *Käfer*, [...] traditionelle Liebeswörter« geworden sind und auch Bezeichnungen wie »*Frosch*, *Laus*, und *Wurm* [...] gar nicht in Richtung der klassischen Metaphernlehre mit ihrem ›tertium comparationis‹, d. h. einer postulierten, formulierbaren Ähnlichkeit zwischen dem ersten und dem zweiten Bezeichneten« gehen.<sup>12</sup>

Wir wissen, wie gesagt, nicht, auf wen die Namensübertragung zurückgeht und wessen Scheffel-Lektüre hier Pate stand. Der *Trompeter von Säckingen* lag zu Beginn der Liebesbeziehung 1893 in der 200. Auflage vor, drei Jahre später, als die Beziehung glanzlos endete, war es schon die 225. Die Auflagenzahlen hatten also fast wie die Liebesbriefe den Bezug zum Datum verloren und überrundeten die Jahreszahlen, die andere Bezugsgröße der buchhändlerischen Welt, zu dieser Zeit spielend.

Wie aber sah das Szenario aus, auf das sich das Paar in seinem Lieben nach einem damals allgegenwärtigen Text bezog?<sup>13</sup> Die Liebesgeschichte in Versen *Der Trompeter von Säckingen. Ein Sang vom Oberrhein*, 1853 auf Capri entstanden, wurde 1854 erstmals gedruckt. In dem Ende des 17. Jahrhunderts angesiedelten Kleinepos geht es um die Liebe des Trompeters Werner Kirchhof zur Freiherren-Tochter Margareta im Grenzort Säckingen am Rhein. Obgleich der tapfere Musiker Tochter und Schloss gegen aufbegehrende Bauern aus dem Schwarzwald verteidigt hat, wird seine Werbung vom Vater der erwünschten Braut abgewiesen, und zwar aus Standesprinzipien – und trotz der eigentlich durchaus vorhandenen Sympathien des Vaters für den Tonkünstler. Werner verlässt Deutschland, irrt durch die Welt und findet schließlich eine Stelle als Leiter der päpstlichen Kapelle in Rom. In dieser Funktion findet ihn nach Jahren die treue Geliebte wieder. Der Papst, dem hier nichts Menschliches fremd ist, lässt Nachforschungen über das Schicksal und den Charakter der Liebenden anstellen. Und er löst die Situation, indem er den Trompeter zum Marchese Camposanto ernennt und die nunmehr standesgemäße Hochzeit eigenhändig zelebriert.

Der auf dem freiherrlichen Schloss am Rhein lebende Kater Hidigegei übernimmt in der Geschichte die Rolle des Kommentators: seinen ersten Auftritt hat er freilich erst, nachdem bereits knapp ein Viertel des Epos mitgeteilt wurde. In dem für Scheffel typischen, an Heine geschulten Tonfall heißt es dann:

Zu des Freiherrn Füßen streckte  
Zierlich sich der biedre Kater  
Hidigegei mit dem schwarzen  
Samtfell, mit dem mächt'gen Schweif.  
's war ein Erbstück seiner teuern  
Frühverblichnen stolzen Gattin  
Leonor Montfort du Plessys.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>13</sup> Vgl. das Kapitel »Lieben nach Texten« bei Leisi, ebenda, S. 74-109.



Fern in Ungarn war die Heimat  
 Hiddigeigeis; ihn gebar die  
 Mutter aus Angoras Stamme  
 Einem wilden Pußtakater.<sup>14</sup>

Weiter heißt es, dass der Kater mit seiner Herrin zunächst nach Paris und von dort an den Rhein übergesiedelt sei, wo er indes seine Zeit in stolzer Distanz zum deutschen Katzenvolk verbringe. Wer die ersten Katersporen in Paris verdient habe, dem »gebrichts in diesem Städtlein / Leider ganz an geistverwandten Elementen [...]« (V. 1646ff.). Rilke, falls er sich tatsächlich in irgendeiner Weise identifikatorisch mit dem literarischen Kater abgab, mag hier einen Anknüpfungspunkt gefunden haben. Wie die Herausgeber in der Einleitung zur Briefedition darlegen, lassen sich ja Spuren der Sympathie für die mütterlicherseits französische Abstammung der Familie Vallys bis in die Aufschrift der Couverts hinein verfolgen.<sup>15</sup>

Bei Scheffel indes bleibt der pußta-lutetische Habitus des Katers Hidigeigei ein ironisches Element, um die Frankophilie des absolutistischen Zeitalters in katzenhafter Anmut und Würde zu spiegeln. Noch mit dem Namen »du Plessys« erinnert Scheffel an eines der wirkungsmächtigsten Zeugnisse deutscher Frankreich-Imagination in der Literatur: an den 1794 erschienenen Roman *Klara du Plessis* des Erfolgsautors August Heinrich Lafontaine, den man angesichts seiner zeitweise unangefochten dominierenden Stellung auf dem Buchmarkt mit gutem Gewissen den Scheffel des späten 18. Jahrhunderts nennen könnte.<sup>16</sup> Hidigeigei selbst bleibt trotz des empfindlichen Mangels an geistigen Katzenverwandten vom Geist des deutschen Idealismus nicht ganz unberührt. Dies wird deutlich, wenn das verliebte Schlossfräulein Werners Trompete findet und der Versuchung nicht widerstehen kann, darauf zu spielen. Die Töne, die sie hervorbringt, sind für den Kater buchstäblich haarsträubend. Kompensatorisch aber entwirft das Tier eine Dialektik der animalischen Musikgeschichte:

Und kann angesichts des Fräuleins,  
 Das dort die Trompete handhabt,  
 Noch ein Mensch, ohn' zu erröten,  
 Die Musik der Katzen schelten?  
 Aber, dulde, tapfres Herze,  
 Duld' – es werden Zeiten kommen,

<sup>14</sup> *Joseph Victor von Scheffels Werke*. Auswahl in sechs Theilen. Hrsg. von Karl Siegen und Max Mendheim. Berlin u. a. 1917. Bd. 1, S. 70–71, V. 1623–1683. Im Folgenden zitiert nach dieser Ausgabe mit Angabe der Verse im Fließtext.

<sup>15</sup> VDR, S. XI.

<sup>16</sup> Zu Lafontaine vgl. Dirk Sangmeister: *August Lafontaine oder die Vergänglichkeit des Erfolgs. Leben und Werk eines Bestsellerautors der Spätaufklärung*. Tübingen 1998; zur Codierung von Liebe im Roman *Klara du Plessis und Klairant* (1794), die vielfach in ähnlicher Weise für ein »Lieben nach Texten« in Anspruch genommen wurde, vgl. Andrea Hübener: »Codierung von Liebe und Intimität in Lafontaines Klara du Plessis und Klairant«. In: Cord-Friedrich Berghahn, Dirk Sangmeister: *August Lafontaine (1758–1831). Ein Bestsellerautor zwischen Spätaufklärung und Romantik*. Bielefeld 2010, S. 183–201.

Wo der Mensch, das weise Untier,  
 Uns die Mittel richt'gen Ausdrucks!  
 Des Gefühls entleihen wird;  
 Wo die ganze Welt im Ringen  
 Nach dem Höhepunkt der Bildung  
 Katzenmusikalisch wird.  
 Denn gerecht ist die Geschichte,  
 Jede Unbill sühnet sie. (V. 3322-3335)

Zumindest die Musikgeschichte ist somit ein gerechtes Weltgericht.

Schwer zu beantworten bleibt die Frage, inwiefern die in die Briefe an Vally eingerückten zahlreichen Lieder Rilkes unmittelbare Einflüsse Scheffel'scher Poesie aufweisen. Ein solcher Nachweis ist vor allem aufgrund des Eklektizismus der Scheffel'schen Lyrik schwierig. Ein gewisses Nachklingen des Scheffel-Tons und namentlich der Gedichte, die Scheffel ins vierzehnte Stück des *Trompeters von Säckingen* eingerückt hat, mag man in der freien Verschiebbarkeit der Pronomina ›Du‹, ›Dich‹ und ›Dein‹ im Vers erkennen – bei Scheffel zum Beispiel: »Als ich zum erstenmal dich sah, / Es war am sechsten Märze, / Da fuhr ein Blitz aus blauer Luft / Versengend in mein Herze ...«;<sup>17</sup> bei Rilke: »Seh ich traurig dich und trübe / Seh ich Dich im Leiden groß, / Fühl ich ganz wie ich Dich liebe, – / Ewig, mächtig, grenzenlos.«<sup>18</sup> Oder im häufigen Auslassen von Hilfsverben – bei Scheffel: »Ach, nun sind es schon zwei Tage, / Daß ich ihn zuerst geküßt ...«;<sup>19</sup> bei Rilke: »Ich war allein, und ganz verlassen, / Da trieben sie mich in die Welt – – – / Drum darfst Du Vally, mich nicht hassen / Wenn ich geirrt, wenn ich gefehlt.–«<sup>20</sup> Auffällig schließlich auch die Vorliebe beider Dichter für die Häufung von Cedat-Formeln: bei Scheffel zum Beispiel gleich zu Beginn des berühmten Heidelberg-Liedes: »Alt Heidelberg, du feine, / Du Stadt an Ehren reich. / Am Neckar und am Rheine / Kein' andre kommt dir gleich« (V. 424 ff.); bei Rilke:

Ich kann Dich nicht »Du holde Blume« nennen,  
 Denn auch die Blumen welken und verblühn  
 Kann nicht als »meine Gottheit« Dich erkennen  
 Weil eine solche mir noch nie erschien.

Ich kann nicht mit den Sternen Dich vergleichen  
 Denn leuchten sie auch lieblich bei der Nacht,  
 Sie müssen doch entschwinden und erleichen  
 Sobald der lebenslaute Tag erwacht.<sup>21</sup>

Indes ist diesen Formeln bei Rilke natürlich noch ein weiteres Cedat eingeschrieben: nicht Blumen, Sterne und Sonne sollen weichen, sondern deren lyrische Trivialisie-

<sup>17</sup> *Scheffels Werke*. Bd. I (wie Anm. 14), S. 158.

<sup>18</sup> VDR, S. 37.

<sup>19</sup> *Scheffels Werke* (wie Anm. 14). Bd. I, S. 177.

<sup>20</sup> VDR, S. 48.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 62.

zung in der Dichtung des 19. Jahrhunderts soll zum Verschwinden gebracht werden. Und man wird zugeben müssen, dass in einzelnen lyrischen Passagen der späteren Briefe Rilkes an Valerie von David-Rhonfeld in der Tat die Nebelschwaden des zurückliegenden Jahrhunderts sich zu lichten beginnen, zum Beispiel in einem ekphrastischen Gedicht zu einem Gemälde Valerie von David-Rhonfelds, in diesem Falle offenbar einer Venedig-Szenerie:

Sacht rinnt schon der nächtliche Mohnthau,  
Müd irrt noch ein Ave her, –  
Des Himmels blinkendes Mondblau  
Fließt schwer in das schweigende Meer.<sup>22</sup>

Dies ist sicherlich nicht mehr der Ton von Scheffels populären Hidigeigei- und Gaudeamus-Reimen. In literaturhistorisch-systematischer Hinsicht mag man vielleicht diesen Ablösungsprozess nicht besonders interessant finden: schließlich ist Rilke zu dieser Zeit ein sehr junger Dichter und Scheffel ein im literarischen Feld mächtig wirksamer Pol. Wenn man also in der Zeit nach der Trennung von Valerie David-Rhonfeld Spuren einer Distanzierung Rilkes von Scheffel findet, dann ließe sich dies als ein gleichsam natürlicher feldinterner Legitimierungsprozess im Sinne von Bourdieus Theorie des literarischen Feldes begreifen. Interessant ist nun aber, dass Rilke auch noch einige Jahre später im Hinblick auf Scheffel keine Berührungsanst zu kennen scheint. Und dies auch in Konstellationen, die das Literarische und das Persönliche sehr eng zusammenrücken, wie dies in einem Brief an die Mutter vom 22. Dezember 1900 deutlich wird – der *Trompeter* hat zu diesem Zeitpunkt bereits die 250. Auflage hinter sich. Rilke schreibt (zunächst noch ohne Scheffel-Bezug):

»Meine liebe gute Mama,  
wir haben nie viel geredet unter dem Christbaum. So soll es auch heute sein, zumal das Reden auf dem Papier nicht einmal die Illusion von Nähe hervorruft. Und die sollst Du haben, d. h. mehr als die Illusion, – die Sicherheit, daß ich Dir nahe bin an diesem Abend, den Du mir, seit ich ihn zum ersten mal erlebte, geschmückt und durch Beweise Deiner Liebe und Güte reich gemacht hast! Und Du sollst mich nahe empfinden, weil ich Dir mein neues Buch schenke und auf diese Weise mit dem Besten, was ich bis jetzt errungen habe und geworden bin, zu Dir komme, mit viel mehr als nur mit meinem Körper und Gesicht, mit viel mehr als meiner Seele: – mit einer Potenz meiner Kraft und Liebe, mit einem Theil meiner tiefen Frömmigkeit, mit einem Stück meiner Zukunft. – Das Buch vom ›lieben Gott‹ ... ist alles das. Nimm es gut auf und laß es das vollbringen am heiligen Abend, was ich hier wünsche. [...]«

Nach diesem Absatz aber, der forciert die klassische Briefdefinition einer Fortsetzung des Gesprächs zwischen Abwesenden aufgreift und zugleich durch die Buchbeilage medial übersteigert, ruft Rilke eine überraschende Buch-Nachbarschaft auf:

<sup>22</sup> Ebenda, S. 171.

»Außerdem, mehr als Scherz, noch eine kleine Gabe: ein Büchlein von Josef Victor von Scheffel zur Erinnerung an unsere Fahrt nach Toblino! Nimms gut auf und fühle tausend Küsse Deines René. Und seine Gegenwart.«<sup>23</sup>

Immerhin wird hier auch dem Scheffel-Buch eine Art Katalysator-Funktion zugewiesen, um die Parousie des Sohnes im Briefgespräch zu inszenieren – vermittelt über die gemeinsame Reise nach Toblino. Dorthin, so klärt uns der Kommentar in der Edition Hella Sieber-Rilkes auf, waren beide gemeinsam im Vorfrühling 1899 von Arco aus gereist.<sup>24</sup> Was der Kommentar (vielleicht aus Platzgründen) übergeht, ist die Tatsache, dass man auch, wenn man sich von der Seite der Scheffel-Philologie her dem Ort nähert, fündig wird. In Toblino hatte sich der junge Scheffel nämlich im Sommer 1855 zusammen mit seinem Freund, dem Maler Anselm Feuerbach, aufgehalten, nachdem sie vor der in Venedig wütenden Cholera in die Bergwelt geflohen waren. Frucht dieses Aufenthaltes war Scheffels *Gedenkbuch über stattgehabte Einlagerung auf Kastell Toblino im Tridentinischen*, aus dem er 1856 einzelne Stücke in einer Zeitschrift veröffentlicht hatte. Als Buchpublikation indes war das *Gedenkbuch* gerade erst posthum im Stuttgarter Verlag Bonz mit gedrucktem Erscheinungsjahr 1901 erschienen – die erste Scheffel-Neuerscheinung im Auflagenjahr 252 des *Trompeters*. Man wird also annehmen dürfen, dass es genau diese druckfrische Publikation war, die Rilke an die Mutter schickte. Und die kleine Schrift ist somit auch das einzige Werk Scheffels, von dem wir einigermaßen sicher wissen, dass Rilke es tatsächlich in Händen gehalten hat. Als halb scherzhaft ist nun freilich nicht allein die Nachbarschaft der beiden Buch-Geschenke ausgezeichnet. Humoristisch in der Tradition von Heines *Reisebildern* ist auch der Tonfall von Scheffels Toblino-Anekdoten, und dies auch dort schon, wo zum Beispiel die grassierende Cholera in Venedig beschrieben wird – hierfür exemplarisch nur eine kurze Passage:

»Gespräch mit einem österreichischen Leutnant angefangen, der erzählt, daß heute nacht ein Piket Soldaten, die in der Guidecca auf feuchtem Gras geschlafen, sämtlich die Cholera bekommen. Dem auszuweichen, nach dem ›Giornale di Venetia‹ [...] 36 morti, 20 guariti 6 usw. ... Hierauf ärgerlich von dannen gegangen, um in der Münsterschen Buchhandlung etwas Neues zu lesen zu holen. Auf gut Glück ein Buch mitgenommen, betitelt: ›Aus Venedig. Vom Verfasser des Naëmann‹. Beim Fortgehen darin geblättert und schon auf dem Markusplatz die Entdeckung gemacht, daß der Verfasser ein Basler Pietist. Sofort zurückgetragen.«<sup>25</sup>

Aus dieser pestilenzialischen Atmosphäre also flieht Scheffel nach Tobolino, und markiert damit also bereits vor Rippoldsau eine Spur, die zu einer ersten Überkreuzung der Lebenswege Scheffels und Rilkes an einem prägnanten Ort führt, einem Ort, an dem das Leben von den häufig verdrießlichen Regeln des Buchmarktes (für Rilke verkörpert in Scheffel, für Scheffel verkörpert in der Bekehrungsschrift) gleichsam freigestellt ist.<sup>26</sup> Und es blieb nicht die letzte.

23 RMR: *Briefe an die Mutter*. 1896-1926. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2009, hier Bd. 1, S. 219, Nr. 212. Im Folgenden: BM 1,2.

24 Vgl. ebenda, S. 712.

25 Scheffels Werke (wie Anm. 14), Bd. 5, S. 146.

26 Auch München war für beide Dichter zeitweiliger Wohnsitz. Scheffel hatte dort seine ersten Studienjahre verbracht und sich als Siebzehnjähriger in Julie von Schlichtegroll, die

Folgen wir weiter der doppelten Buchführung der Jahreszahlen und *Trompeter*-Auflagen ins Jahr 1907 (270. *Trompeter*-Auflage). George Schoofield hat in seinem 2009 erschienenen Buch *Young Rilke and his Time* eine Passage aus Leopold von Schölzers *Rainer Maria Rilke auf Capri* zitiert, in der Rilkes Distanz zum Geist und zu den Geistern der Scheffel- und Kaiserzeit nun deutlicher wird: Schölzer erinnert sich dort daran, auf Capri zusammen mit Rilke auf eine Gruppe deutscher Touristen gestoßen zu sein, die sich verabredeten – und zwar im Café »Hidigeigei«, dessen Existenz, so Schoofield, durch den zeitgenössischen Baedeker belegt ist. Rilke indes, so berichtet Schölzer weiter, habe in dieser Situation eilig das Weite gesucht.<sup>27</sup>

Das peinliche Ausweichen, ja Vermeiden aller Scheffel'schen Spuren scheint in der Folgezeit methodisch zu werden. 1909 – im ersten Rippoldsau-Jahr Rilkes, dem der 290. Auflage des *Trompeters* – finden sich, soweit ich sehe, keinerlei Spuren Scheffels in Rilkes überlieferten Mitteilungen. Und auch 1913 noch – anno 299 nach Rechnung der *Trompeter*-Auflagen – bleiben zumindest die Briefe an die Mutter, mit der doch bereits ein epistolärer Scheffel-Diskurs existierte, frei von Scheffel-Spuren. Noch am Tag bevor er den Brief an die Fürstin Thurn und Taxis schreibt, in dem sich die zitierte Scheffel-Stelle findet, berichtet er der Mutter von seiner Abscheu angesichts der anderen Kurgäste – aber ganz ohne diese Abscheu bereits auf Scheffel zu übertragen: »heuer noch sehr leer und, trotz der recht respektablen Preise, das elendste Publikum, das sich nur denken läßt. Gar nicht zu vergleichen mit damals vor vier Jahren.«<sup>28</sup> Hier greift Rilke also fast schon seinerseits auf den ironischen Heine-Scheffel'schen *Reisebilder*-Ton zurück. Auf eine ausdrückliche Verknüpfung mit der ihm peinlichen Scheffel-Verehrung verzichtet er dennoch.

Es gibt also eine lange Latenzzeit des Ausweichens und Verschweigens von naheliegenden Scheffel-Begegnungen und -Assoziationen: die Flucht vor den teutonischen Scheffelianern auf Capri 1907, das Ignorieren der Rippoldsauer Scheffel-Spuren 1909, das Auslassen der Gelegenheit, Scheffel mit dem elenden Publikum zu assoziieren am 19. Juni 1913. Erst im Brief an die Fürstin vom 20. Juni durchbricht dann der Grimm den Boden der peinlichen Berührungsangst. Aber auch hier noch bezieht sich von den drei letzten Absätzen des Briefes erst der allerletzte direkt auf Scheffel, zuvor wird anderes, scheinbar weit Entferntes verhandelt:

»Aber ich schreibe, und kann nicht schreiben; genug also. Freue mich auf die italiänischen Übertragungen, nein, mir scheint, es sind mehrere dabei, die ich nicht kenne. Nach Lautschin sende ich Ihnen auch gleich Abschriften der Übertragungen, die ich in dem noch stillen April und anfangs May in Paris zustandegebracht habe; die lieblichen Sonette der Louïze Labé (1555) werden Sie freuen.

Placci thäte auch mir noth, wiederzusehen –

Tochter des Hofrats Nathanael von Schlichtegroll verliebt, letzterer wiederum ein Sohn des großen Philologen und Jean-Paul-Freundes Friedrich Schlichtegroll, der uns durch seine *Nekrologe der Teutschen* noch gegenwärtig ist. Die Liebe Scheffels zu Julie von Schlichtegroll blieb erfolglos wie fast alle Leidenschaften dieses Dichters, der doch – genau wie Jean Paul und wie Rilke – vor allem vom weiblichen Lesepublikum so leidenschaftlich bewundert wurde.

<sup>27</sup> Leopold von Schölzer: *Rainer Maria Rilke auf Capri*. 2. Aufl. Dresden 1932, S. 28.

<sup>28</sup> BM 2, S. 226, Nr. 820.

Leben Sie wohl, Fürstin, die ›gemußten‹ Verse sind sehr schön, der ›Schwarzwald‹ ist es auch, haben Sie nur von ihm ›geträumt‹, ihn nie gesehen? Sind Sie nie in Donaueschingen gewesen, es ist nicht weit von hier, alle die Wälder hier herum, herrliche Wälder, gehören noch dazu.

Aber das lächerlichste Publikum, und Scheffel hat hier Spuren hinterlassen, die peinlich sind, ist offenbar hier zu Kräften gekommen und hat sofort fürchterlich gereimt. Es giebt eine ›Scheffelbank‹ und (Sie merkens) mein Licht steht unter ihr und qualmt.

Tausend Grüße

Ihr D. S. «<sup>29</sup>

Der etwas grob-poetische Humor der Schlusswendung sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich hier ganz verschiedene Ebenen der epistolarischen Reflexion überlagern. Die stärkste Präsenz hat sicherlich zunächst einmal der Gegenbrief, auf den sich Rilke in diesen wie in den vorausgehenden Passagen des Briefes bezieht. Alle Wörter, die in Anführungszeichen stehen, beziehen sich als Zitate auf diesen Gegenbrief – mit Ausnahme eben der ›Scheffelbank‹, die ein Zitat aus einer anderen Sphäre ist, derjenigen einer vom Kurpöbel belagerten Realität: Das Wort »gemußte« bezieht sich auf das Dante-Zitat im Brief der Fürstin. Sie hatte dazu in ihrem Brief geschrieben: »ich weiß nicht, warum ich Ihnen das schreibe – ich höre diese Zeilen fort, ganz ohne Grund und habe gefühlt, ich muß sie niederschreiben.«<sup>30</sup> Dem hervorgehobenen »muß« im Brief der Fürstin wiederum korrespondiert das hervorgehobene »kann nicht« in Rilkes Brief: »Aber ich schreibe und kann nicht schreiben« – damit bewegt sich die Korrespondenz in einer gemeinsamen Sphäre der Weltliteratur und des Schreib-Vermögens und der Schreib-Verpflichtung, die in scharfem Kontrast steht zu dem, was die Spuren, denen Rilke begegnet, scheinbar über Scheffels Schreib-Trieb und Schreibvermögen verraten – und namentlich die Verse, die auf dem Rippoldsauer Scheffeldenkmal als Spuren verzeichnet sind:

Hier trink' ich bekümmungsledig  
 Lenzlüfte und sonnigen Schein,  
 Und wär' ich der Fürst von Venedig,  
 Mir könnt' nicht wohliger sein.  
 Nicht neid' ich der Welt ihre Wonnen,  
 Noch allen neunfarbigen Dunst;  
 Still liegen und einsam sich sonnen  
 Ist auch eine tapfere Kunst.

Dass Rilke dieses Reim-Konglomerat, das wohlige Genügsamkeit als Tapferkeit deklariert, als peinlich empfand, mag nachvollziehbar sein. Das würdevolle Still-Liegen und Sich-Sonnen mag ihn auch an den Kater-Habitus Hidigeigeis erinnern haben, dem zu jedem Ereignis die passenden Verse einfallen. Der kalauernde Rückgriff auf die sprichwörtliche Formel »sein Licht unter einen Scheffel stellen« im Brief an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis hat sich im Brief also gleichsam angebahnt, ihm haftet etwas von magischem Denken an, in dem Peinliches durch

<sup>29</sup> TT I, 300, Nr. 157.

<sup>30</sup> TT I, 298-299, Nr. 156.

Peinlichkeit gebannt werden soll. Zugleich wird damit performativ ein Zustand auswegloser Reflexion mitgeteilt, der zum Emblem modernen Bewusstseins wird: »Es giebt eine Scheffelbank und (Sie merkens) mein Licht steht unter ihr und qualmt.« Abweichend vom Sprichwort ist es also kein freiwilliges Unter-den-Scheffel-Stellen, das hier zum Bekenntnis wird. Der Hinweis »Sie merkens« hat dabei einen doppelten Bezugs-Radius: er erhellt einerseits den Satz, in dessen Zentrum er steht, und indiziert dabei, dass dem Dichter das Dilemma grundsätzlich bewusst ist: Er gibt zu erkennen, dass er weiß, dass er unter sein Niveau geht. Im erweiterten Radius bezieht sich der Hinweis aber auch auf die (zuvor thematisierte) Hemmung der poetischen Produktivität: »Meine Schreibkunst ist jetzt zu gering und herabgesetzt, um den May zu schildern: *il y avait tant choses, c'était toute une vie, et encore la mienne*, ich möchte nach Paris zurück und kann mir doch eigentlich gar nicht denken, wie ich dort weiter soll.«<sup>31</sup> Das Integral des Lebens, die Idee der Ganzheit, ist in gefühlter Gestalt noch vorhanden und doch nicht mehr greifbar: die Zukunft bleibt unberechenbar, unausleuchtbar. Dies ist die Richtung, in die der Qualm gestörter poetischer Produktivität zieht.

Ob sich Rilke der enge Zusammenhang seiner eigenen schreibbiographischen Situation mit derjenigen Scheffels erschlossen hat, bleibt unsicher. Für beide Dichter war der Platz auch Kurort einer Schaffenskrise. Die Hintergründe von Scheffels Präsenz in Rippoldsau hat Adolf Schmid 1987 in seiner Schrift »*Wie einstmals ...*« *Joseph Victor von Scheffel in Bad Rippoldsau* dargestellt: Zum ersten Mal kommt Scheffel bereits als 15-Jähriger 1841 nach Bad Rippoldsau. Aus dieser Zeit sind noch einige Bleistiftzeichnungen erhalten, die der Gymnasiast, der noch auf lange Zeit hin sich vor allem zum Maler berufen fühlte, hier angefertigt hat. Noch die erste Italienreise, die auf Capri den *Trompeter von Säckingen* hervorbrachte, sollte ursprünglich dem Malertalent zum Durchbruch verhelfen. Eine zweite Italienfahrt, finanziert durch das Honorar des historischen Romans *Eckehard*, findet im Jahr 1855 in Begleitung Anselm Feuerbachs statt. Scheffel kommt jedoch »in tiefster Zerrüttung aller Kopfnerven«, wie er in einem Testament aus dieser Zeit schreibt, aus Italien zurück – und eine weitere Reise in den Süden endet ebenso desaströs, so dass sich der Dichter zu einer Kur in Rippoldsau entschließt. Für eine Wohltätigkeitsveranstaltung schreibt er ein kleines Versepos *Die Entstehung von Rippoldsau* – es ist »Die Geschichte von Bruder Rippold«, einem hypochondrischen Mönch im nahegelegenen Kloster, der auf Weisung des Abts zum Anachoreten wird und in der Wildnis die Rippoldsauer Heilquelle entdeckt. Mit Hilfe des Heilwassers kuriert er nicht nur sich selbst, sondern auch eine Schwarzwald-Schäferin, die er dann – vom Gelübde entbunden – heiratet. Man kann das Ganze durchaus als ein gelegenheitsliterarisches Wunschbild verstehen, vom Schicksal und von Krankheiten durchkreuzte Lebens- und Schaffenspläne imaginär (mit Blick auf den Liebeswunsch) und performativ (mit Blick auf literarische Projekte) zu restituieren. Scheffel kommt denn auch in den Folgejahren immer wieder zur Kur. Vor allem freundet er sich an mit dem Pfarrer Georg Länglin, der hauptsächlich dafür verantwortlich war, dass das Andenken Scheffels in Rippoldsau erhalten blieb. Literarisch allerdings sta-

<sup>31</sup> Ebenda, S. 299, Nr. 157.

gnierte Scheffel und in gewisser Hinsicht mit ihm die ganze deutsche Literatur. Adolf Schmid hat, Rilke replizierend, zu Recht darauf hingewiesen, dass bereits zehn Jahre bevor Scheffel 1867 seine überaus erfolgreiche Gedichtsammlung *Gaudeamus* publizierte, Baudelaires *Fleurs du Mal* erschienen sind, »eben als die Deutschen im *Gaudeamus* [Scheffels] mit seinem Hohenlied vom deutschen Durst und Humor ein Stück weit ihre Identität fanden«. <sup>32</sup> Dem merkantilischen Ruhm, von dem vor allem Scheffels Verleger profitierte, folgten natürlich auch symbolische Zeichen. Zu ihnen gehört die erwähnte Scheffel-Bank in Rippoldsau, die wenige Monate nach dem Tod des Dichters eingeweiht wurde – hier wurden die ersten Spuren angelegt, die Rilke freilich auch schon 1909 bemerken konnte; neu hinzugekommen war indes die Erinnerung an die große Scheffel-Feier von 1911, bestehend aus einer Huldigungsfeier am Scheffeldenkmal, mit Rezitation des Scheffel-Epos *Die Schweden in Rippoldsau* und Beteiligung des Männergesangsvereins und der Musikkapelle.

Die Gründe und Hintergründe für die Produktionskrisen Scheffels und Rilkes sind komplex und sie sind auch im Falle Scheffels sicherlich nicht ausschließlich in körperlichen Dispositionen zu finden. Dies hat bereits 1982 Rolf Selbmann in seiner Studie *Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter* hervorgehoben, worin er das »Schweigen« Scheffels vielmehr als poetische Leistung vor dem Hintergrund der Undurchschaubarkeit der ökonomischen und sozialen Ordnungen des 19. Jahrhunderts interpretiert. <sup>33</sup> Diese Annahme ist durchaus plausibel, auch wenn wir uns in den vergangenen 30 Jahren vom Sozialpathos der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts ein Stück weit entfernt haben und nicht in jedem Verstummen gleich eine Hölderlin'sche Geste der literarischen Zeitgeist-Verweigerung erkennen müssen. Joseph Vogl hat jüngst eine Poetik des künstlerischen Zauderns in den Blick genommen; <sup>34</sup> möglicherweise ist dieses zurückhaltendere Konzept in diesem Falle angemessener – nicht nur mit Blick auf Scheffel, der aus dem dichterischen Zaudern nicht herausfand, sondern auch mit Blick auf Rilke, der es schließlich überwunden hat. Das Jahr 1922, das Jahr der Vollendung der *Elegien*, mit dem meine Spurensuche eingesetzt hat, ist in dieser Hinsicht sicherlich ein Epochenjahr für Rilke. Der *Trompeter von Säckingen* indes findet in diesem Jahr keine Neuauflage. Die Kalenderjahre werden von nun an bis auf Weiteres wieder länger sein als die Auflagenzyklen des Hidgeigei-Epos – ein Umbruch im Geschichtsbuch des Publikumsgeschmacks, von dem, bei Angleichung des Anzuleichenden, Rilke dann doch in der einen und anderen Richtung genau so betroffen war wie Scheffel.

32 Adolf Schmid: »Wie einstmals ...? J. V. von Scheffel in Bad Rippoldsau. Freiburg i. Br. 1988, S. 111.

33 Rolf Selbmann: *Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter. Joseph Viktor von Scheffel und seine Literatur*. Heidelberg 1982.

34 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. Berlin 2007.



ALFRED HAGEMANN

## *Rilke und der Wald*<sup>1</sup>

### *1. Impulse aus dem Schwarzwald*

»Du siehst, ich stecke mitten im Wald«<sup>2</sup>: Rilkes Kuraufenthalte in Bad Rippoldsau in den Jahren 1909 und 1913, vor allem die zahlreichen Briefzeugnisse, legen die Frage nach Rilkes Wald-Erfahrungen in unterschiedlichen biographischen Phasen und ihre Spiegelungen in seinen Briefen und Gedichten nahe. Die frühesten Quellen und die Epochenzäsur des Ersten Weltkriegs sollen dabei den zeitlichen Rahmen bilden, der Schwerpunkt wird auf den Briefen liegen. Bad Rippoldsau und der Schwarzwald bieten aber noch einen zweiten Impuls für diese Thematik: Schon im 19. Jahrhundert waren die Themen Wald und Lyrik eng verbunden, die Pläne zur Aufforstung des Schwarzwalds und ein »neu[es] poetisch[es] Wald-Interesse«<sup>3</sup> entstammten derselben historischen Situation. Ausläufer und Reste dieser »Waldromantik« lassen sich, wie zu zeigen sein wird, auch bei Rilke, bis in seine Münchener und Berliner Zeit hinein, verfolgen.

### *2. Prägende biographische Stationen*

#### *2.1 Von Böhmen an die Ostsee: »Waldduft und Seearom« (1881-1895)*

Peter Demetz bescheinigt zwar der »Prager deutschen Dichtung«, dass ihr »jede Kommunikation mit der Natur«<sup>4</sup> mangle, doch scheint für Rilke immerhin gesichert zu sein, dass er schon als Kind mit seinen Eltern die walddreichen böhmischen Badeorte<sup>5</sup> besuchte und es früh gewöhnt war, »langsam im Wald spazieren [zu] gehen«.<sup>6</sup> Nicht »naturbelassene« Wälder, sondern vom Menschen gestaltete Bade- und Erholungsorte prägen seine frühen Eindrücke.

Für das Jahr 1881 liegen präzisere biographische Aussagen vor: Dem sechsjährigen René prägt sich die Bewerbung Josef Rilkes als Gutsverwalter<sup>7</sup> im nordböhmischen

1 Gekürzte und überarbeitete Version des Vortrags auf der Rilke-Tagung in Bad Rippoldsau, der auf Anregung von Prof. Dr. Erich Unglaub entstanden ist.

2 An Sophia Rilke, 4.9.1909. In: RMR: *Briefe an die Mutter 1896 bis 1926*. 2 Bde. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a.M. und Leipzig 2009, Bd. I. S. 640. Zitiert als BM I, II.

3 Hartmut Vollmer (Hrsg.): *Der Wald. Gedichte*. Stuttgart 2008, S. 14.

4 Peter Demetz: *René Rilkes Prager Jahre*. Düsseldorf 1953, S. 107.

5 Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und Werkes*. Frankfurt a.M. 1990, S. 11, zitiert als RCh.

6 An [Pia] Agapia Vamarana, 19.6.1913. Zitiert nach: Adolf Schmid: *Rilke in Rippoldsau, 1909 und 1913. Sympathische Seiten im Gästebuch des verlässlichen Kurtales*. Freiburg i.Br. 1984, S. 71.

7 RCh, S. 11.

Kukusgradlitz<sup>8</sup> unvergesslich ein. Im Königreichwald, im Vorland des Riesengebirges, unternimmt die Familie »Wagen- und Schlittenfahrten«<sup>9</sup> und genießt für kurze Zeit das gräfliche Umfeld. Rilkes »Leidenschaft« für die adelige Lebensart, insbesondere für die Landschaftswahrnehmung aus der Kutsche heraus, hat hier ihre Ursprünge, wie er gesteht.<sup>10</sup> Auch in Rippoldsau wird er 1913 dieser Passion nachgehen.

Als Abiturient ergreift Rilke selbst die Initiative. Nach seinen Prüfungen unternimmt er im Sommer 1895 Erholungsreisen – zuerst nach Dittersbach in der böhmisch-sächsischen Schweiz,<sup>11</sup> dann nach Misdroy an der Ostsee.<sup>12</sup>

Literarisch ist Rilke zu dieser Zeit äußerst produktiv, er probiert verschiedenste Gattungen aus. Der Weg zu Eigenem ist schwierig, die Schreibmuster der Romantik, Neo- und Trivialromantik sind schwierig zu überwinden. Seine Dittersbacher Waldeindrücke gestaltet Rilke in einem Feuilleton.<sup>13</sup> Mit dem Wald und seinen touristischen Vorzügen ist er bestens vertraut. Details wie den Schwarz- oder Waldbeeren wird Rilke auch fast zwanzig Jahre später noch in Rippoldsau nachspüren.<sup>14</sup>

Dittersbach bringt aber nicht die gewünschte Erholung, Rilke reist vom Wald zum Meer.<sup>15</sup> Von der Ostsee aus formuliert Rilke mit zweigliedrigen, in Briefen oft wiederholten und variierten Formeln wie »Waldduft und Seearom«<sup>16</sup> seine neue Erfahrung einer »Ideallandschaft«.<sup>17</sup>

In seiner lyrischen Produktion dieser Jahre ist das romantische Erbe unverkennbar. Das Gedicht *Die Waldfee* (1894 veröffentlicht) erinnert an Eichendorffs *Waldgespräch* und die Hexe Loreley. Auch der im selben Jahr entstandene Gedichtzyklus *Waldesrauschen* kann seine Wurzeln nicht leugnen: Eine von Franz Liszt 1862/63 komponierte Konzertetüde trägt diesen Titel, außerdem sind bis in einzelne Zeilen hinein Ähnlichkeiten mit Brentanos Gedicht *O kühler Wald*<sup>18</sup> erkennbar.

*Waldesrauschen* thematisiert das Verhältnis von Mensch und Natur, es geht, abstrakter als in dem Dittersbacher Reisefeuilleton, um den Wald allgemein und um den Dichter, der die Sprache der Natur, das »Lied des Waldes«, sein »Rauschen«,<sup>19</sup>

8 Heute: Choustníkovo Hradiště (Tschechien).

9 An Ruth Rilke, 1.3.1924, RCh, S. 11.

10 An Ruth Rilke, 1.3.1924, RCh, S. 11.

11 Heute: Jetřichovice (Tschechien).

12 Demetz (wie Anm. 4), S. 46; heute: Międzyzdroje (Polen).

13 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. und ein Supplementbd. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996-2003, Bd. IV, S. 20, zitiert als KA.

14 An Mathilde Vollmoeller, 2.9.1909. In: Mathilde Purrmann, Barbara Glauert-Hesse (Hrsg.): *Paris tut not: RMR – Mathilde Vollmoeller, Briefwechsel*. Göttingen 2001, S. 61, zitiert als MV2.

15 Vgl. den Brief an Sophia Rilke vom 8.12.1896, BM I, S. 10. Rilkes unstete Reisen im Jahr 1913 scheinen einem ähnlichen Muster zu folgen (siehe unten, Abschnitt 4).

16 An Sophia Rilke, 8.12.1896, BM I, S. 10.

17 Nach diesem Erlebnis von Wald und Meer ist Rilke 1898 in Zoppot und 1899 in Oliva erneut auf der Suche (vgl. u. a. den Brief an Sophia Rilke vom 23.6.1899, BM I, S. 110).

18 Vollmer (wie Anm. 3), S. 60.

19 Zum Aspekt des »Rauschens« und seiner Bedeutung für das künstlerische Selbstverständnis Rilkes vgl. Martina King: *Pilger und Prophet: Heilige Autorschaft bei RMR*. Göttingen 2009, S. 238.

versteht. Zunächst stimmen Außen und Innen harmonisch überein. Die sprachliche Umsetzung erscheint im Verlauf des Gedichtzyklus aber als problematisch. Das ein Jahr später, vermutlich in Misdroy, entstandene Gedicht *Am Meer* nimmt in seiner Struktur die bereits genannte Doppelformel »Wald und Meer« auf und formuliert ein weiteres Mal eine Krisenerfahrung.<sup>20</sup> Der Abschied von der ungebrochenen Naturerfahrung zeigt sich schon am Tempusgebrauch:

»Der hohe Wald war mir ein Hort,  
ein guter Freund, vielleicht mein bester«<sup>21</sup>

In der Sammlung *Larenopfer* erweitert Rilke sein lyrisches Repertoire und sucht, unter anderem durch stärker deskriptive Verfahrensweisen, einen Ausweg aus der skizzierten Problemsituation. Wie der Titel schon signalisiert, steht der »eigene Lebensraum«<sup>22</sup> im Mittelpunkt der Gedichtsammlung und damit auch, sehr viel konkreter als bei den bereits erwähnten Gedichten, der böhmische Wald. Im Gedicht *Mittelböhmische Landschaft*<sup>23</sup> erscheint der Wald als Teil eines charakteristischen Landschaftsbilds. Insgesamt wird in der frühen Lyrik die Wandlung von der ganzheitlich erfahrenen Natur zur »Natur als Landschaft«<sup>24</sup> erkennbar.

## 2.2 *Berlin-Schmargendorf: Leben, lesen und dichten am Waldgatter (1898-1900)*

Die nächsten wichtigen Walderfahrungen macht Rilke am Stadtrand von Berlin. Entscheidende Impulse bekommt Rilke aber zunächst aus seinem Wolfratshausener Umfeld. Im August 1897 berichtet Rilke seiner Mutter, er habe dort wieder einige Tage verbracht, um möglichst schnell in »die Waldeinsamkeit« seiner Sommertage zurückzukehren, die er sich »durch Arbeit wertvoll mache«.<sup>25</sup> Mit dem Begriff »Waldeinsamkeit« verwendet Rilke in einem Brief zum letzten Mal das Waldvokabular der Romantik, genauer gesagt: ein epochentypisches Schlagwort, das auf ein Gedicht von Ludwig Tieck zurückgeht.<sup>26</sup> Gleichzeitig schwingt auch Heinrich Heines ironische Kontrafaktur mit.<sup>27</sup>

20 Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis: eine Einführung in RMRs frühe Dichtungen (1884-1906)*. Würzburg 2004, S. 63.

21 RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 41992, Bd. III, S. 429, zitiert als SW.

22 Löwenstein (wie Anm. 20), S. 70.

23 SW I, S. 68.

24 Vgl. Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963, S. 10, 48.

25 An Sophia Rilke, 29.8.1897, BM I, S. 638.

26 Ludwig Tieck: *Waldeinsamkeit*. In: Ludwig Tieck: *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 7, hrsg. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M. 1995, S. 533. Zu diesem Gedicht und zur romantischen Wald- und Wanderlust vgl. auch Albrecht Lehmann: »Der deutsche Wald«. In: Etienne François, Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2008, S. 188, sowie Dirk Schümer: *Zu Fuß. Eine Geschichte des Wanderns*. München 2010, S. 53.

27 Heinrich Heine: *Waldeinsamkeit*. In: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*. Bd. 6.1. München 1979, S. 79.

Die kleine Ortschaft Dorfen in der Nähe von Wolfratshausen ist der Schauplatz einer besonderen Erfahrung Rilkes. Der Maler Karl Wilhelm Diefenbach hatte dort 1890 ein Haus gekauft, mit dessen Verwaltung er 1892 seinen Schüler Hugo Hoepfener, genannt »Fidus«, betraute.<sup>28</sup> Dort, in Dorfen, begegnet Rilke zwei langhaarigen Diefenbach-Aposteln, die barfuß gehen.<sup>29</sup> Er steht nun selbst mehr und mehr im Bannkreis der Lebensreform. Unter Lou Andreas-Salomés erzieherischem Einfluss ändert Rilke zudem nicht nur seinen Vornamen von René in Rainer, sondern auch seine gesamte Lebensweise, wie die Briefe an seine Mutter vielfach belegen.<sup>30</sup> Der verbindende Bezugspunkt der vielfältigen neuen Lebensimpulse ist Friedrich Nietzsche beziehungsweise die zeitgenössische Rezeption von Nietzsches Philosophie.<sup>31</sup>

Im Oktober 1897 ziehen Rilke und das Ehepaar Andreas nach Berlin. Im Sommer 1898 wohnen die drei, nur wenige Gehminuten voneinander entfernt, in Schmargendorf, am Rand des Grunewalds: Rilke in der Hundekehlestraße 11, Friedrich Carl Andreas und seine Frau Lou in der Heiligendammerstraße 7, wie zeitgenössische Adressbücher belegen.<sup>32</sup> Rilke gehört zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr zur Pioniergeneration der Künstler, die bewusst der Großstadt den Rücken kehrte. Er wohnt inmitten von wohlhabenden Bürgern, in einer gut erschlossenen Villenkolonie, deren besonderer Reiz darin besteht, gut an das Berliner Nahverkehrsnetz angebunden zu sein. Sein neues Lebensmodell lässt sich aus zwei Perspektiven betrachten, einer »urbanen«, und einer mehr »franziskanischen«. Zunächst zur »franziskanischen«;<sup>33</sup> Die Villa, in der sich Rilke einmietet, trägt den programmatischen Namen »Waldfrieden«. Die Waldromantik ist, wie die Sprache verrät, zur populären Alltagskultur herabgesunken, zu einer gartenumsäumten, bürgerlichen Idylle am Waldrand.<sup>34</sup> Mensch und Natur finden hier dennoch unbefangen zusammen: »Die Rehe kommen bis ans Haus«, berichtet Rilke seiner Mutter, »und man füttert sie mit den Händen. Vögel tummeln sich auf meinem Balkon und am Rande des Waldes wartet immer ein kleiner weiser Rabe auf mich, der mein Freund ist. So bleibt man der Natur nahe und das ist gut.«<sup>35</sup>

Rilke ist nach eigenen Worten »täglich im Wald« und nur selten im »schändlichen Berlin«.<sup>36</sup> Lou betont in ihrem »Lebensrückblick« die »sehr bescheidene Existenz«, das von der Lebensreform geprägte und nahezu asketische Leben, das die

28 Claudia Wagner, Michael Buhrs (Hrsg.): *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) – Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!* München 2009, S. 36.

29 An Sophia Rilke, Sommer 1897 [nach dem 10.6.1897], BM I, S. 28-29.

30 An Sophia Rilke, 7.10.1897, BM I, S. 36.

31 Auch das Dittersbacher Reisefeuilleton (KW 4, S. 20) ist ein Beleg für Rilkes Nietzsche-Rezeption dieser Jahre. Nietzsche-Texte wurden ebenfalls im Kreis um Diefenbach gelesen, vgl. Wagner (wie Anm. 28), S. 36.

32 *Berliner Adressbücher* (adressbuch.zlb.de, zuletzt eingesehen am 3.3.2012).

33 Vgl. King (wie Anm. 19), S. 192, 194, 235.

34 An Sophia Rilke, 1.8.1898, BM I, S. 60.

35 An Sophia Rilke, 25.11.1898, BM I, S. 73; vgl. Lou Andreas-Salomé: *Lebensrückblick*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Zürich, Wiesbaden 1951, S. 116.

36 An Sophia Rilke, 25.11.1898, BM I, S. 73.

drei »am Schmargendorfer Waldrande« führten. Ihr Lieblingsweg, der »in die Richtung von Paulsborn führte, vorbei an zutraulichen Rehen, die [...] in die Manteltaschen schnupperten«,<sup>37</sup> lässt sich problemlos rekonstruieren.<sup>38</sup>

Auf diesem Weg gehen sie barfuß – nicht nur nach dem Vorbild der Diefenbach-Schüler, sondern auch auf Anregung von Lous Ehemann, dem Iranisten und Orientalisten Friedrich Carl Andreas.<sup>39</sup> Wie »Franz von Assisi in dessen Jugend«<sup>40</sup> wirkt Rilke in dieser Phase auf Sophia Schill, eine Freundin Lou Andreas-Salomés. Rilkes forcierte Selbststilisierung als Künstler und seine Neuinterpretation der historischen Franziskus-Figur werden in dieser Äußerung greifbar.<sup>41</sup>

Allerdings lässt sich fragen, ob in Rilkes Briefen und Andreas-Salomés Lebenserinnerungen das Leben am Waldrand nicht verklärt beziehungsweise literarisch überhöht dargestellt wird. Heines Gedicht *Waldeinsamkeit* liest sich jedenfalls wie ein ironischer Kommentar:

[...] Im Wald, im Wald! da könnt ich führen  
Ein freies Leben mit Geistern und Tieren;  
Feen und Hochwild von stolzem Geweih,  
Sie nahten sich mir ganz ohne Scheu.

[...] Sie nahten sich mir ganz ohne Zagnis,  
Sie wußten, das sei kein schreckliches Wagnis;  
Daß ich kein Jäger, wußte das Reh,  
Daß ich kein Vernunftmensch, wußte die Fee.<sup>42</sup>

Die »urbane« Perspektive zeigt noch andere Aspekte: Rilke war Nutznießer der bereits sprichwörtlich gewordenen »Holzauktion« im Grunewald. Nach der teilweisen Abholzung des Grunewalds unter Bismarck entstanden auch in Schmargendorf zahlreiche Villen im Grünen. Die Hundekehlestraße, in der Rilke wohnte, führte zur noch mondäneren Villenkolonie Grunewald hinüber.<sup>43</sup> Seine schmale Villa »Waldfrieden« wurde 1892 gebaut, aber 1910 schon wieder abgerissen, um einem

37 Andreas-Salomé: *Lebensrückblick* (wie Anm. 35), S. 116.

38 Pharus-Plan Berlin [1912]. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Karten und Graphische Sammlungen.

39 Andreas-Salomé: *Lebensrückblick* (wie Anm. 35), S. 116.

40 Sophia Schill, 10.5.1900, RCh, S. 1099.

41 Auf näher zu untersuchende Aspekte soll zumindest verwiesen werden: totale Armut, Verlassen der Welt, Verzicht auf Schuhe, einfache Kutte, Askese, Einsiedlertum, Einsiedelei im Wald, Naturgefühl, Kommunikation mit Tieren. Vgl. dazu Raoul Manselli: Franziskus. *Der solidarische Bruder*. Zürich, Einsiedeln, Köln 1984, S. 61, sowie August Stahl: »Rilkes Franz von Assisi. Spuren, Kontext, Ethik.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 27/28, 2006/2007, Frankfurt a. M. und Leipzig 2007, S. 76-107.

42 Heine (wie Anm. 27), S. 79.

43 Karl-Heinz Metzger: *Wilmersdorf im Spiegel literarischer Texte vom 19. Jahrhundert bis 1933*. Berlin 1985, S. 137; Als der Dichter Rainer Maria Rilke in Schmargendorf lebte und wirkte (nach einem Artikel von Hans Nowak in »Die neue Zeitung« vom 4.5.1952, Landesarchiv Berlin), Manuskript des Archivs im Museum Charlottenburg-Wilmersdorf, S. 137.

ertragreicheren Mietshaus Platz zu machen.<sup>44</sup> Die Stadtviertel boomten, immer wieder wurden Waldflächen in Wohngebiete umgewandelt. Sollte Rilke diese offensichtlichen Zeichen der Zeit übersehen oder gar gezielt ausgeblendet haben?

Immerhin war es ihm noch möglich, an der Grenze zum Wald zu wohnen. Der Grunewald, bis 1904 kaiserliches Hofjagdrevier, war von der Hundekehlestraße durch ein Gatter abgetrennt und durch Pforten zugänglich.<sup>45</sup> Es liegen viele zeitgenössische Klagen über den »schwindend[en] Waldfrieden«<sup>46</sup> vor, denn zwanzig Gartenrestaurants lockten Gäste nach Schmargendorf.<sup>47</sup> Bis zu 20.000 Wochenendausflügler sollen es in Spitzenzeiten im gesamten Grunewald gewesen sein. Die lokale Überlieferung weiß von den Beschwerden des Dichters über den nachbarschaftlichen Kneipenlärm zu berichten, eine verlässliche Quelle dafür ist jedoch nicht zu finden.

Zu den Naturerfahrungen Rilkes, der »jede freie Minute im herrlichen Wald«<sup>48</sup> verbringt, gehört auch die entsprechende Lektüre. In der Vorweihnachtszeit 1900 erbittet Rilke von seinem Verleger Axel Juncker zwei Werke des amerikanischen Schriftstellers, Philosophen und Transzendentalisten Henry David Thoreau:<sup>49</sup> *Walden* (mit dem Untertitel »Das Leben in den Wäldern«) und *Winter*<sup>50</sup> waren gerade *en vogue*, wie Eudo Mason betont, und zudem in einer deutschen Übersetzung erschienen.<sup>51</sup>

Rilkes Leben im Villenviertel war sicherlich grundsätzlich anders als Thoreaus Leben in einer Blockhütte in den Wäldern von Concord, unweit von Boston. Trotzdem war Thoreau für ihn offenbar eine »lohnende Lektüre«.<sup>52</sup> Genaue Äußerungen liegen nicht vor. Thoreaus Gesellschaftskritik, die Themen Einsamkeit oder Einzelgängertum, sein Vegetarismus und sein Lob des Wassertrinkens, die Ganzheitlichkeit seiner Welterfahrung, die erspürte religiöse und inspirierende Dimension der Natur lassen sich aber unschwer mit Rilkes eigenen Lebensthemen in Verbindung bringen. Und auch die Vorbildfigur des Franziskus passt zur Thoreau-Lektüre. So sieht zum Beispiel Egon Friedell in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* einen Bezug zwischen Thoreau und Franz von Assisi: Während des Heiligen »brüderliches Leben mit den Tieren« von »hell[en] Köpf[en], die sich nichts vormachen lassen, in das

44 Karl Friedrich Möllenbeck: Die Schmargendorfer Jahre Rainer Maria Rilkes (Protokoll des Vortrags vom 4.2.1960). Archiv im Museum Charlottenburg-Wilmersdorf, S. 4-5. Am Haus Hundekehlestr. 10 befindet sich heute eine Gedenktafel, die auf das Vorgängergebäude und Rilkes Aufenthalt hinweist.

45 Metzger (wie Anm. 43), S. 50.

46 Metzger (wie Anm. 43), S. 50.

47 Metzger (wie Anm. 43), S. 50.

48 An Sophia Rilke, 9.12.1900, BM I, S. 217.

49 An Axel Juncker, 9.12.1900 und 19.12.1900. In: RMR/Axel Juncker: Briefe an Axel Juncker. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1979, S. 16-17.

50 Henry David Thoreau: Walden. Übers. von Emma Emmerich. München 1897; Henry David Thoreau: Winter. Übers. von Emma Emmerich. München 1900.

51 Eudo Mason: RMR, Europe and the English-speaking world. Cambridge 1961, S. 90.

52 Tina Simon: Rilke als Leser: Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten, ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des Ersten Weltkrieges. Frankfurt a. M. [u. a.] 2001, S. 144.

Reich der Legende verwiesen« worden sei, liege mit Thoreau den modernen (und allzu modernen) Menschen ein »beglaubigte[r] ähnliche[r] Fall« vor, der sich »zweifellos vervielfältigen ließe, wenn die Menschen etwas weniger gefräßig und geldgierig wären.«<sup>53</sup>

Rilke las außerdem Essays von Ralph Waldo Emerson, dem Freund und Lehrer Thoreaus, wobei offen bleiben muss, ob Rilke zu dieser Zeit auch den Essay *Nature* gelesen hat.<sup>54</sup> Möglicherweise führte er seine Emerson-Lektüre erst 1913 in Rippoldsau fort, als ihm *Nature* als Band Nr. 72 der Insel-Bücherei vorlag.<sup>55</sup>

Schmargendorf wird in Rilkes Erinnerung zu einer Art Idealsituation stilisiert: Er wolle versuchen, sein Leben »nach dem Vorbild [s]einer Waldfrieden-Tage einzurichten«,<sup>56</sup> so heißt es in einem Brief aus Rom. Auch auf Bad Rippoldsau werden diese Sehnsüchte projiziert:

»Ich muss Dir sagen, Lou, ich habe das Gefühl, als ob das, was mir hülfe, eine Umgebung wäre, ähnlich der, wie ich bei Dir sie in Schmargendorf gehabt habe, lange Gänge im Wald, barfuß gehen [...]. Wenn Du herkommst, liebe Lou, denk daran und merk Dir, ob du einen Ort siehst, wo das zu machen wäre. Ich stell mir manchmal den Schwarzwald vor, die Gegend von Triberg, Rippoldsau [...].«<sup>57</sup>

Motive der Schmargendorfer Umgebung integriert Rilke auch in seine Lyrik: etwa den »kleinen Tümpel, links vom dahlemer Weg«, die intensiv erlebten Sturmnächte oder den herbstlichen Wald.<sup>58</sup> Eine spezifische Wald-Bildlichkeit lässt sich im *Stundenbuch* entdecken (in dem auch die Figur des Heiligen Franz ihren Platz bekommt), mehr aber noch im *Buch der Bilder*. Das Gedicht *An Heinrich von Kleists wintereinsamem Waldgrab*<sup>59</sup> verweist auf einen letzten, speziellen Aspekt: Vom Waldgrab des Künstlerkollegen ist Rilke nachhaltig fasziniert.<sup>60</sup> Auch 1913, kurz nach Rippoldsau, kommt Rilke in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis noch einmal darauf zu sprechen.<sup>61</sup> Folgt man Peter Demetz, so setzt sich hier die Vor-

53 Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit: die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*. Stuttgart 1980, S. 1196.

54 Vgl. Jan Wojcik: »Emerson and Rilke. A significant influence?« In: *Modern Language Notes* 91, 1976, S. 565-574; vgl. Marilyn Vogler Urion: »Emerson's presence in Rilke's imagery. Shadows of early influence«. In: *Monatshefte* 85, 1993, S. 153-169.

55 Joachim W. Stork: »...die Wälder sind herrlich«: Rainer Maria Rilke in Rippoldsau. Marbach a.N. 2000, S. 5; Wilhelm Weigand (Hrsg.): *Natur. Zwei Essays von Emerson nebst dem Goetheschen Hymnus*. Leipzig 1909.

56 An Lou Andreas-Salomé, 3.11.1903. In: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1975, S. 121, zitiert als LAS.

57 An Lou Andreas-Salomé, 19.12.1912, LAS, S. 275.

58 Vgl. den Brief an Lou Andreas-Salomé vom 3.11.1903, LAS, S. 122.

59 SW III, S. 598.

60 Vgl. den Brief an Paula Becker vom 5.11.1900. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1950, Bd. I, S. 27, zitiert als B.

61 Vgl. den Brief an Marie von Thurn und Taxis, 27.12.1913. In: Ernst Zinn (Hrsg.): *RMR und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel*. Zürich 1951, Bd. 1, S. 342, zitiert als MTT I, II.

liebe des jungen Rilke für die »nekrophile Topographie seiner Heimatstadt« und das »Allerseelenmotiv«<sup>62</sup> unter neuen Vorzeichen fort.<sup>63</sup>

### 2.3 Paris (1905): Walderkundungen mit Rodin

Während seiner Pariser Jahre erlebt Rilke überwiegend nur den »Stadtsommer«<sup>64</sup> – und selbst den nur aus Distanz. Ihm fehlen die »ländlichen Sommertage«,<sup>65</sup> zu denen für ihn eben auch der Wald gehört.

In Paris gehört zu dem von Rodin verordneten Programm des Sehenlernens nicht nur das Beobachten von Tieren und Pflanzen im Jardin des Plantes,<sup>66</sup> sondern auch Sehübungen, Park-, Wald- und Landschaftserkundungen, die Rodin selbst organisiert und anleitet. Die seit Kindertagen von Rilke favorisierten Kutschfahrten werden nun fortgesetzt. Im Park von Versailles und im benachbarten Wald von Marly wird er in Naturdingen unterwiesen.<sup>67</sup> Für Rodin als Bildhauer geht es dabei aber nicht nur um ein vages Naturerlebnis, sondern um das Spezifische der Bäume, ihre optische, plastische und haptische Qualität.<sup>68</sup> Rodins Unterweisungen werden durch seinen eigenen Lebens- und Erfahrungsweg beglaubigt. In Belgien, in den 1870er Jahren, verbrachte er, wie Rilke in seiner Rodin-Monographie berichtet, viel Zeit »in der Umgebung Brüssels, immer unterwegs mit Madame Rodin [...], in den Wäldern, immer wandernd.«<sup>69</sup> Es lässt sich vermuten, dass Rilke den Eindruck hatte, auf diesen Weg Rodins mitgenommen zu werden und auf seinen Spuren zu gehen.

Rodins Vitalität und Schaffenskraft werden von Rilke mit Waldmetaphern beschrieben; auch die bereits zitierte Formel »Wald und Meer« taucht wieder auf.<sup>70</sup> In Rodins Gegenwart scheinen alle Praktiken der Lebensreform ihr Ziel zu verfehlen, scheint die eigene *Décadence* zu überwiegen.<sup>71</sup>

Für das lyrische Werk verliert die Wald-Bildlichkeit allerdings an Bedeutung. In den *Neuen Gedichten* ist immerhin im *Karussell*-Gedicht der bekannte Hirsch zu bemerken, der dem imaginären Betrachter dort »ganz wie im Wald« erscheint.<sup>72</sup>

62 Demetz (wie Anm. 4), S. 125.

63 Demetz (wie Anm. 4), S. 126.

64 An Tora Holmström, 16.9.1907. In: Birgit Rausing, Paul Alström (Hrsg.): RMR: *Briefe an Tora Vega Holmström*. Jonsered 1989, S. 64.

65 RMR/Anton Kippenberg: *Briefwechsel 1906-1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M., Leipzig 1995, Bd. I, S. 172, zitiert als AK I.

66 An Mathilde Vollmoeller, 26.7.1906, MV2, S. 9.

67 An Clara Rilke, 20.9.1905 und 27.9.1905. In: RMR: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*. Leipzig 1939, Bd. II, S. 95 und 99, zitiert als B04-07.

68 Vgl. den Brief an Clara Rilke vom 20.9.1905, BM II, S. 97.

69 An Clara Rilke, 20.9.1905, B04-07, S. 96.

70 KA IV, S. 405, 407, 411, 443.

71 Vgl. den Brief an Clara Rilke vom 20.9.1905, B04-07, S. 95.

72 SW I, S. 530.



3. *Rollenspiele als Tröster, Ratgeber und Kurgast:*  
 »[J]etzt haben wir jeder unsere Wälder«

Parallel zu den bisher dargestellten biographischen Stationen läuft Rilkes brieflicher Dialog mit seiner Mutter, Phia Rilke, in dem der Wald – der Badekultur, den Naturheilverfahren und lebensreformerischen Ansätzen der Jahrhundertwende entsprechend – im Kontext von Gesundheit und Erholung eine wichtige Rolle spielen. Rilke erweist sich in den Briefen als guter »René«, als geduldiger Leser und Tröster und nicht zuletzt als Ratgeber. Aus den Briefen an Phia ließe sich unschwer eine Liste der gängigen Kurorte um 1900 erstellen, außerdem ein kleiner Waldratgeber mit den persönlichen Vorlieben und Abneigungen Rilkes.

Mit »Luft, Sonne und Landschaft«<sup>73</sup> benennt Rilke dort die entscheidenden Elemente, die seiner Mutter Heilung und Erholung bringen sollen. »Luft« ist selbstverständlich als Waldluft zu verstehen – hier sind Lahmannsche Einflüsse nicht zu leugnen.<sup>74</sup> Die Sonne ist für Rilke zudem eine »Allheilerin«<sup>75</sup> – vielleicht ein leichter Anklang an den Sonnenkult der Diefenbach- und Fidus-Jünger –, »[d]ie Nähe des großen Nadelwaldes sowie der Garten am Hause« sind für ihn ebenfalls »von großer Wichtigkeit«.<sup>76</sup>

Auch Spuren der romantischen Vorstellung vom Wald als Kirche<sup>77</sup>, als heiligem Ort, lassen sich in der Korrespondenz mit Phia Rilke noch Spuren finden. Die »Waldkapelle«<sup>78</sup> gehörte für Phia fest zum Kurprogramm. Nach ihrer Kur auf dem Weißen Hirschen stiftet sie auf Vorschlag ihres Sohnes sogar ein Marienbild »in den Wald«.<sup>79</sup> In umgekehrter Rollenverteilung, aber weitaus seltener, teilt Rilke seine Kurerfahrungen mit. Während der Rippoldsauer Aufenthalte sind Mutter und Sohn, zumindest für kurze Zeit, parallel in Kur – und im Wald. Damit ist eine beruhigende Balance erreicht, wie Rilke in einem Brief an seine Mutter anzudeuten scheint: »jetzt haben wir jeder unsere Wälder und können uns einer auf den anderen verlassen.«<sup>80</sup>

73 An Sophia Rilke, 6.9.1910, BM II, S. 35.

74 Vgl. die Briefe an Sophia Rilke vom 1.6.1905, BM I, S. 479, vom 29.8.1909, BM I, S. 638, vom 3.6.1910, BM II, S. 23, und vom 26.5.1911, BM II, S. 74.

75 An Sophia Rilke, 27.3.1900, BM I, S. 163.

76 An Sophia Rilke, BM I, 4.7.1901, S. 266.

77 Reiner Graefe: »Baum, Wald, Kirche«. In: *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*. Berlin 1987, S. 92.

78 An Sophia Rilke, 28.6.1912, BM II, S. 156.

79 An Sophia Rilke, 19.9.1909, BM I, S. 644.

80 An Sophia Rilke, 8.6.1913, BM II, S. 224.

#### 4. Rilke in Rippoldsau, Heiligendamm und Krummhübel – ausgewählte Aspekte

Waldspaziergänge dienten der Medizin der Jahrhundertwende als »Therapeutikum«. <sup>81</sup> Die Publikationen von Rilkes Kurarzt Dr. Marinus van Oordt <sup>82</sup> und Rilkes briefliche Äußerungen lassen vermuten, dass auch der erschöpfte Dichter ein Therapieprogramm zu absolvieren hatte, zu dem auch Waldspaziergänge, Gymnastik <sup>83</sup> und Luftbäder auf Waldwiesen gehörten.

Luftbäder waren Rilke bereits vom Sanatorium »Weißer Hirsch« her vertraut, in den Jahren zuvor praktizierte er sie in freier Variation in den Pinienwäldern von Viareggio. <sup>84</sup> Die Luftbäder »[...] sind hier herrlich«, so schwärmt Rilke in Rippoldsau, »ein hochgelegenes Stück Hochwald mit schönem hohem Grasboden, ich profitiere fast allein davon, die Leute wissen nicht, was gut ist, und der Arzt hier hat nicht die Energie ihnen diese Freude, die geradeaus vom Körper in die Seele geht, überzeugend beizubringen.« <sup>85</sup> Insgesamt ist ihm die »stark[e] Luft« <sup>86</sup> wichtig, in der er »einige tiefe andere Athemzüge« <sup>87</sup> machen möchte. Das jahrelang favorisierte Barfußgehen wird zu diesem Zeitpunkt nicht mehr erwähnt.

Rilke sieht sich »im Innersten« zwar als »Anhänger der Ebene«, <sup>88</sup> doch ist für 1909 eine mehrstündige Waldwanderung belegt, die ihn von Rippoldsau aus zum 842 Meter hoch gelegenen Kurort Zwieselberg führte. <sup>89</sup> Rilkes Interesse an der Landesgrenze zwischen Baden und Württemberg (sie verlief am Orts- und Waldrand) ist vermutlich seiner aus Stuttgart stammenden Briefpartnerin geschuldet. <sup>90</sup> Auffällig genau beachtet er bei seinem Ausflug aber auch die Vegetation, unter anderem die Waldbeeren, die ihn schon im böhmischen Dittersbach lockten. <sup>91</sup> Die Korre-

81 Gudrun M. König: *Eine Kulturgeschichte des Spaziergangs. Spuren einer bürgerlichen Praktik, 1780–1850*. Wien, Köln, Weimar 1996, S. 214.

82 Marinus van Oordt: »Die Freiluft-Liegebehandlung bei Nervösen«. In: *Sammlung klinischer Vorträge/Innere Medizin*, N.F. Nr. 364, Leipzig 1903, S. 6–22.

83 An Anton Kippenberg, 20.6.1913, AK I, S. 416.

84 Vgl. den Brief an Clara Rilke vom 8.4.1903. In: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden* (wie Anm. 67), Bd. I (1892–1904), S. 342, sowie Heinrich Lahmann: *Das Luftbad als Heil- und Abhärtungsmittel*. [Stuttgart 1898] Buschhoven 1986, und Peter Kopp: »Rilke und die Lebensreform«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 148.

85 An Sophia Rilke, 8.6.1913, BM II, S. 223.

86 An Sidonie von Nadherny-Borutin, 13.6.1913. In: RMR/Sidonie Nádherný von Borutin: *Briefwechsel 1906–1926*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Göttingen 2007, S. 181, zitiert als SN.

87 An Sophia Rilke, 2.9.1909, BM I, S. 639.

88 An Gräfin Sizzo, 12.4.1922. In: RMR: *Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921–1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1977, S. 35.

89 Eine kurze Tourbeschreibung findet sich in: Robert Volz: *Bad Rippoldsau in Vergangenheit und Gegenwart. Ein Heimatbuch*. Freudenstadt 1928, S. 86–87. *Zeitgenössisches Kartenmaterial bietet die Neue Touristenkarte des mittleren Schwarzwaldes, zwischen Freudenstadt – Schönmünzach – Hornisgrinde – Allerheiligen – Oppenau – Peterstal – Kniebis – Rippoldsau*, 1:40.000, Freudenstadt o. J. [1905].

90 Mathilde Vollmoeller-Purrmann (\* 18. Oktober 1876 in Stuttgart; † 17. Juli 1943 in München).

91 An Mathilde Vollmoeller, 2.9.1909, MV2, S. 61.

spondenz mit Mathilde Vollmoeller ist einer der wenigen Belege, dass Rilke nicht nur abstrakt, häufig in Pluralformen oder in literarischen Sprachmustern, vom Wald spricht, sondern auch empirisch feststellbare Details benennt und botanische Termini gebraucht. Vom Goetheschen Forscherdrang scheint er allerdings, trotz eingehender, von seinem Verleger Kippenberg unterstützter Lektüre, noch weit entfernt zu sein.

Wichtig war es offensichtlich für ihn, im Wald eine »stille Stelle«<sup>92</sup> zu finden. Im Vorfeld seines zweiten Besuchs ist Rilke im Juni 1913 deswegen schon einmal versuchsweise im Wald von Halatte (bei Senlis, nördlich von Paris) auf der Suche. Endlich in Rippoldsau angekommen, vermitteln seine Briefe das Bild eines eher konventionellen, vielleicht etwas altmodischen Spaziergängers. Auch auf Hedwig Bernhards Fotos zeigt er sich ganz bürgerlich, im Anzug, nicht etwa in Wanderkluft oder gar im russischen Bauernkittel, wie noch fünfzehn Jahre zuvor im Grunewald.<sup>93</sup> Schon für seinen ersten Rippoldsauer Aufenthalt nahm er sich lediglich vor, »in den Wäldern herumzulaufen«.<sup>94</sup> Als Alternative sind für ihn Kutschfahrten, aber keine Autotouren denkbar.<sup>95</sup>

Rilkes Interesse gilt – wie bei einem durchschnittlichen Waldspaziergänger – vornehmlich den »Wegen und dem Waldrand« (nebenbei bemerkt: auch den Bänken<sup>96</sup>) und nicht etwa dem »naturbelassenen Wald«.<sup>97</sup> Ihm vermittelt sich der Eindruck des Waldes vor allem über »Geräusch und Stille«, über die zahlreichen Rippoldsauer Quellen und die beeindruckende Stille des Waldes.<sup>98</sup> Für seine Sehnsucht nach »Waldduft« finden sich ebenfalls Belege.<sup>99</sup>

Doch wie sieht es mit seiner künstlerischen Produktion aus? Rilke soll sich in seinem Erschöpfungszustand nach ärztlicher Empfehlung – und offensichtlich gegen innere Widerstände – mit dem Schreiben zurückhalten: Er müsse »nachgeben«, meldet Rilke tapfer nach Janowitz, und sich »eine Weile benehmen wie ein Baum«, der zwar nicht schreiben, sicherlich aber ungestört denken könne, »durch den ganzen Raum« hindurch, »bis hin zum lieben Gott«<sup>100</sup>.

Selbst das Lesen fällt ihm in seinem Erschöpfungszustand schwer. Er trägt aber trotzdem Bücher »mit in den Wald«.<sup>101</sup> Und unter ihnen nehmen Goethes Gedichte

92 An Anton Kippenberg, 3.6.1913, AK I, S. 406.

93 Vgl. Storck (wie Anm. 55). S. 10–11.

94 An Mathilde Vollmoeller, 2.9.1909, MV2, S. 62–63; an [Pia] Agapia Vamarana, 19.6.1913, AS, S. 71.

95 Vgl. die Briefe an Anton Kippenberg vom 10.6.1913, AK I, 412, und an [Pia] Agapia Vamarana vom 19.6.1913, AS, S. 71.

96 Vgl. den Brief an Anton Kippenberg vom 14.6.1913, AK I, S. 414.

97 Bernd Weyergraf: »Deutsche Wälder«. In: *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*. Berlin 1987, S. 7; Albrecht Lehmann: *Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*. Reinbek 1999, S. 74.

98 Vgl. den Brief an Anton Kippenberg vom 10.6.1913, AK I, S. 414.

99 An Sophia Rilke, 2.9.1909, BM I, S. 640.

100 An Sidonie Nádherný von Borutin, 13.6.1913, SN, S. 181.

101 An Ellen Key, Rippoldsau, 27.6.1913. In: RMR / Ellen Key: *Briefwechsel. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff*. Hrsg. von Theodore Fiedler. Frankfurt a. M., Leipzig 1993, S. 230.

und der Prosahymnus *Natur*<sup>102</sup> einen besonderen Platz ein.<sup>103</sup> Rilke rühmt Goethes Sprache, vergleicht sie unter anderem mit den Schwarzwaldquellen und dem »Brausen des Hochwalds«. <sup>104</sup> Die Möglichkeit einer vorsichtigen Verknüpfung mit dem 1894 entstandenen Zyklus *Waldesrauschen* deutet sich an, in dem bereits ganz ähnliche Motive und Themen zu erkennen waren. Der Goethe zugeschriebene Hymnus legt aber eine ganz eigene Art des Naturverhältnisses nahe. Mit dem Insel-Bändchen Nr. 72<sup>105</sup> hält Rilke 1913 neben Goethes Text auch den bereits erwähnten Essay Emersons *Nature* in Händen. Nicht entgangen sein dürfte Rilke außerdem das Nachwort von Wilhelm Weigand mit seinen Ausführungen über den »orphischen Charakter« beider Texte.

Durchs Lesen wird Rilke zu eigenen Reflexionen über die Natur und den Tod angeregt.<sup>106</sup> Die auf den Rippoldsauer Waldwegen zu beobachtenden – und häufig zerquetschten – schwarzen Nacktschnecken, liefern ihm dazu den Ausgangspunkt:

»[...] Man kann nur diese drei Dinge annehmen:

Wir hatten unrecht, Wege zu bauen, die sie anziehen; oder die Schnecken müssen eben zermalmt werden; oder der Tod[,] gleich welchen Lebewesens[,] stellt nur ein Interesse von kurzer Dauer dar. Dieses Dritte ist, glaube ich, die Wahrheit, die unerschütterliche Lehre der Natur, die vielleicht von Urbeginn an so sehr beschäftigt ist, ins Leben zu rufen, daß sie noch nie den Tod wahrgenommen hat.«<sup>107</sup>

Rilkes Rippoldsauer Spaziergänge, seine Lektüre und sein eher »kontemplatives«<sup>108</sup> Verhältnis zur Natur erinnern letztlich noch einmal an Thoreau und dessen »Kunst des Gehens«<sup>109</sup>.

Nach seinem Kuraufenthalt zieht Rilke im Sommer 1913 eine gemischte Bilanz und sucht nach weiteren Erholungsmöglichkeiten. Er entscheidet sich zunächst für das Ostseebad Heiligendamm und knüpft damit an die bereits erwähnten Ostsee-Aufenthalte seiner Abiturienten- und Studienzeit an. Wie schon in Senlis und Rippoldsau sucht Rilke in den Heiligendammer Wäldern die Stille.<sup>110</sup> Er sammelt Zweige, die er intensiv betrachtet, wie einst mit Rodin.<sup>111</sup> Die ärztlichen Verbote gelten hier nicht mehr. Rilke schreibt wieder, dichtet sogar im Wald, wie in den Jahren zuvor bereits in Schmargendorf oder im italienischen Viareggio.<sup>112</sup> In Helene

102 Johann Wolfgang Goethe: »Die Natur« (Fragment). In: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. München 1994, Bd. 13, S. 45-47.

103 An Anton Kippenberg, 10.6.1913, AK I, S. 413.

104 An Anton Kippenberg, 14.6.1913, AK I, S. 414. Auf den Aspekt »Hochwald«, Rilkes häufigen Gebrauch dieses Begriffs, sein frühes Gedicht zu einer gleichnamigen Grafik Ludwig von Hofmanns (1898) und seine Stifter-Lektüre in Rippoldsau (1913) kann in diesem Kontext nur verwiesen werden.

105 Storck (wie Anm. 55), S. 5.

106 Vgl. Rüdiger Els: *Ralph Waldo Emerson und »Die Natur« in Goethes Werken*. Frankfurt a. M. 1977, S. 52.

107 An [Pia] Agapia Vamarana, 19.6.1913, AS, S. 71.

108 König (wie Anm. 81), S. 239.

109 Henry David Thoreau: *Vom Spazieren* [Walking]. Zürich 2001, S. 5.

110 Vgl. den Brief an Lou Andreas-Salomé vom 1.8.1913, LAS, S. 293.

111 Vgl. den Brief an Ellen Delp vom 14.8.1913, B, Bd. II, S. 407.

112 Vgl. den Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 14.8.1913, MTT I, S. 309. In den Heili-

von Nostitz findet er eine neue Begleiterin, mit der er Spaziergänge unter das »Dach der Buchenwälder«<sup>113</sup> unternimmt.

Im Oktober 1913 macht Rilke dann abschließend in Krummhübel,<sup>114</sup> im Riesengebirge Station. Geographisch schließt sich damit der Kreis: Er kommt wieder in die Gegend zurück, in der als Sechsjähriger das Walderkunden mit der Kutsche kennengelernt hat. Wenige Monate später, Mitte 1914, entsteht, von der Heiligendammer Umgebung angeregt,<sup>115</sup> das Gedicht *Waldteich, weicher in sich gekehrter ...*<sup>116</sup> Spuren dieser Waldteich-Motivik lassen sich, wie erwähnt, bis in die Berliner Zeit zurückverfolgen. Shimon Sandbanks Interpretation hebt die Selbstkritik Rilkes an seiner Konzeption des »Anschauens« beziehungsweise seine Rückkehr zu romantischen Positionen hervor. Wurde zu Anfang dieser Überlegungen am 1894 entstandenen Gedichtzyklus *Waldesrauschen* die Abwendung Rilkes vom Naturverständnis der Romantik deutlich, so zeigt sich hier, fast zwanzig Jahre später und auf einer neuen künstlerischen Entwicklungsstufe eine tastende Rückwendung.

Fünf Wochen nach der Entstehung dieses Gedichts beginnt der Erste Weltkrieg, der als Epochenäsur auch Rilkes Lebensumstände grundlegend ändern wird. Inwieweit das Thema Wald in seinem Leben und Werk auch nach 1914 eine Rolle spielt, wird noch zu untersuchen sein.

gendammer Wäldern entsteht unter anderem das Gedicht *Hinter den schuldlosen Bäumen* (SW II, S. 61–62).

113 RMR/Helene von Nostitz: *Briefwechsel*. Hrsg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a. M., 1976, S. 44, zitiert als HvN.

114 Heute: Karpacz (Polen).

115 Vgl. den Brief an Helene von Nostitz vom 24.6.1914, HvN, S. 77.

116 SW II, S. 79; Shimon Sandbank: »[Chaim Nachman] Bialik und RMR: Zwei Teiche im Wald«. In: *Leo Baeck Institut: Jüdischer Almanach* 1994, S. 169–177.

*Rilke und die Rezeption des sog. Matthias Grünewald  
im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*

Zu den Vielen, die im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts in den Bann jenes Malers gezogen wurden, der in neuerer Zeit und noch bis heute vornehmlich (wenn auch zu Unrecht) unter dem Namen des Matthias Grünewald firmiert, gehört auch Rainer Maria Rilke. Recht genau in Rilkes Lebensspanne fällt nicht nur die Wiedererkennung und Neuentdeckung des weitaus größten Teils von Grünewalds erhaltenen Werken; zu seiner Zeit wurde nicht nur die wahre Identität dieses Künstlers – als des in Würzburg, vermutlich um 1480, geborenen Mathis Gothart Nithart – ans Licht gebracht; in Rilkes zweiter Lebenshälfte kam es überdies zu einer geradezu enthusiastischen Wertschätzung dieses Zeitgenossen Albrecht Dürers und der Reformation, der zu den Hauptexponenten einer einzigartigen Blütezeit der Kunst in Deutschland, kurz vor deren abruptem Ende, zählt.

Mehrfach ist Rilke dem unzweifelhaften Hauptwerk Grünewalds begegnet (die Beibehaltung der ›falschen‹ Benennung mag an dieser Stelle, wo es um die Rezeption des Künstlers unter diesem Namen geht, sinnvoll, wenigstens zulässig erscheinen): dem großen, mit zwei Flügelpaaren ausgestatteten Altarretabel aus der Antoniterkirche in Isenheim, das (nach erheblichen Verlusten, was den Bestand an Skulpturen betrifft) seit 1853 im Museum Unterlinden in Colmar zu sehen ist (Abb. 1-3).<sup>1</sup> Etwa am 10. September 1909 schrieb er an seinen Freund und Verleger Anton Kippenberg aus Bad Rippoldsau, er sei »ein wenig besorgt um eine Rückreise«, die er »gerne (Grünewald's wegen) über das nahe Colmar gelegt hätte.«<sup>2</sup> Eine Woche später konnte er indes berichten, er habe nun »wirklich alle heutige Zeit bis zur letzten in dem Unterlinden-Museum vor den Grünewald'schen Bildern verbracht«.<sup>3</sup> Erneut in Colmar (sowie Molsheim und Straßburg) war Rilke im Sommer 1925, anderthalb Jahre vor seinem Tod, zusammen mit dem elsässischen Schriftsteller Camille Schneider, der von dieser gemeinsamen, spontan von Paris aus unternommenen Reise berichtet.<sup>4</sup> Zwischen diese beiden Begegnungen des Dichters mit dem Isenheimer Retabel in Colmar fällt Rilkes Brief aus München vom 30. März 1918 an Marie von Thurn und Taxis, mit dem Hinweis (in einer Fußnote), »dass der Isenheimer-Altar

1 Zur Geschichte des Retabels siehe Heinrich Alfred Schmid: *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*. 2 Teile. Straßburg 1907, 1911, 2. Teil: Textband (1911), Nr. 4, S. 104-111.

2 RMR an Anton Kippenberg, Rippoldsau, 10.9.1909. In: RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg. 1906 bis 1926*. 2 Bde. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1995. Bd. 1, Nr. 102, S. 172.

3 RMR an Anton Kippenberg, Colmar, 17.9.1909. In: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (wie Anm. 2), Bd. 1, Nr. 105, S. 175.

4 Camille Schneider: »Impressionen (Sommer 1925)«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 17-24; siehe auch Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1875-1926. Register. Ergänzungen zu den Jahren 1878-1926*, 2. durchgesehene und ergänzte Aufl. Frankfurt a. M. 1996 (1. Aufl. 1975), S. 983 f.

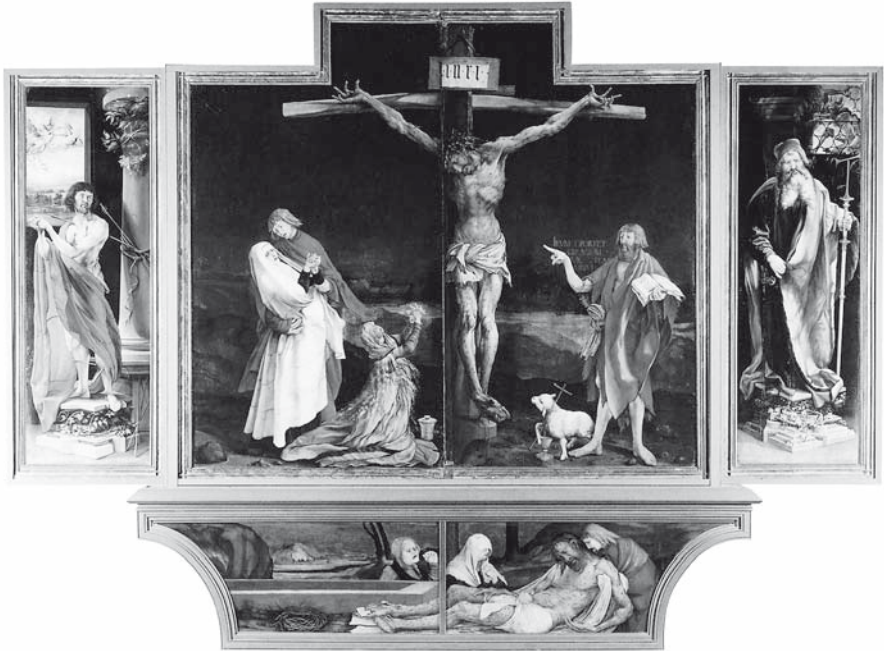
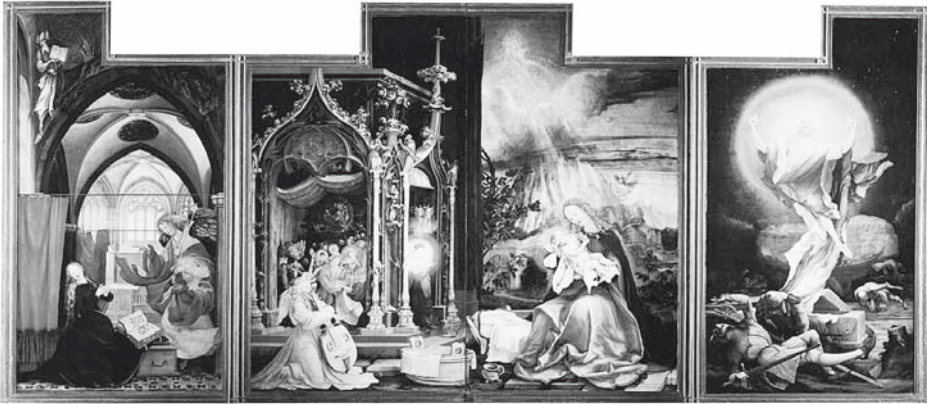


Abb. 1: Mathis Gothart Nithart (Matthias Grünewald): Das Isenheimer Retabel, um 1513-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden. Geschlossener Zustand: Auf dem Mittelbild die Kreuzigung Christi, auf den Standflügeln die heiligen Sebastian (l.) und Antonius (re.), in der Predella die Beweinung Christi

(Grünewald) aus Colmar hier<sup>5</sup>, das heißt in der Alten Pinakothek, sei. Während des Ersten Weltkriegs, genauer: am 14. Februar 1917, war das Altarwerk aus Colmar (im damals noch deutschen Elsaß) nach München verbracht worden und blieb hier bis zum 28. September 1919; nach einer Präsentation in der Alten Pinakothek zunächst nur für zwei Tage (und anschließenden Restaurierungsmaßnahmen) wurde es unmittelbar nach Kriegsende, vom 22. November 1918 an, in der Alten Pinakothek ausgestellt, und zwar nicht nur für sechs Monate, wie es zwischen der Stadt Colmar und der »Staatlichen Gemäldegalerie« in München am 8. Februar 1917 beziehungsweise im März 1918 vertraglich festgelegt worden war, sondern reichlich zehn Monate lang.<sup>6</sup> Im Hauptgeschoss des Museums, im zentralen Saal (damals

<sup>5</sup> *RMR und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*. 2 Bde. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich und Frankfurt a.M. 1951, Bd. 2, Nr. 283, S. 542.

<sup>6</sup> Hendrik Ziegler: »Le musée de Colmar pendant la Première Guerre mondiale«. In: *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections. De la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond. Colmar 2003, S. 317-349, hier bes. S. 322-325 und S. 334-348. Für freundliche Auskünfte und für die Übermittlung dieses Aufsatzes danke ich herzlich Herrn Dr. Martin Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



*Abb. 2: Mathis Gothart Nithart (Matthias Grünewald): Das Isenheimer Retabel, um 1513-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden. Erste Wandlung: Verkündigung an Maria, Engelskonzert, Geburt Christi, Auferstehung Christi (von l. nach re.)*



*Abb. 3: Mathis Gothart Nithart (Matthias Grünewald): Das Isenheimer Retabel, um 1513-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden. Zweite Wandlung: Im Schrein der heilige Antonius zwischen den heiligen Augustinus und Hieronymus, auf den Flügeln die heiligen Paulus von Theben und Antonius im Gespräch (l.) und die Versuchung des heiligen Antonius (re.), in der Predella Christus als Salvator mundi und die zwölf Apostel*



Saal I) des Ostflügels, der zu dieser Zeit die altniederländische Malerei beherbergte, wurden die drei Ansichtsseiten des Retabels nebeneinander präsentiert. Im Zentrum, in einer Blendnische, sah man den Schrein mit dem gefassten Schnitzwerk und die Standflügel, links und rechts davon die »Kreuzigung« (mit der »Beweinung Christi« in der Predella) und die mittleren Szenen der ersten Wandlung (das heißt die Außenseiten der inneren Flügel; nicht sichtbar waren die Innenseiten der äußeren und inneren Flügel).<sup>7</sup>

Wiederholt hat Rilke das Isenheimer Retabel während dieser Zeit aufgesucht. Zwar nicht in jedem Fall ausdrücklich wird davon berichtet, aber am 31. Januar 1919 schrieb der Dichter an die Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, es sei anregend, mit den Eindrücken von Oskar Hagens (im Übrigen kritisch beurteilten) Buch über Grünewald (1919) »wieder vor das Bild-Werk [das Isenheimer Retabel] selbst zu treten, das von einem beinahe rücksichtslosen Reichthum ist, an zwei aufnehmenden Augen gemessen.«<sup>8</sup> Und am 5. Februar erklärte er: »Vorige Woche war ich in der Pinakothek, gewissermaßen zur Probe, – aber ich bin gar nicht schaufähig; zusehr nach Innen gewendet, aber leider auch dort nicht eben herrlich. Viel Störung immerzu [...].«<sup>9</sup> Auch gemeinsam mit Freunden, etwa mit der Schweizer Dichterin Claire Studer, der späteren Frau von Ivan Goll, besuchte Rilke die Alte Pinakothek und das Isenheimer Retabel.<sup>10</sup>

Die Berührung des Dichters mit Grünewald und dessen Altarwerk führten bis zu dem Punkt, dass er 1918 Katharina Kippenberg für den Insel-Verlag eine Arbeit über den Künstler zusagen konnte. Allerdings wurde diese Zusage schließlich nicht eingehalten,<sup>11</sup> und auch darüber hinaus sind trotz der wiederholten Erwähnung

7 Ebenda, S. 339. Die Bilder der ersten Wandlung wurden vollständig am 27. 9.1919, am letzten Tag der Ausstellung, gezeigt.

8 RMR an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, München, 31.1.1919. In: RMR: *Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond 1918-1924*. Hrsg. und kommentiert von Hildegard Heidelmann (Diss. phil. Würzburg 2004). Würzburg 2005, Nr. 3, S. 38 und Kommentar S. 106-107. Für den Hinweis auf diesen und die folgenden beiden Briefe danke ich herzlich Frau Dr. Hildegard Heidelmann, Wertheim.

9 RMR an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, München 5.2.1919. In: ebenda, Nr. 4, S. 39; siehe auch den Brief vom 7.2.1919. In: ebenda, Nr. 5, S. 39-40 und Kommentar S. 107-108.

10 Claire Goll: »Rilke und die Frauen«. In: »*Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen*«. RMR – Claire Goll. *Briefwechsel*. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2000, S. 83-92, hier S. 90-91; Schnack (wie Anm. 4), S. 627; siehe auch die Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond (wie Anm. 8), Nr. 4-7, S. 38-42 und Kommentar S. 107-112, bes. S. 108.

11 Am 19. Juli 1918 schreibt Rilke aus München an Katharina Kippenberg in Leipzig im Hinblick auf diese Arbeit über Grünewald: »[...] wenn nur nicht das lange Warten auf einen Beitrag Ihre Erwartung auf eine besondere Art gesteigert hat! Denn dann müßte ich Sie jetzt eindringlich enttäuschen.« RMR – Katharina Kippenberg. *Briefwechsel 1910 bis 1926*. Hrsg. von Bettina von Bomhard. Wiesbaden 1954, S. 292, mit Anm. S. 663. Katharina Kippenberg antwortet am 1. August: »Ja, ich will es gestehen, lieber Freund, ich habe flüchtig gedacht, daß Sie vielleicht für den Almanach ein Stück Grünewald bereit schon hätten, den wir an einem der Abende on der Odeons Bar zusammen gelobten. Aber nun war die Überraschung über die vier [stattdessen übersandten] Beiträge auch sehr groß [...].« Ebenda, S. 300, mit Anm. S. 664, wo die Herausgeberin bemerkt: »Ende April 1918 hatte Katharina

Grünewalds und des Isenheimer Retabels anscheinend keine irgend weitergehenden Äußerungen des Dichters bekannt, die sein Verständnis des Künstlers und von dessen Werk erhellen. Immerhin berichtet Claire Goll von ihrem gemeinsamen Besuch in der Alten Pinakothek »im Winter des Jahres 1918 in dem von der Revolution durchtobten München«, wohin sie aus der Schweiz gekommen war: »Unser erster gemeinsamer Gang durch die Stadt galt dem Isenheimer Altar [...]. Vor dem Triptychon sagte Rilke zu mir: ›Gib mir die Hand, dann ist es leichter zu ertragen.‹ Länger als eine halbe Stunde blieben wir reglos vor Grünewalds Meisterwerk, so wollte es die Regel, die er sich als Dichter vor dem geringsten wie dem erhabensten Gegenstand auferlegt hatte. [...] Die Majestät des Werkes befahl Schweigen. Ein einziges Mal nur stammelte Rilke, die Augen voller Tränen: ›Auch mir hat Gott eine Botschaft auferlegt.‹ Seine Züge zuckten in Schmerz. Ich ertrug es kaum.«<sup>12</sup> Folgt man dieser Schilderung, so wird deutlich zum Einen die Ergriffenheit des Dichters angesichts des Isenheimer Retabels, zum Anderen die Auffassung einer gewissermaßen göttlichen Sendung, die Rilke dem Schöpfer des Isenheimer Altarwerks zuwies und die er, wiewohl in anderer Weise, auch für sich in Anspruch nahm. Nicht mehr, aber auch nicht weniger, lässt sich diesem Bericht entnehmen, als dass Grünewald mit diesem Werk für den Dichter gleichsam als ein von höherer Seite ›legitimierter‹, ›in Kraft‹ auftretender Künstler erschien, der in seiner Wirkmacht möglicherweise für ihn einen Maßstab darstellte.

Als weiteres Zeugnis überliefert dann Camille Schneider einige Bemerkungen Rilkes angesichts des Retabels 1925. Als sie beide in den Raum des Museums Unterlinden traten, in dem das Altarwerk stand, habe der Dichter »tief aufatmend [gesagt], ›da wäre[n] wir wieder vor dem Glauben eines ganzen oder mehrerer Jahrhunderte, die sich hier verdichten zu Farbe, Licht und Schatten und aus Formen und Gestalten herausreden.« Später habe Rilke erklärt: »Und nun muss ich mich wundern, dass ein Goethe niemals vor diesem Kunstwerk stand, um in ihm die Metamorphose der Jahrhunderte und der Menschen zu erkennen.«<sup>13</sup> Doch nicht mehr als eine historische Betrachtung des Retabels, das als Dokument für die (sagen wir zunächst allgemein:) ›weltanschauliche‹ Entwicklung des Menschen erscheint, lässt sich aus diesen Feststellungen ablesen. In welchem genaueren Sinne dieser dokumentarische Gehalt gemeint sein könnte, ist immerhin bis zu einem gewissen Grad zu erschließen. Vor allem lohnt sich jedoch ein Blick auf die zu Rilkes Lebzeiten

Kippenberg mit Rilke in München besprochen, daß er ein Buch über Matthias Grünewald für die Insel mache.« Nochmals am 12. August 1919 kommt Katharina Kippenberg auf das Thema zu sprechen, indem sie Rilke von einem Traum berichtet, in dem bildhaft die Schöpferkraft des Dichters aufscheint. »Man kann ihn ja auch«, erklärt sie über diesen Traum, »auf den Grünewald deuten, an den ich so fest geglaubt habe, – an den ich noch glaube. – – – Wenn Sie ihn schreiben, o so schreiben Sie hinein, daß das Beste des deutschen Menschen aus dem Walde kommt, ja, daß er seine Mutter war.« Ebenda, S. 365. Siehe auch den Briefwechsel mit Anton Kippenberg (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 578; sowie RMR: *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 9; Schnack (wie Anm. 4), S. 598.

<sup>12</sup> Goll (wie Anm. 10), S. 88, 90-91.

<sup>13</sup> Schneider (wie Anm. 4), S. 22-23.

überhaupt erst sich klärenden Konturen des Künstlers Matthias Grünewald und seines Œuvres, aber auch auf den Widerhall, den dieses Werk im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert fand.

### I.

Als Hauptwerk Grünewalds war das Isenheimer Retabel erst zwei Jahre vor Rilkes Geburt, nämlich 1873 durch Alfred Woltmann, unwiderruflich etabliert worden.<sup>14</sup> Zwar hatten im 16. und 17. Jahrhundert Bernhard Jobin (1573), Vincenz Steinmeyer (1620) und Joachim von Sandrart (1675/79) von einem Werk des fraglichen Künstlers in Isenheim gewusst – wenn auch die Schreibweise dieses Ortes als »Ifna«, »Leßheim« bzw. »Eysenach«<sup>15</sup> missverständlich war –, und auch etwa Jacob Burckhardt, in seiner Bearbeitung von Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte*, wies das (damals in Colmar befindliche) Werk Matthias Grünewald zu.<sup>16</sup> Auf der anderen Seite aber gab es Stimmen, die das Retabel mit Albrecht Dürer oder Hans Baldung Grien in Verbindung gebracht hatten, und auch Woltmann vertrat zunächst, 1866, eine Autorschaft von Baldung.<sup>17</sup> Die richtige Zuweisung des Isenheimer Retabels gelang ihm mit Hilfe der »seit 1867 in der städtischen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main«<sup>18</sup> ausgestellten Grisailen der heiligen Laurentius

14 Zum Folgenden siehe Karl Arndt: »Der historische ›Grünewald‹. Anmerkungen zum Forschungsstand«. In: *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Hartmut Boockmann, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Historisch-Philologische Klasse, Dritte Folge, Bd. 206. Göttingen 1994, S. 116–147; ders.: »Grünewald – Fragen um einen geläufigen Künstlernamen«. In: *Das Rätsel Grünewald*. Katalog der Bayerischen Landesausstellung 2002/03, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, 30.11.2002–28.2.2003. Hrsg. von Rainhard Riepertinger u. a. Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 45/02. Augsburg 2002, S. 17–30; zudem Ingrid Schulze: *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Seeman-Beiträge zur Kunstwissenschaft*. Leipzig 1991, S. 15–20 (»Grünewaldforschung bis zum frühen 20. Jahrhundert«); François-René Martin: »L'invention d'une œuvre. Recherches sur la redécouverte française de Grünewald«. In: *Regards contemporains sur Grünewald*. Hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond. Colmar und Paris 1995, S. 12–54; Astrid Reuter: »Zur Rezeption Grünewalds«. In: *Grünewald und seine Zeit*. Katalog der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8.12.2007–2.3.2008. Redaktion Jessica Mack-Andrick u. a. München und Berlin 2007, S. 405–407.

15 Vgl. die Quellen in: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 12, S. 293; Nr. 18, S. 296; Nr. 23, S. 302; siehe auch Mela Escherich: *Grünewald-Bibliographie (1489–Juni 1914)*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 177. Heft. Straßburg 1914.

16 Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 2. Aufl. mit Zusätzen von Jacob Burckhardt. Stuttgart 1848 (1. Aufl. 1842), S. 799.

17 Alfred Woltmann: »Streifzüge im Elsaß V.: Der deutsche Correggio«. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 8, 1873, S. 321–331, hier S. 321, über die Zuschreibung an Baldung; zu Woltmann siehe Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork: *Metzler Kunsthistorikerlexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007 (1. Aufl. 1999), S. 523–525 (Peter Betthausen).

18 Woltmann (wie Anm. 17), S. 326.

und Cyriakus, die sowohl durch ein Monogramm auf der erstgenannten Tafel als auch durch eine Notiz Sandrarts für Grünewald sicher in Anspruch zu nehmen waren. Neben diesen beiden Heiligendarstellungen (die zu den Standflügeln des von Jacob Heller für die Dominikanerkirche in Frankfurt gestifteten und von Dürer ausgeführten Altarretabels gehören) wusste Woltmann als erhaltene Werke Grünewalds noch die »Kreuzigung« im Basler Kunstmuseum<sup>19</sup> und zwei Zeichnungen anzuführen; hinzu kommt die irriige Zuweisung einer »Auferstehung Christi«, ebenfalls in Basel. Fälschlich abgeschrieben wird dagegen die Tafel mit den heiligen Erasmus und Mauritius in der Alten Pinakothek, die zuvor schon längst zu Recht mit Grünewald verknüpft worden war, durch unzugehörige Flügelbilder (im Stil Lucas Cranachs d. Ä.) allerdings wesentlich den Grund bildete für die bis dahin verzerrte Vorstellung von Grünewalds künstlerischer Statur. Woltmanns (neuerliche) Erkenntnis des Isenheimer Retabels als Werk, oder richtiger: als das Hauptwerk Grünewalds eröffnete den Weg für weitere Zuschreibungen.

Sein Fehlurteil hinsichtlich der Erasmus-Mauritius-Tafel korrigierte unverzüglich Wilhelm Schmidt.<sup>20</sup> Ebenfalls in den 1870er Jahren erkannte Oscar Eisenmann, Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Kassel, die »Kreuzigung« aus Tauberbischofsheim als ein Werk Grünewalds, das er kurzzeitig, von 1882 bis 1889, für Kassel gewinnen konnte (heute in der Staatliche Kunsthalle Karlsruhe); im Zuge der Restaurierung dieser Tafel entdeckte man 1883 zudem die auf der Rückseite dargestellte »Kreuztragung« (was eine Spaltung der Tafel zur Folge hatte).<sup>21</sup> Spätestens 1884 hatte die »Beweinung Christi« in der Aschaffener Stiftskirche ihre Zuweisung an Grünewald erfahren.<sup>22</sup> Bei der Stuppacher Madonna, dem Mittelbild eines Triptychons für den Altar der Maria-Schnee-Kapelle in der Aschaffener Stiftskirche, das im frühen 19. Jahrhundert in die Dorfkirche Stuppach bei Bad Mergentheim gelangte, war »schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts Grünewald [neben Rubens!] als der vermutliche Urheber des Bildes ausgesprochen

19 Vgl. dazu Alfred Woltmann und Karl Woermann: *Geschichte der Malerei*. 4 Bde. Leipzig 1879-1888, Bd. 2 (1882), S. 440 (Anm. 2 von S. 438), die die Entdeckung der Basler »Kreuzigung« als Werk Grünewalds Ludwig Adolf Scheibler anrechnen; siehe auch Schmid (wie Anm. 1), S. 370 (zum Jahr 1876).

20 Wilhelm Schmidt: »Die Photographien der Augsburger Gemäldegalerie«. In: *Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung*, Nr. 316, 1874, S. 4911; ders.: »M[atthias]. Grünewald«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1, 1876, S. 411-412. Hier erklärt Schmidt, dass »der Münchener Flügelaltar vollkommen mit dem Isenheimer übereinstimme. Das heißt, nur das Mittelbild des Pinakothekgemäldes [...], während die Flügel von ganz anderer Malweise sind und offenbar aus dem L. Cranach'schen Atelier herrühren. [...] Aus diesen Flügelbildern hat man sich dann das Bild eines dem L. Cranach verwandten Meisters Grünewald zusammengesetzt und damit eine heillose Verwirrung angerichtet« (S. 411). Vgl. Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 23. Zudem Martin Schawe: »Cranach in Bayern«. Katalog der Ausstellung Alte Pinakothek, München, 14.4.-17.7.2011. München 2011, S. 39-41, über »Cranach, Grünewald und Pseudo-Grünewald«.

21 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 7, S. 231; zu Schmid und seiner großen Grünewald-Monographie siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 381-383 (Christiane Fork).

22 Franz Bock: *Matthias Grünewald, 1. Teil: Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung*. München 1909, S. 27, nennt Ludwig Adolf Scheibler, noch vor Friedrich Niedermayer (1884), als deren »Entdecker«.

worden«;<sup>23</sup> 1907 wurde diese Zuweisung sowohl durch den Kirchenmaler W. Etle wie durch den Kunsthistoriker Konrad Lange fundamentierr.<sup>24</sup> Der rechte Flügel des Retabels, genauer: dessen Vorderseite, die die Gründungslegende von S. Maria Maggiore in Rom zeigt (heute im Augustinermuseum, Freiburg i. Br.), war anscheinend bereits 1897 von Adolf von Bayersdorfer »als Grünewald erkannt«<sup>25</sup> worden und wurde 1902 von Franz Rieffel mit dieser Attribution publiziert.<sup>26</sup> Sieben Jahre später, 1909, konnte Heinz Braune Grünewalds Autorschaft bei der »Verspottung Christi« dartun, die sich damals im Besitz der Universität München befand und unmittelbar darauf von Hugo von Tschudi »als staatliches Eigentum für die Alte Pinakothek in Anspruch genommen« wurde.<sup>27</sup>

Das von Sandrart erwähnte »klein Kruzifix« im Besitz Herzog Wilhelms V., des Frommen, von Bayern, das durch Kopien und einen Nachstich von Raphael Sadeler d. Ä. vor Augen stand, kam 1922 in Essener Privatbesitz zum Vorschein (heute National Gallery of Art, Washington).<sup>28</sup> Und 1926, dem Jahr von Rilkes Tod, wurden die Flügel des Retabels von Lindenhart bei Bayreuth als Schöpfungen Grünewalds ausgemacht.<sup>29</sup>

Gegenüber dem äußerst schmalen Œuvre, das Woltmann noch 1873 erst anzuführen wusste, finden sich danach bereits in Heinrich Alfred Schmidrs großer Monographie von 1911 bei den Gemälden immerhin acht originale Tafeln beziehungsweise (fragmentarisch erhaltene) Altarwerke (»Verspottung Christi«, »Kreuzigung« in Basel, die Frankfurter Grisailen, das Isenheimer Retabel, das Triptychon des Maria-Schnee-Altars, die Tauberbischofsheimer Bilder, die »Beweinung Christi« und die Erasmus-Mauritius-Tafel). Oskar Hagen konnte dann in der vierten Auflage seiner Grünewald-Monographie 1923 die Essener (heute Washingtoner) »Kreuzigung« noch hinzufügen (die Zeichnungen mögen hier beiseite bleiben, ebenso die wenigen Zuschreibungen nach 1926).

Aber nicht nur erhielt das künstlerische Schaffen Grünewalds im letzten Viertel des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts seine deutliche und im Kern fortan unverrückbare Gestalt; auch in Bezug auf die Identität des Künstlers wurde der entscheidende, wenn auch noch nicht definitive Schritt getan. Die Benennung des in Rede stehenden Künstlers gründet sich vor allem auf Joachim von Sandrart, der in seiner *Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Kuenste* (1675/79) nicht nur für ein dauerhaftes und noch eben zur rechten Zeit befestigtes

23 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 5, S. 202.

24 Ebenda, Nr. 5, S. 202; siehe die Veröffentlichungen der Jahre 1907/08 von Etle und Lange u. a. in: Escherich (wie Anm. 15), Nr. 290-308.

25 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 5, S. 206.

26 Franz Rieffel: »Ein Gemälde des Matthias Grünewald«. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 13, 1902, S. 203-211.

27 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 1, S. 61; siehe auch Heinz Braune: »Ein Bild von Matthias Grünewald«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32, 1909, S. 501-507.

28 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 6, S. 226; Oskar Hagen: *Matthias Grünewald*, 4. Aufl. München 1923 (1. Aufl. 1919), Nr. IIa, S. 234-235; Arndt: Grünewald (wie Anm. 14), S. 23-24 und Kat.-Nr. 185 (Thea Vignau-Wilberg).

29 Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 24.

Gedächtnis des Malers entscheidend war (und sein wollte) und hier auch die wichtigsten Hinweise auf dessen Œuvre (mit Einschluss von verlorenen Werken) gibt, sondern der überdies den Namen des Künstlers maßgeblich bestimmt hat als »Matthaeus Gruenewald/sonst Matthaeus von Aschaffenburg«. <sup>30</sup> Zwei beziehungsweise drei Überlieferungsstränge werden damit verbunden; etwa Bernhard Jobin (1573) und Vincenz Steinmeyer (1620) wussten von einem »Mathis von Oschnaburg« (Aschaffenburg) bzw. einem »Maler Matthes von Aschaffenburgk«, <sup>31</sup> Remigius Fäsch (1657/67) dagegen führt »in zwei handschriftlichen Maler-Verzeichnissen (*Nomina pictorum* und *Signa et nomina pictorum antiquorum*)« <sup>32</sup> einen »Mat(t)heß Grün von Aschaffenburg« an (in einem dritten Verzeichnis spricht jedoch auch er wieder von »Mattheus von Aschaffenburg«; dabei ist »Aschaffenburg« von derselben Hand später durchgestrichen und korrigiert zu »Oschnabrug«); <sup>33</sup> schließlich taucht zuvor schon »im Rückentitel eines holländischen Grafiksammelbands« der Name »Grünewald« auf. <sup>34</sup> Schmid in seiner Monographie von 1911 (als der bis dahin mit Abstand gewichtigsten Forschungsarbeit über den Künstler) hält an Sandrarts Nomenklatur fest und geht aus von einem Matthias Grünewald, dessen Herkunft mit Aschaffenburg bezeichnet ist (auch wenn dies nicht geradezu sein Geburtsort gewesen sein und er dort nur sein »Meister- und Bürgerrecht« <sup>35</sup> erworben haben mochte). Der Name »Grün« bei Fäsch bedeute demgegenüber nichts anderes als eine Verwechslung mit Hans Baldung Grien. <sup>36</sup> Anders stellte sich der Sachverhalt für Walter Karl Zülch dar.

In einem Aufsatz im *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1917 bringt er als den Schöpfer des Isenheimer Retabels einen in Frankfurt zwischen 1512 und 1527 nachweisbaren Mathis Grün in Vorschlag, der als Bildhauer und Maler bezeichnet wird. <sup>37</sup> Bei seinen Nachforschungen im Frankfurter Stadtarchiv stieß Zülch indes

<sup>30</sup> Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mablerey-Kuenste* [...]. 2 Bde. Nürnberg 1675, 1679, hier Bd. I (1675), S. 236; zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 23-26, S. 300-306, hier S. 301.

<sup>31</sup> Bernhard Jobin: *Accuratae effigies pontificum maximorum* [...]. Straßburg 1573, Vorrede; Vincenz Steinmeyer: *Newe Kuenstliche/Wohlgerissene/vnnd in Holtz geschnittene Figuren/dergleichen niemahlen gesehen worden. Von den Fuertrefflichen/Kuenstlichsten/vnnd Beruehmbtesten Mablern/Reissern vnnd Formschneydern* [...]. Frankfurt a. M. 1620, Vorrede; beide zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 12, S. 293; Nr. 18, S. 296.

<sup>32</sup> Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 20; siehe auch Schmid (wie Anm. 1), Nr. 19-21, S. 298.

<sup>33</sup> Remigius Fäsch: *Nomina pictorum* (loses Blatt); *Signa et nomina pictorum antiquorum* (zwei lose Blätter); *Nomina quaedam Pictorum Veterum* (loses Blatt). Kunstmuseum beziehungsweise Universitätsbibliothek Basel; zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), Nr. 19-21, S. 299.

<sup>34</sup> Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 20. »Die betreffende Aufschrift lautet »APOCAL. [ypsis] GRVNE / WALT / 1637« und bezieht sich auf Holzschnitte zur Offenbarung des Johannes (=Apokalypse), die – wie man inzwischen längst weiß – von Matthias Gerung (um 1500-1568/70) geschaffen worden sind.« Ebenda, S. 20.

<sup>35</sup> Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, S. 13.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>37</sup> Walter Karl Zülch: »Grünewald oder Grün?«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 40, (N.F. 5), 1917, S. 120-129.

noch auf einen anderen »fremden Maler, der gerade 1527, wo Mathis Grün aus den Akten verschwindet, in Frankfurt prozessual auftaucht«: »*Mathis Nithardt alias Gothart*, Maler von Würzburg«. <sup>38</sup> Mehrere, diesen Künstler und seinen Sohn Endres betreffende Urkunden werden in einer Fußnote angeführt, ohne dass Zülch zu diesem Zeitpunkt schon meinte, damit, eher als mit Mathis Grün, den »historischen Grünewald« entdeckt zu haben. Tatsächlich aber war dies der Fall, und als erster zog Oskar Hagen diese Schlussfolgerung zwei Jahre später in seiner Grünewald-Monographie. Zülch habe, erklärte er, »(ohne es zu bemerken) einen Maler angeführt und durch einige Urkunden belegt, der nicht nur, was den Namen angeht, zum erstenmal eine restlose Auflösung des Meistermonogramms gestattet – M[.]G.N.: Mathias Gothart »alias« Neithart [...] –, sondern der auch in Hinsicht der bis jetzt bekannten Lebensdaten genauestens mit den für die letzten Lebensjahre unseres Malers verbürgten Fakten in Einklang steht.« <sup>39</sup> Auf Zülchs Widerspruch hin, der noch immer glaubte, dass »nicht ein Schatten von Beweis« sich ergebe, »daß Mathis Gothart alias Nithardt – Grünewald ist«, <sup>40</sup> änderte Hagen seine Meinung und erklärte 1922 in der (umgearbeiteten) dritten (und 1923 in der vierten) Auflage des Buches, seine Vermutung, dass der Schöpfer des Isenheimer Retabels mit »Mathias Gothard genannt Nythard identisch sein möchte«, für »hinfällig«. <sup>41</sup> Unentschieden blieb Heinrich Alfred Schmid in seinem Artikel über Grünewald in Ulrich Thiemes und Felix Beckers *Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler*, der seinerseits 1922 erschien; er konstatierte nur, dass Zülch »für die Jahre 1512 bis 1527 einen Bildschnitzer, Bildhauer und Maler Mathis Grün sowie für 1526/27 auch einen Maler und Ingenieur, dessen Name genauer zum Monogramm G[rünewald]s. paßt: Mathis Nithart alias Gothart aus Würzburg nachgewiesen« <sup>42</sup> habe. Umso nachdrücklicher erklärte dagegen Wilhelm Rolfs 1923, der »wirkliche Name des großen Künstlers«, der bisher als Grünewald bezeichnet worden war, eine Benennung, die tatsächlich aber »nichts als ein Hirngespinnst Sandrarts« sei, laute »unzweifelhaft *Neithart oder Gothart von Würzburg*«. <sup>43</sup> Auch Zülch sollte sich dieser Auffassung anschließen und sie in seiner großen Monographie über den *historischen Grünewald* 1938 zementieren. <sup>44</sup>

Eben in der Zeit, in der Rilke im Abstand von Jahren wiederholt die Begegnung mit Grünewald suchte und in der er vorübergehend mit dem Plan einer eigenen Abhandlung über den Künstler umging, hatte sich nach alledem überhaupt erst ein deutlich profiliertes Œuvre, mit dem Isenheimer Retabel als Hauptwerk, kristal-

<sup>38</sup> Ebenda, S. 126, Anm. 18.

<sup>39</sup> Oskar Hagen: *Matthias Grünewald*. München 1919, S. 214-215, Anm. 1.

<sup>40</sup> Walter Karl Zülch: »Das Dunkel um Grünewald; Mathis Gothardt alias Nythardt von Würzburg«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43 (N.F. 8), 1922, S. 16-31, hier S. 31.

<sup>41</sup> Hagen (wie Anm. 28), S. 244, Anm. 2.

<sup>42</sup> Heinrich Alfred Schmid: Art. »Grünewald, Matthias«. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde. Leipzig 1907-1950, Bd. 5 (1922), S. 134-137, hier S. 134.

<sup>43</sup> Wilhelm Rolfs: *Die Grünewald-Legende. Kritische Beiträge zur Grünewald-Forschung*. Leipzig 1923, S. 20.

<sup>44</sup> Walter Karl Zülch: *Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt*. München 1938.

lisiert, und die Nebel, die die Identität von Sandrarts »Matthias Gruenewald/sonst Matthaeus von Aschaffenburg« verunklärten, begannen eben jetzt sich zu lichten.

## II.

Neben diesen wissenschaftlichen Errungenschaften steht nun aber in denselben Jahren, und vor allem im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, eine erstaunliche Resonanz, die dieser Künstler – vor allem mit dem Altarwerk aus Isenheim – über alle Grenzen der Wissenschaft hinaus in einer breiten Öffentlichkeit fand.<sup>45</sup> Nicht nur avancierte Grünewald zu dem »größten unter allen älteren deutschen Malern«<sup>46</sup> und stellte damit sogar Dürer in den Schatten, sondern er konnte überhaupt für den »größten deutschen Maler«<sup>47</sup> angesehen werden. Dabei war Grünewald auch zuvor schon durchaus hochgeschätzt worden. Bereits Philipp Melanchthon hatte in seinen *Elementorum rethorices libri duo* (1531) ihn (denn der Hinweis auf einen Maler namens »Matthias« wird sicher auf »Grünewald« zu beziehen sein) neben Dürer und Cranach d. Ä. angeführt, um drei »genera dicendi« durch den Vergleich mit entsprechenden Stilebenen in der Malerei zu verdeutlichen, wobei Grünewald das »mittlere« Genus bezeichnet.<sup>48</sup> Jobin sprach dann von dem »koestlich gemael«<sup>49</sup> in Isenheim, Steinmeyer nannte seinen »Matthes von Aschaffenburgk« einen »wunderbahre[n] kuenstler vnd Maler [...] / dessen kuenstlich gemael man jtziger zeit noch zu Leßheim bey Colmar / wie dann auch zu Maintz im Thumb [Dom] / zu Aschaffenburgk vnd an andern orthen mehr / findet.«<sup>50</sup> In erster Linie Sandrart aber war es, der sich aufgrund seiner hohen Wertschätzung Grünewalds um die Sicherung von dessen Angedenken bemühte (und tatsächlich auch im höchsten Grad darum verdient gemacht hat). Für ihn war er »in der Warheit den fuertrefflichsten und baesten« der alten Deutschen in der edlen Zeichen- und Malkunst, »wo nicht mehrer/doch gleich zu schaezten.«<sup>51</sup> Bemerkenswert sind die Gesichtspunkte, die Sandrart herausstreicht, und die Wendungen, in die er seinen Beifall kleidet. Über eine verlorene »mit Wasserfarben gebildete Verklaerung Christi« bemerkt er, sie sei »von *Invention*, *Colorit* und allen Zierlichkeiten so fuertrefflich gebildet/ daß es Selzamkeit halber von nichts uebertroffen wird/ ja es ist in Manier

45 Zum Folgenden siehe Ann Stieglitz: »The Reproduction of Agony: toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War«. In: *The Oxford Art Journal* 12, 1989, Heft 2, S. 87-103; Schulze (wie Anm. 14), passim; Ziegler (wie Anm. 6), S. 339, mit Anm. 213-214.

46 Hagen (wie Anm. 25), S. 15.

47 Bock (wie Anm. 18), S. 2; siehe auch ebenda, S. VII: »[...] dieser größte deutsche Maler [...]« Wilhelm Hausenstein: *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*. München 1919, S. 109: »[...] eines deutschen Künstlers – des größten wahrscheinlich, den wir gehabt haben [...]«

48 Philipp Melanchthon: *Elementorum rethorices libri duo*. Wittenberg 1531, letztes Kapitel; zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 9, S. 291.

49 Jobin (wie Anm. 31), Vorrede; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 12, S. 293.

50 Steinmeyer (wie Anm. 31), Vorrede; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 18, S. 296.

51 Sandrart (wie Anm. 30), Bd. 1, S. 236; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 23, S. 301.



und Eigenschaft unvergleichlich/und eine Mutter aller *Gratien*.« Die ebenfalls verlorene Darstellung verschiedener heiliger Frauen findet Sandrart »alle dermassen adelich/natuerlich/holdselig und *correct* gezeichnet/auch so wol *colorirt*/daß sie mehr im Himmel/als auf Erden zu seyn scheinen.«<sup>52</sup> Mehrfach gebraucht er im Folgenden zur Kennzeichnung von Grünewalds Werken das Wort »verwunderlich« – was meint: staunenerregend (in der lateinischen Ausgabe ist von »*admiratio*, »*admirare*« die Rede)<sup>53</sup> –, aber auch »natürlich« und »wahr« – lebenswahr, realistisch – erscheinen dessen Darstellungen, die als das Ergebnis »vernuenftiger Gedult« ausgewiesen werden,<sup>54</sup> als die Schöpfungen eines außerordentlichen (»unge-  
meinen«) Meisters, »bey dem Natur und Geist Wunder gethan«<sup>55</sup> haben. Sandrart rühmt Grünewald folglich im Hinblick auf die Invention – was insbesondere die Haltung und den Ausdruck der Figuren betrifft – und die lebendige Wirklichkeits-  
schilderung, in Bezug aber auch auf Anmut und Schönheit, in Rücksicht auf die Zeichnung und das Kolorit. Vor allem sprechend erscheint am Ende die Bezeichnung des Künstlers als eines »teutsche[n] *Correggio*«;<sup>56</sup> gemeint ist mit diesem Vergleich eine gewissermaßen protobarocke malerische Auffassung. Namentlich dieser von Sandrart scharfsichtig und pointiert herausgehobene Aspekt fand auch in neuerer Zeit einen Widerhall.

In Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* heißt es über Grünewald, »Dürer's Nebenbuhler«, in aller Kürze, er erscheine »an grossartiger Auffassung und breiter Behandlung den meisten seiner deutschen Zeitgenossen überlegen«,<sup>57</sup> womit nicht anders vor allem die malerische Qualität angesprochen ist. Deutlicher hebt Anton Springer in seinen *Grundzügen der Kunstgeschichte* die »starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel« hervor. Das Isenheimer Retabel kennzeichne »eine reiche Farbenwirkung«; »auf die Verschmelzung der Töne« sei »das Hauptaugenmerk des Meisters gerichtet«, der sich überhaupt »von der überlieferten fremden Auffassung losgesagt, und den persönlichen Empfindungen, welche in eigentümlicher Farbenwahl und Farbenmischung Ausdruck finden, freien Lauf gelassen« habe.<sup>58</sup> Von »Naturwahrheit im Ausdrucke«, die »selbst vor dem Hässlichen« nicht zurückschrecke, auch von Elementen des »Phantastischen« ist die Rede,<sup>59</sup> aber nicht mehr von korrekter Zeichnung, von Anmut und Schönheit. Zuvor schon hatte Woltmann – im Zusammenhang mit seiner Zuweisung des Isenheimer Retabels an Grünewald 1873 – neben dem Hinweis auf einen »auf die Spitze getriebenen Realismus«, auf

52 Ebenda, S. 301-302.

53 Joachim von Sandrart: *Academia nobilissimae artis pictoriae [...]*. Nürnberg 1683, S. 225; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 25, S. 305.

54 Sandrart (wie Anm. 30), Bd. 1, S. 236; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 23, S. 302.

55 Ebenda, S. 304.

56 Ebenda.

57 Kugler (wie Anm. 16), S. 799.

58 Anton Springer: *Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen*, 3. verbesserte und stark vermehrte Aufl. des Textbuchs. Vier Teile in einem Bande. Leipzig 1889, S. 495; zu Springer siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 414-417 (Peter Betthausen).

59 Springer (wie Anm. 58), S. 495.

Grünewalds »Phantastik«, sein »Schwelgen in dem Gräßlichen und Qualvollen«, vor allem dessen virtuose »wahrhaft malerische Auffassung« und »Breite des Vortrags« betont.<sup>60</sup> Im Isenheimer Retabel erscheint etwa die Szene, die Maria im Tempel zeigt, »von märchenhaft-phantastischer Erfindung und bei kühnen Lichteffekten von einem schimmernden Farbenreichtum, wie er sonst in der deutschen Kunst nicht wieder vorkommt.«<sup>61</sup> Nicht vorbehaltlos fällt jedoch das Lob aus. »In seinen koloristischen Bestrebungen«, konstatiert Woltmann, »ist der Schöpfer des Isenheimer Altars wirklich ein großer Meister, mag hier sonst noch so viel Bizarres und Verwildertes sein.«<sup>62</sup> Als »das Edelste und Großartigste« des Retabels taxiert er bezeichnenderweise die Flügelbilder des heiligen Antonius und des heiligen Sebastian, die in »erhabener statuarischer Würde« dastünden; zwar sei Sebastian »kein Jüngling von idealer Schönheit«, doch sein »bildnisartiger Kopf sowie die Behandlung des Nackten« sind für Woltmann vorzüglich.<sup>63</sup> Nichtsdestoweniger stellt er *summa summarum* im künstlerischen Rang Hans Baldung Griens Hochaltarretabel im Freiburger Münster ohne Zögern über die Tafeln aus Isenheim; die Schöpfung Baldungs, der »stets einen Halt in dem Anschluß an *Dürer's* Geist und Richtung« gefunden habe, stehe »an maßvollem Ernst, an deutscher Tüchtigkeit, an sicherem Stilgefühl weit überlegen den Werken zu Colmar gegenüber.«<sup>64</sup> Deutlich zeigt sich damit der Parameter, nach dem Grünewald beurteilt wird, nämlich eine maßvolle Schönheit, wie sie in Italien und, nördlich der Alpen, bei Dürer sich ausgeprägt hat. Anerkannt und hochgeschätzt werden der »ächt malerische[] Sinn« und die »seltene Meisterschaft im Vortrag«<sup>65</sup> des »deutschen Correggio«; der drastische Realismus, die Phantastik und die Bizarrerien hingegen erfahren eine kritische Aufnahme, und von Anmut u. ä. ist auch hier nichts mehr zu hören.

Im Folgenden aber verschieben sich allmählich die Gewichte, ändern sich die Perspektiven. Max Semrau, in seiner Neubearbeitung von Wilhelm Lübkes *Grundriß der Kunstgeschichte*, bemerkt 1903, dass Grünewald in »allem Aeusserlichen [...] am Alten« hänge; »seine Architekturen und Ornamente zeigen eine krause, verwilderte Spätgotik, die Gewandbehandlung ist unruhig, schwülstig, die Zeichnung nachlässig und oft inkorrekt; unbekümmert bringt er Gestalten ganz verschiedenen Massstabes nebeneinander an. Aber alles das wird aufgewogen durch die packende Leidenschaftlichkeit der Empfindung, die erschütternde, tragische Poesie und den Zauber von Farbe und Licht, den er über seine Kompositionen ausgiesst. Als erster und fast als einziger deutscher Künstler geht er in seinem Schaffen von rein malerisch empfundenen Licht- und Farbenstimmungen aus und bringt auf diese Weise fast visionäre Wirkungen hervor.«<sup>66</sup> Durchaus werden auch hier bei Grünewald

60 Woltmann (wie Anm. 17), S. 322-324.

61 Ebenda, S. 323.

62 Ebenda, S. 324.

63 Ebenda, S. 322-323.

64 Ebenda, S. 329.

65 Ebenda.

66 Wilhelm Lübke: *Grundriß der Kunstgeschichte*, 12. Aufl. vollständig neu bearb. von Max Semrau, Bd. 3: *Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden*. Stuttgart 1903, S. 461; zu Lübke siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 268-271 (Peter Betthausen).

›Unzulänglichkeiten‹ beobachtet, doch sieht Semrau sie immerhin »aufgewogen« durch die malerische Vollendung, eine poetische Qualität und durch die in diesen Werken zum Ausdruck gebrachte »Leidenschaftlichkeit der Empfindung«. Entsprechend hatte Springer auf die »persönlichen Empfindungen« verwiesen, die im Kolorit sich äußerten. Dieser Aspekt sollte nun zunehmend an Bedeutung gewinnen.

Aufschlussreich für die sich verändernde Sicht auf Grünewald nach der Jahrhundertwende ist die (stark nationalistisch gefärbte) Schrift von Franz Bock, die 1907 beziehungsweise 1909 erschien.<sup>67</sup> Grünewald ebenso wie Rembrandt, als die »beiden größten bildenden Künstler des Nordens«, seien, so erklärt Bock, einem jahrhundertelangen »Nichtverstehen« unterlegen, weil »man seit dem 16. Jahrhundert *alle* Kunst mit südlichem Maßstab gemessen und entsprechend gewertet« habe.<sup>68</sup> Gemeint ist damit eine normative Ästhetik, deren Ideal von der Antike und der Kunst der italienischen Hochrenaissance geprägt ist. Mit dem Ziel, im Hinblick auf die Beurteilung oder Wertung von Kunst eine objektive kritische Methode zu etablieren, wird konstatiert, »daß eine historische Wissenschaft jeweils aus den wechselnden Zeitstilen selbst und aus der sehr verschiedenen Kunst der Großen selbst die wechselnden und verschiedenen Maßstäbe zu entnehmen« habe; anstelle einer überzeitlichen normativen Ästhetik sollen daneben als feststehende Qualitätskriterien nur gelten »die Lebendigkeit (d. h. der Grad der Illusionskraft), die schöpferische Selbständigkeit und das rein künstlerische Können.«<sup>69</sup>

Nach diesen Prämissen kann Bock in Grünewald geradezu den »größten deutschen Maler«<sup>70</sup> erkennen und ihn zugleich als Beispiel dafür anführen, wie »sehr die Geringschätzung der eigenen Leistung und des eigenen Wertes, die kritiklose Bewunderung des Fremden auch in den letzten Jahrhunderten bis heute ein Erbblaster des deutschen Volkes war«.<sup>71</sup> Grünewald, »der standhaft und charaktervoll den fremden Einflüssen des Südens widerstand«, sei aus diesem Grund, durch den Siegeszug eines »kosmopolitischen *Italismus*«, von Seiten der Humanisten mit Schweigen übergangen worden.<sup>72</sup> Doch Unverständnis kennzeichnet für Bock mehr oder weniger die gesamte Literatur über Grünewald, und nicht zuletzt das kunstwissenschaftliche Schrifttum noch in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Mit der durchaus richtigen Feststellung, dass vor dem »Tribunal« einer historischen Wissenschaft »jeder Zeitstil dem andern gleich ist«,<sup>73</sup> geht er mit den vielfältigen Verlautbarungen über seinen Helden scharf (und in eiferndem Ton) ins Gericht.

Wie das frühe 19. Jahrhundert »noch nicht fähig« gewesen sei, die »Stimme eines elementaren nordischen Geistes zu ertragen«, so habe man auch in der zweiten Jahrhunderthälfte »das Individuelle und Nordische in Grünewald« nicht begriffen, sei

67 Bock (wie Anm. 22); »bis auf den Anhang eine unveränderte Sonderausgabe einer 1907 in Band III der ›Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte‹ erschienenen Abhandlung« (S. V).

68 Ebenda, S. VI.

69 Ebenda, S. VII.

70 Ebenda, S. 2; ebenso S. VII, 9, 21, 37-38.

71 Ebenda, S. 2.

72 Ebenda, S. 3.

73 Ebenda, S. 24.

»diesem germanischen Genius nur von Italien aus« beige kommen.<sup>74</sup> Erst Heinrich Alfred Schmid habe in seinem Aufsatz von 1894 »mit der alten fälschenden italischen Konvention gebrochen«, ihn »als das große Phänomen gefaßt und verstanden, das er ist«, und seine »eminente Seelen- und Malerkunst [...] positiv gewürdigt«, nur »die spezifisch nordischen, deutschen Züge« habe er »noch nicht genügend hervorgehoben«.<sup>75</sup> Diese nordisch-germanischen bzw. deutschen Wesenszüge sind für Bock »Charakteristik, Seele, Ausdruck, Phantastik usw.«, und er findet sie bei Rembrandt, dem »größte[n] Seelenmaler« und der »reinste[n] Verkörperung des Germanentums in der Kunst«, sowie bei Grünewald, der als Rembrandts »deutsche[r] Ahnherr« figuriert.<sup>76</sup> »Grünewald und Rembrandt«, so schließt er seinen »Ueberblick über Grünewalds Schicksal in vier Jahrhunderten«, »sie beide müssen wir lieben können und zu Helfern haben, wenn uns die moderne deutsche Kultur werden soll, nach der die Besten streben, die deutsche Kultur ohne Bruch und Riß.«<sup>77</sup>

Wenn Bock in seinem nationalistischen Enthusiasmus für Grünewald, dem Anspruch, seinerseits diesen »germanischen Genius« zu fassen, tatsächlich die abenteuerlichsten Zuschreibungen, auch von plastischen Werken, unternimmt,<sup>78</sup> so darf das hier auf sich beruhen. Entscheidend sind in unserem Zusammenhang die durchaus scharfsichtigen Reflexionen über die Wertungskriterien bei Grünewald – und die Revision einer normativen Ästhetik als Bedingung für ein angemessenes Verständnis von dessen Kunst –, die nationalistische Vereinhaltung des Künstlers, der im höchsten Grade nordisch-germanisch erscheint – so dass neben Rembrandt nun gewissermaßen auch Grünewald als »Erzieher« angesehen werden kann – und die an dieses Urteil sich knüpfenden vermeintlichen Kennzeichen von Grünewalds Schaffen.

Diese Kennzeichen, wie »Ausdruck« und »Seele«, waren auch von ganz anderen Standpunkten aus bei diesem Künstler zu sehen. Als hervorstechendsten Zug bei Grünewald erkennt etwa Richard Muther in seiner *Geschichte der Malerei* 1909, neben einer »Lichtmalerei exquisitester Art«, dass hier in Farbe und Licht »ein aufgerütteltes Empfindungsleben« gebannt sei und dass dieser Künstler den Betrachter »durch die ganze Skala der Empfindungen« fortreiße.<sup>79</sup> Auch Muther, wie Bock, schlägt eine Brücke zu Rembrandt, allerdings nicht über den Weg einer beiden gemeinsamen Seelenmalerei und als Verkörperungen des Germanentums, sondern über die malerische Auffassung, mit der Grünewald »alles vorausgenommen« habe, »was die malerisch am meisten begabten Künstler des nächsten Jahrhunderts, die Holländer der Rembrandt-Zeit, erstrebten.«<sup>80</sup> Er verweist auf den Frankfurter

74 Ebenda, S. 8 und 25.

75 Ebenda, S. 30.

76 Ebenda, S. 34, 42-43, 40.

77 Ebenda, S. 43.

78 Franz Bock: *Die Werke des Matthias Grünewald*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 54. Heft. Straßburg 1904; vgl. Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 23-24.

79 Richard Muther: *Geschichte der Malerei*. 3 Bde. Leipzig 1909, Bd. 2: *Die Renaissance im Norden und die Barockzeit*, S. 197-199; zu Muther siehe Bethausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 298-300.

80 Muther (wie Anm. 79), Bd. 2, S. 202-203.

Maler Philipp Uffenbach, einen Enkelschüler Grünewalds (den Sandrart erwähnt), der seinerseits der Lehrer Adam Elsheimers gewesen sei; Elsheimer aber war »der Anreger des Pieter Lastman und Lastman der Lehrer Rembrandts. So reichen über die Jahrhunderte hinaus die beiden größten Lichtmaler des Nordens sich die Hände.«<sup>81</sup> Die malerisch-sinnliche Qualität, in der Muther ein Analogon zum Katholizismus sieht, der »an die Sinnlichkeit, an das Dunkel des Gefühlslebens« appelliere, veranlasst ihn zugleich dazu, in Grünewald den »erste[n] Maler der Gegenreformation« zu erkennen, denn aus dessen Werken klinge schon »der Ton, auf den später die ganze Barockkunst gestimmt wurde.«<sup>82</sup>

Sicherlich eines der am stärksten in die Breite wirkenden Bücher über Grünewald im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ist die zwischen 1919 und 1923, das heißt in den Jahren unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, in vier Auflagen bei Reinhard Piper erschienene Monographie von Oskar Hagen. Fraglos, und trotz der nicht bestrittenen Bedeutung Dürers, ist Grünewald hier der »größte[] unter allen älteren deutschen Malern«, und abermals ist er der »Rembrandthafte, an den farbigen Hellschwarzstil der vollendeten nordischen und westlichen Settecentisten unmittelbar heranreichende Malerischste aller alten Maler.«<sup>83</sup> Im Besonderen das Isenheimer Retabel stellt »das größte malerische Denkmal der altdeutschen Geschichte«<sup>84</sup> dar. Doch anders als bei Muther und im Anschluss an Bock geht es Oskar Hagen nach der traumatischen Erfahrung des verlorenen Weltkriegs mit größter Dringlichkeit um Grünewald als nationales, deutsches Phänomen, als einen Künstler wiederum, der gleichsam als »Erzieher« Aufschluß bietet über die eigene Identität, über deutsches Wesen und »über die wahren Werte unserer nationalen Kräfte«,<sup>85</sup> in Abgrenzung vorzüglich gegenüber allem Romanischen. Die Ausstellung des Isenheimer Retabels in München – vor der Rückführung nach Colmar, und das heißt in das nun, nach dem Versailler Vertrag, an Frankreich abgetretene Elsaß – habe, so Hagen, »Grünewalds Kunst zum so unbestreitbaren Nationalbesitz erhoben, daß von einem Beharren bei den alten Lehrsätzen keine Rede mehr sein« konnte; bei jenen Lehrsätzen nämlich, die die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts vor allem mit Dürer und »Dürers italienische[r] Renaissance« identifizierten, mit einem Künstler also, von dem Hagen erklärt, dass auch bei ihm »die romanistischen Momente nicht den ausschlaggebenden Teil seiner Kunst ausmachen, sondern die, welche mit den innerlich verwandten, rein deutschen Formen Grünewalds nunmehr als die für damals überwiegenden, typischen Kennzeichen des deutschen Stils zu gelten haben.«<sup>86</sup> Nichtsdestoweniger waren bei Dürer diese »romanistischen Momente« unwiderleglich vorhanden, wohingegen Grünewald aufgrund seiner vermeintlich »rein deutschen Formen« nicht nur den Schlüssel zum Verständnis der autochthonen Elemente Dürers zu liefern schien, sondern überhaupt rein und unverfälscht in seiner Kunst das Deutschtum im frühen 16. Jahrhundert spiegelte. Deutlich erklärt Hagen:

81 Ebenda, S. 203.

82 Ebenda, S. 196 f.

83 Hagen (wie Anm. 28), S. 15; siehe dazu Stieglitz (wie Anm. 45), S. 95.

84 Hagen (wie Anm. 28), S. 14.

85 Ebenda, S. 15.

86 Ebenda, S. 15-16.

»Die Werte, die wir brauchen, liegen in dem, was heute lebensvoll, fruchtbar und anregend wirkt. Wir ringen aufs neue um die reine Erkenntnis von deutscher Art und Kunst.«<sup>87</sup> Die hohe Bedeutung Grünewalds liegt dabei »in den allgemeinen Lebenswerten seiner Kunst beschlossen. Was sie gezeugt hat in der Stunde eines überreichen Gebärens – damals, als aus Deutschland eine Kraft hervorbrach, vulkanisch und hinreißend wie kaum je zuvor, die Kraft der Reformation – das lebt heute wieder auf in seinen direkten Nachkommen. Diese Kraftströme, ihren Ursprung, ihren Verlauf, ihre innere Beschaffenheit und ihre Leistungen in der Geschichte: die gilt es, die sind neu zu begreifen [...]«<sup>88</sup> Was Grünewald nach Hagens Auffassung bezeugt und zu erkennen gibt, ist die genuine schöpferische Kraft des spezifisch Germanischen; im Besonderen dokumentiert er die enorme Bedeutung, die das »*deutsche Element*« in der »nationale[n] Geschichte der Bildkunst« besitzt.<sup>89</sup> Vor dem Hintergrund der nationalen Katastrophe des Ersten Weltkriegs wird mit Grünewald die Verkörperung unverfälschten deutschen Wesens erkannt auf dem Gebiet der bildenden Kunst, die im Übrigen mit Dürer und seinen Nachfolgern in hohem Grade in den Sog der italienischen Renaissance, das heißt, wenn man wollte, der nationalen »Überfremdung«, geraten war. Die alles andere als akademische oder rein kunsthistorische Bedeutung Grünewalds, nach Hagens Verständnis, lässt sich erahnen, wenn für ihn aus der »Neuerschließung« dieses Künstlers offenbar weitreichende »Folgen [...] für das Denken, ja für die Kultur der Gegenwart überhaupt, erwachsen« waren.<sup>90</sup>

Was Grünewald, den »Rembrandthafte[n]«, den germanischen Maler, beziehungsweise was seine Kunst kennzeichnet, ist für Hagen zum Einen ein »zu allem entschlossene[r] Tatsachengeist, der allenthalben die Wirklichkeit nach objektiven Erkenntnissen durchstößerte, diejenige Gesinnung, aus der die Taten der Reformation und ihre Konsequenzen herauswachsen sollten [...]«<sup>91</sup> Nur »falsch in allem und jedem« konnte unter diesen Umständen Muthers Aperçu von Grünewald als dem »erste[n] Maler der Gegenreformation« erscheinen; im Gegenteil sieht Hagen in der »*Gesinnung* der Grünewaldkunst [...] unter allen damals lebenden deutschen Malern bei weitem die innigste Verwandtschaft mit der des Reformators«, mit der Luthers.<sup>92</sup> Kennzeichnend erscheint zum Anderen eine Formensprache, in der die Linie »im eigentlich deutsch-mittelalterlichen Sinne expressives Ornament, Selbstzweck«, in der speziell die Umrisslinie »suggestive Ausdrucksgebärde, Vergeistigung der körperlichen Geste«, nicht aber ein »Mittel zur objektiven Reproduktion visueller Wahrnehmungen« ist.<sup>93</sup> Die Linie werde in dieser Kunst – im Gegensatz zu der des reifen Dürer – »Offenbarerin seelischer Zustände und Stimmungen, gebärdenhaftes Ausdrucksornament; optisches Korrelat zur dichterischen

87 Ebenda, S. 16.

88 Ebenda, S. 16-17.

89 Ebenda, S. 17.

90 Ebenda.

91 Ebenda, S. 23.

92 Ebenda, S. 22-23.

93 Ebenda, S. 24 und 26.

›Metapher‹.«<sup>94</sup> Anders auch als bei Dürer gebe es bei Grünewald keine »Harmonie selbständiger Teile«; vielmehr seien alle Einzelformen einer »Gesamtbildidee« und ihrem jeweils »neugeborene[n] Rhythmus« unterworfen.<sup>95</sup> Vom – stets religiösen – Thema sei der Künstler »zu der Gesamtbildvorstellung gekommen, die ihm den Gehalt des gegebenen Stoffs auf den erschöpfendsten Ausdruck, auf die suggestivste Gesamtgebärde zu bringen schien.«<sup>96</sup> »Klassiker« sind für Hagen allerdings Dürer und Grünewald gleichermaßen. »Denn beide legen ihren Willen so eindeutig fest, daß man an dem Gestalteten nichts verändern kann, ohne alles um die Harmonie der Form zu bringen.«<sup>97</sup> Eine »klassische Endform« habe Grünewald »dem deutschen Naturalismus« des 15. Jahrhunderts gegeben, und pointiert spricht Hagen geradezu von einer »Klassik des Realismus«.<sup>98</sup> Sie beruht jedoch nicht auf einer »Objektivität der daseienden Einzelform«, wie sie Dürer biete; vielmehr habe Grünewald »nach der Synthese des Innenlebens, nach dem Sinn der Vorgänge, nach der Wahrheit des Lebendigen, Handelnden oder Leidenden« gestrebt.<sup>99</sup>

Die Formulierungen, die Oskar Hagen zur Kennzeichnung von Grünewalds Kunst gebraucht, die in den Begriffen ›Seele‹ und ›Empfindung‹, ›Ausdruck‹ und ›Gebärde‹, aber auch ›Wahrheit‹ und ›Objektivität‹ sich zentrieren, treffen sich mit älteren Charakterisierungsversuchen, etwa schon von Springer, vor allem von Bock, aber auch von Muther. Zugleich jedoch wird diese Malerei unübersehbar im Lichte der derzeitigen Gegenwartskunst, der vielfältigen Ausprägungen des Expressionismus, wahrgenommen. In dem Bemühen um Wahrheit und Objektivität, die nicht durch die exakte Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, sondern durch eine aus tiefem seelischen Erleben resultierende ausdruckshafte Übersteigerung und Deformation der Dinge erreicht wird, durch ein »gebärdenhaftes Ausdrucksornament«,<sup>100</sup> erscheint Grünewald gewissermaßen als vollendeter Expressionist *avant la lettre*.

Deutlicher noch als bei Oskar Hagen kommt dieser Gesichtspunkt in der ihrerseits 1919, kurz nach Hagens Buch, erschienenen Monographie über das Isenheimer Retabel von Wilhelm Hausenstein zum Vorschein. Womöglich nochmals gesteigert findet sich hier die Größe Grünewalds, der als »die höchste malerische Aeüßerung der deutschen Kunst« figuriert, als »die kühnste Fregatte deutscher Malerei; und wahrscheinlich nicht bloß der deutschen (denn noch immer begreifen wir nicht

94 Ebenda, S. 26. Hagen betont in diesem Zusammenhang, dass Grünewald zwar »als der ›malerischste‹ Künstler seiner Zeit gelten« dürfe. »Dieses malerische Wesen darum aber dem des siebzehnten Jahrhunderts an die Seite zu stellen, geht keinesfalls an. Denn die Grenzlinien sind bei ihm nicht nur genau wie bei allen andern Zeitgenossen das, was den formalen Eindruck der Gestalten auf eine Ornamentform zusammenreißt, sondern sind zugleich das Mittel, durch welches die Bildbestandteile, in der Fläche sowohl, wie nach der Tiefe zu, räumlich zueinander in Beziehung gebracht werden.« Ebenda, S. 27.

95 Ebenda, S. 30.

96 Ebenda.

97 Ebenda, S. 31.

98 Ebenda, S. 31-32.

99 Ebenda, S. 31.

100 Ebenda, S. 26.

ganz, um was für ein Format es sich beim Isenheimer Altar handelt).<sup>101</sup> Entsprechend bleiben namentlich »Dürers Bilder trotz Allem und Allen unterhalb der Höhe des Isenheimer Altars«. <sup>102</sup> Auch Hausenstein – der durchaus den förderlichen Einfluss der italienischen und französischen Malerei auf die deutsche anerkennen kann – legt hier das größte Gewicht darauf, dass Grünewald, anders als Dürer, »niemals in wesentliche Abhängigkeit von italienischer Renaissance geriet«. <sup>103</sup> Das Isenheimer Retabel bedeutet für ihn »die autonome Tat eines deutschen Geistes. Deutschen Geistes freilich aus der Zeit, da Deutschland, noch fern von allen mörderischen preußischen Perspektiven, Alemannien war: sinnliches Blühen leidenschaftlichen und tief menschlichen Wesens, das im deutschen Süden und Westen, der Grenze französischen, niederländischen und italienischen Wesens entlang, dennoch mit breiter Selbständigkeit, dem Akkord europäischer Menschlichkeit eine wunderbare Saite schlug.« <sup>104</sup> Von Grünewald als einer Verkörperung des Nordisch-Germanischen ist bei Hausenstein nur mit Vorbehalt die Rede. <sup>105</sup> »Aber«, heißt es auch bei ihm, wie in beschwörendem Ton, »was wir haben, was Deutschland und nur Deutschland aus sich selbst hervorbrachte, das wollen wir behalten und auf die Höhe stellen, die geziemt.« <sup>106</sup> Als von »dem deutschesten Werk der deutschen Malerei« <sup>107</sup> wird vom Isenheimer Retabel gesprochen.

Wahrhaft abendländisch sind nichtsdestoweniger die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, in die Grünewald sich gestellt findet. Nicht nur zieht auch Hausenstein angesichts der malerischen Auffassung und der Wiedergabe atmosphärischer Phänomene einmal mehr den Vergleich mit Rembrandt; <sup>108</sup> sondern mehr noch konstatiert er bei Grünewald »die Geburt einer neuen, spezifisch modernen Anschauung«, nämlich die »Genesis der Augenblicklichkeit im Bilde. Es handelt sich um die Geburt des Impressionismus.« <sup>109</sup> Grünewald habe »als erster das Licht gemalt – so gemalt [...], daß der Schein nicht nur Rembrandt, sondern auch über die Jahrhunderte hin noch späte Neoimpressionisten trifft.« <sup>110</sup> Aber Beziehungen werden hergestellt ebenso zu Tintoretto und El Greco wie zu van Gogh und Cézanne, zu Delacroix wie zu Courbet u. a. <sup>111</sup> Ja Hausenstein sieht, wie »die letzten Modernitäten des [Isenheimer] Altars mit byzantinischen Anfängen der Malerei« sich verbinden »und bewirken, daß die Spannung des Altars von der frühen Gotik bis in unsere Tage, von unseren Tagen bis in die frühe Gotik reicht.« <sup>112</sup>

101 Hausenstein (wie Anm. 47), S. 107; siehe auch S. 109; S. 56. Zu Hausenstein siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 167–170 (Peter H. Feist); zudem Stieglitz (wie Anm. 45), S. 93; Schulze (wie Anm. 14), S. 98.

102 Hausenstein (wie Anm. 47), S. 53.

103 Ebenda, S. 54.

104 Ebenda, S. 55.

105 Vgl. ebenda, S. 102–104.

106 Ebenda, S. 54.

107 Ebenda, S. 107.

108 Ebenda, S. 86 und 94.

109 Ebenda, S. 85–86.

110 Ebenda, S. 96.

111 Ebenda, S. 93, 93–94, 101, 105–107, 96–97, 97.

112 Ebenda, S. 89.



Doch nicht zunächst in dieser Reichweite von Grünewalds Kunst liegt der einzigartige Wert vor allem des Isenheimer Retabels. Entscheidend ist, dass dieser Künstler für Hausenstein in einer Krisenzeit lebte, einer Zeit des Umbruchs, in der ein neues Weltbild und die heraufziehende Reformation, Individualismus und Rationalismus, soziale Unruhen und anderes mehr eine jahrhundertealte kirchliche Tradition erschütterten. »Ueberall fühlt« Hausenstein bei Grünewald »die Elektrizität der Nerven, die dem Mann und seinem Jahrhundert eigentümlich ist und ihn so sehr, so sehr mit unseren Aufregungen verbindet.«<sup>113</sup> Die ungeheuere Leistung des Malers liegt für ihn darin, dass er mit »einer riesenhaften persönlichen Anstrengung [...] noch einmal alle objektiven Kräfte zusammen[fasste], die aus der tausendjährigen Ueberlieferung der Kirche am Leben geblieben waren. Er fügte ihnen die dichterische Schwungkraft des eigenen Geistes, die fruchtbare Skepsis eines humanistischen Verstandes, die Not des eigenen Fleisches und die inmitten seiner fühlbaren Amoralität fürchterliche sittliche Spannung seines Wesens hinzu. So brachte er das Ueberlieferte noch einmal auf eine äußerste Höhe.«<sup>114</sup> Er habe die Kraft besessen, »das ererbte und durch Reformation, Humanismus, Renaissance in Problematisches hinübergeworfene Dogma aus höchst persönlichen und zeitgenössischen, aus traditionslosen Antrieben wiederum zum elementaren Erlebnis« zu machen »und also den Dingen eine neue und radikale Gegenständlichkeit« zu verleihen.<sup>115</sup> »Hier liegt, was unserer Epoche tiefsten Bezug auf Grünewald [...] gibt. Grünewald ist der Pionier aller Spätgeborenen, die Ueberliefertem den Radikalismus des Neuen eingießen [...].«<sup>116</sup>

Noch deutlicher wird dann der Gegenwartsbezug hergestellt: »Grünewald besaß die Kraft, Expression in die Schranken organischer Erscheinung zurückzubinden. Van Gogh erbt einen Teil dieser Kraft. Heute lebt solche Hinterlassenschaft in den besten Bildern Kokoschkas. Das Vorbild steht da: Grünewald bedeutet die Kunst und das Verantwortungsgefühl, das Expressive aus dem Persönlichen zu heben und es erst jenseits der Subjektivität, im Gegenständlichen, zum Bild zu machen. Hier ist die Stelle, an der die Wichtigkeit Grünewalds für die ganze neue Malerei beginnt.«<sup>117</sup> Als künstlerisches Vorbild und sittlicher Maßstab erscheint Grünewald, der gegenüber den Expressionisten des 20. Jahrhunderts »in unvergleichlich höherem Maß die Kraft der Realisation hatte. Uns Heutige treibt der Drang, Inwendiges hervorzukehren. Unser Recht, unsere Notwendigkeit, vielleicht auch unser Vorzug. Aber wir wollen uns nicht verhehlen, daß wir kaum deutlich wissen, welche Gewalt uns treibt. Uns entfiel die Möglichkeit oder sie gebricht uns noch, diese Gewalt zu vergegenständlichen. Wir haben die Arabeske unserer Passion, doch nicht ihr Objekt. Dies aber hat den Maler von Isenheim ausgezeichnet, daß er die Kraft besaß, das Unmaß seines Affekts ins sichtbar Gegenständliche zu legen. Dies ist die Realisation.«<sup>118</sup>

113 Ebenda, S. 77.

114 Ebenda, S. 50.

115 Ebenda, S. 95.

116 Ebenda, S. 95-96.

117 Ebenda, S. 102.

118 Ebenda, S. 109-110.

Worum es Hausenstein im Angesicht Grünewalds und des Isenheimer Retabels geht, ist danach offensichtlich das geistig-schöpferische Vermögen eines Künstlers – »des größten wahrscheinlich, den wir gehabt haben«<sup>119</sup> –, in einer Krisenzeit, ähnlich der um 1919, sein spannungsvolles inneres Erleben dieser zerrissenen Epoche in der gegenständlich fassbaren Form eines Kunstwerks zu objektivieren; der »durch den Ausbruch des Persönlichen das Objektive und Jenseitige erreicht und in einem Werk bekundet, das die metaphysischen Regionen umschließt.«<sup>120</sup> Man sollte betonen, dass es dabei augenscheinlich nicht »an sich« auf die religiöse Thematik des Isenheimer Retabels ankommt, sondern auf die Wirkmacht, die einer vollkommenen Kunstschöpfung als Ausdruck und Deutung von Wirklichkeit zugestanden wird.

Ähnlich begriff ein bildender Künstler, Fritz Schwimbeck, das Altarwerk in einem kurzen Essay, der im November 1919 in der Münchner Zeitschrift *Der Wächter* erschien.<sup>121</sup> Abermals ist Grünewald hier der Zeitgenosse einer Umbruchzeit, die »brodelnd und gärend« erscheint. »Die große kirchliche Revolution des Humanismus und der Reformation zitterte schon voraus in der geistigen Atmosphäre, machte sie schwül und voll Spannung, einzelne Vorentladungen als Wetterleuchten voraussendend.«<sup>122</sup> Dem Künstler wird attestiert, diese »elementaren Entladungen« schwer in seiner Seele empfunden und »unter der ungeheuren psychischen Erschütterung der Hammerschläge seiner Zeit, einem Notschrei gleich, den Griff zum Größten« getan zu haben: »zur Schaffung einer ganzen Welt. [...] Wenn das wahrhafte Kunstwerk nur die Projektion eines Erlebens ist, in sichtbare Gestalt gezwungen und gemeistert, in fürchterlichem Ringen nach außen gestellt und damit überwältigt, was in der Seele des Künstlers ringt und diesen erwürgen will, so ist bei Grünewald der Augenblick höchster geistiger Spannung vor ihrer gewaltsamen Expansion nach »jenseits aller Grenzen« zu dauernder Gegenwart gebannt.«<sup>123</sup> Ohne dass der Begriff fällt, erscheint damit auch hier der Meister des Isenheimer Retabels – dieser »Größte«, neben dem etwa Dürers Schaffen als »wohltemperierte Kunst« taxiert wird<sup>124</sup> – als veritabler Expressionist. Kaum anders wäre der zu nennen, der nach Schwimbeck ein Werk »zu ekstatischer Wirklichkeit gestaltete, aus den Donnern und Gebirgen seiner titanischen Seele.«<sup>125</sup>

Was Grünewald vor und nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland bedeuten konnte (seine Rezeption im Ausland muss hier außer Betracht bleiben), lässt sich nach den exemplarisch aufgerufenen Zeugen in etwa ermessen; die offenkundig vielfach anachronistische (teilweise auch durch Sandrarts Bericht irgeleitete) Sicht

119 Ebenda, S. 109.

120 Ebenda, S. 77.

121 Fritz Schwimbeck: *Der Isenheimer Altar des Mathias Grünewald*. Neuausgabe nach dem Manuskript und Nachwort von Erich Unglaub, Friedberger Drucke, Nr. 2. Friedberg/Bayern 1994 (zuerst erschienen: »Der Isenheimer Altar. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag«. In: *Der Wächter*, 2. Jg., [November] 1919, S. 274-276). Das (datierte) Manuskript war bereits am 24.4.1919 abgeschlossen.

122 Ebenda, o.S. (S. 1).

123 Ebenda, o.S. (S. 2).

124 Ebenda.

125 Ebenda, o.S. (S. 7).

auf den Künstler – dem Hausenstein die Nerven seines eigenen ›Zeitalters der Nervosität‹ ansinnt<sup>126</sup> – kann in unserem Zusammenhang auf sich beruhen. Entscheidend war zum Einen das vermeintlich autochthon Deutsche, wenn nicht gar Germanische einer Kunst, die nicht nur die malerischen beziehungsweise koloristischen Qualitäten der deutschen Kunst in neuem Licht erscheinen ließen, sondern überhaupt – anders als das Werk Dürers, dessen Orientierung an der italienischen Renaissance unübersehbar war – den Hochstand und das schöpferische Potential der genuin eigenen Kultur zu dokumentieren schien. Zum Anderen wurde der Blick auf Grünewald gelenkt durch die Erfahrungen der Gegenwartskunst, des Expressionismus, sodass namentlich in dem Isenheimer Retabel nun geradezu ein Ideal und Vorbild vollkommener (deutscher) Ausdrucks- und Seelenkunst erkannt werden konnte.

Kaum ermessen lässt sich allerdings das ganze Spektrum der Rezeption namentlich zu dem Zeitpunkt, als das Retabel in der Alten Pinakothek unzählige Besucher-scharen anzog. Hausenstein schildert die Resonanz in den Jahren 1918/19: »Nie können Menschen so zu einem Bild gewallfahrtet sein; es sei denn in der Mitte des Mittelalters gewesen. Es ist so gleichgültig, daß unter den Wallfahrenden die Hälfte banal war. Sie kamen. Sie waren beigezogen. Der Altar war Magnet. [...] Aber wären selbst die vielen nicht gewesen, denen dies Altarwerk über ihr Leben entschied: hier floß ein Strom. [...] In der dummen Andacht der Dürftigsten regte sich ein veränderter Geist. Nach einem Kriegsmechanismus von mehr als vier Jahren sammelte hier zum ersten Mal der Geist eines deutschen Künstlers [...] die Mengen zu einer Art inwendigst gemeinsamen Zustandes.«<sup>127</sup> Man ahnt hier die identitätsstiftende Kraft des Altarbilds nicht nur als ein Zeugnis deutscher Kunst und Kultur, deutscher Religiosität im Zeitalter der Reformation, sondern als Werk auch, das mit Szenen der Heilsgeschichte zugleich in einem bedrängenden Realismus und mit visionärer Kraft Inbilder existentieller Grundsituationen, wie Geburt und Tod, vor Augen brachte und das zumal in der Gestalt des Gekreuzigten eine Verkörperung des äußersten menschlichen Leids bot, in dem die Erfahrungen des Krieges sich spiegeln konnten.

<sup>126</sup> Geradezu leitmotivisch ist von Grünewalds ›Nerven‹ die Rede; siehe Hausenstein (wie Anm. 47), S. 59, 62, 75-79, 85, 93, 98 u. ö. Dazu die eindringliche Studie von Anja Haberer: *Zeitbilder. Krankheit und Gesellschaft in Theodor Fontanes Romanen ›Cécile‹ (1886) und ›Effi Briest‹ (1894)*, Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 757 – 2012 (Diss. phil. Augsburg 2010). Würzburg 2012, S. 42-78, über das »nervöse Jahrhundert«.

<sup>127</sup> Ebenda, S. 108-109; vgl. Ziegler (wie Anm. 6), S. 339, über die letzten Ausstellungstage vor dem Rücktransport des Retabels nach Colmar am 28.9.1919. Aus einem Bericht von Friedrich Dornhöffer, dem Direktor der »Staatlichen Gemäldegalerie« in München, geht hervor, »que le 25 septembre seule la partie supérieure du retable a été démontée et la caisse sculptée emballée; les panneaux peints sont encore montrés les 26 et 27 septembre en deux accrochages différents. Dornhöffer laissera le ›Retable d'Issenheim‹ le plus longtemps possible accessible au public: les heures d'ouverture de l'Ancienne Pinacothèque (de 9h à 14h) sont étendues à l'après-midi jusqu'à la tombée du crépuscule; l'après-midi, l'entrée est libre.« Siehe auch ebenda, S. 348, Anm. 213, mit dem Zitat einer Zeitungsmeldung (Neue Freie Presse, Wien, 4.10.1919), der zu Folge die Zahl der Besucher »von der Leitung der Pinakothek auf rund 100.000 geschätzt« worden sei. Siehe auch Stieglitz (wie Anm. 45), S. 93-94.

## III.

Zu den von Hausenstein genannten »Wallfahrenden«, die in die Alte Pinakothek kamen, gehörte, wie erwähnt, auch Rilke. Es bleibt die Frage, wie der Dichter, vor dem Hintergrund der beschriebenen Wahrnehmungsmöglichkeiten, Grünewald und das Isenheimer Retabel sah, in welchem Sinne er, wäre die versprochene Abhandlung für den Insel-Verlag entstanden, darüber geschrieben haben würde. Sicher auszuschließen ist, auch bei ihm, eine Akzentuierung der spezifisch religiösen Bedeutung der Bilder. Rilkes *Brief des jungen Arbeiters* von 1922 macht unmissverständlich klar, dass Christus für ihn keinen überzeitlich-existentiellen Stellenwert besaß, dass er nur derjenige für ihn war, der »uns dazu geholfen hat«, das Wort »Gott« mit hellerer Stimme, voller, göltiger zu sagen.<sup>128</sup> Durchaus sollte man nicht beim Kreuz stehen bleiben, dort bei ihm wohnen wollen, da »in ihm kein Raum war, nicht einmal für seine Mutter, und nicht für Maria Magdalena, wie in jedem Weisenden, der eine Gebärde ist und kein Aufenthalt.«<sup>129</sup> Nichts konnte Rilke mit der christlichen Rechtfertigungslehre anfangen. »Ich will mich nicht schlecht machen lassen um Christi willen«, lässt er den »jungen Arbeiter«, im Wesentlichen doch als seine eigene Überzeugung, sagen, »sondern gut sein für Gott. Ich will nicht von vornherein als ein Sünder angeredet sein, vielleicht bin ich es nicht. Ich habe so reine Morgen! Ich könnte mit Gott reden, ich brauche niemanden, der mir Briefe an ihn aufsetzen hilft.«<sup>130</sup>

So wenig wie von der religiösen Qualität wäre bei Rilke aber auch vom Deutsch- oder gar Germanentum die Rede gewesen.<sup>131</sup> Das Isenheimer Retabel mochte für ihn vielmehr eine Bedeutung haben, entsprechend der von Camille Schneider überlieferten Äußerung, als Zeugnis für den »Glauben eines ganzen oder mehrer Jahrhunderte« beziehungsweise für »die Metamorphosen der Jahrhunderte und der Menschen«,<sup>132</sup> das heißt als Dokument der religiösen Kultur am Ausgang des späten Mittelalters und am Vorabend der Reformation. Es wäre zu begreifen gewesen als ein Zeugnis für die Geschichte der Menschen mit Gott, für Menschen, die sich am »Kreuzweg [...] angesiedelt« hatten und die »in Christus zu wohnen«<sup>133</sup> verlangten in einer nie zuvor in diesem Grade vorhandenen Passionsfrömmigkeit. Aber das

128 RMR: »Der Brief des jungen Arbeiters«. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel u. a. Frankfurt a. M. 1996, Bd. 4: *Schriften*. Hrsg. von Horst Nalewski, S. 735-747 und Kommentar S. 1059-1067, hier S. 736.

129 Ebenda, S. 737.

130 Ebenda, S. 746.

131 Etwa Oskar Hagens Monographie beurteilt Rilke kritisch; es gehöre, erklärte er der Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond am 31.1.1919, »(soweit ich ihn gelesen habe) der Text nicht zu jenen révélations, die das an sich diskutabile métier des Kunst-Historikers rechtfertigen: er bringt, scheint mir, keine neue Annäherung zu Grünewald mit sich, keine, die einen, der zu diesem herrlichen Werk schon das defin[i]tive Staunen hat, fördern könnte.« Brief an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, München, 31.1.1919. In: *Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond* (wie Anm. 8), Nr. 3, S. 38 und Kommentar S. 1067; vgl. oben Anm. 8.

132 Siehe oben Anm. 13.

133 RMR: »Der Brief des jungen Arbeiters« (wie Anm. 128), S. 737.

Altarwerk dürfte vor allem eine Bedeutung für Rilke besessen haben als Kunstwerk, vielleicht gar nicht sehr viel anders als insbesondere Hausenstein es fasst, das heißt als die Schöpfung eines Mannes, der eine lange kirchliche Tradition und die Spannungen seiner Zeit, wie (mutmaßlich oder vermeintlich) in ihm selbst, zusammenband und als Ausdruck eigensten Erlebens, eigener Not in einer gegenständlich-anschaulichen Gestalt vor sich hinstellte, objektivierte (wobei hier ganz ohne Belang ist, inwieweit eine solche ›Lesart‹ historisch zutreffend sein könnte). In diesem Sinne lassen sich auch die Äußerungen verstehen, die Claire Goll überliefert; auf der Ebene eines Künstlertums, das seine Legitimation geradezu in einer von Gott ausgehenden Sendung findet, setzte der Dichter selbst sich danach mit Grünewald in Beziehung.<sup>134</sup> Was Rilke 1903 an Richard Muther hervorhob, der wisse, »daß Kunst eine besondere, große und gewaltige Lebenserscheinung ist und daß man wie von Lebendigem von ihr reden muß«,<sup>135</sup> dies hätte wahrscheinlich auch seine Darstellung Grünewalds und des Altarwerks in Colmar geleitet. Denn geradezu in überwältigender Form hatte das Retabel sich als »Lebenserscheinung« in der Alten Pinakothek geltend gemacht. Und kein archaischer Torso hätte in stärkerem Maße eine appellative, existentielle Wirkung noch nach Jahrhunderten entfalten können, als das Isenheimer Altarbild es nach Hausensteins Schilderung tat, wenn er »die vielen« nennt, »denen dies Altarwerk über ihr Leben entschied«.<sup>136</sup> Von alledem, so steht zu vermuten, wäre zu hören gewesen, würde Rilke die geplante Abhandlung über Grünewald geschrieben haben. Aber er hat es nicht getan.<sup>137</sup>

#### *Abbildungsnachweis*

Abb. 1-3: Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde. Katalog der Ausstellung Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, 13.3.-1.6.2008. Bearb. von Michael Roth und Antje-Fee Köllermann. Ostfildern 2008, Abb. 17, 16, 9. Für die Anfertigung der Reproduktionsvorlagen danke ich herzlich Herrn Stephan Eckardt (Göttingen).

<sup>134</sup> Siehe oben Anm. 12.

<sup>135</sup> RMR: Rez. »Richard Muther: Lucas Cranach«. In: RMR: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 7 Bde. Frankfurt a.M. 1955-1997, Bd. 5 (1965), S. 651f., hier S. 651; siehe dazu August Stahl: »Rilke und Richard Muther. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des Dichters«. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Hrsg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Wolandt. Berlin 1983, S. 223-251.

<sup>136</sup> Hausenstein (wie Anm. 47), S. 108.

<sup>137</sup> Der vorliegende Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrags dar, den ich auf Einladung von Herrn Prof. Dr. Erich Unglaub (Braunschweig) am 25.9.2010 auf der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft in Bad Rippoldsau gehalten habe. Mein nachdrücklicher Dank gilt Herrn Prof. Unglaub, dessen generöser Hilfsbereitschaft und stupender Sachkenntnis ich eine Fülle von Quellen- und Literaturhinweisen verdanke, ohne die die vorstehenden Ausführungen in dieser Form kaum denkbar wären.

*UNCOLLECTED POEMS 1906-1911*



## *Rilke-Gedichte und Übersetzungen*

Da wechselt um die alten Inselränder  
das winterliche Meer sein Farbenspiel  
und tief im Winde liegen irgend Länder  
und sind wie nichts. Ein Jenseits, ein Profil;

nicht wirklicher als diese rasche Wolke,  
der sich das Eiland schwarz entgegenstemmt,  
und da geht einer umterm Insel-Volke  
und schaut in Augen und ist nichts als fremd.

Und schaut, so fremd er ist, hinaus, hinüber,  
den Sturm hinein; zwar manchen Tag ist Ruh;  
dann blüht das Land und lächelt noch. Worüber?  
und die Orangen reifen noch. Wozu?

Was müht der Garten sich ihn zu erheitern  
den Fremden, der nichts zu erwarten schien,  
und wenn sich seine Augen auch erweitern  
für einen Augenblick –: er sieht nicht ihn.

Wenn er vom Vorgebirge in Gedanken  
des Meeres winterliches Farbenspiel  
und in den Himmeln ferner Küsten Schwanken  
manchmal zu sehen glaubt: das ist schon viel. (KA I, 370)

### Poem of Capri 1

The winter sea plays with colors it can find  
around old edges of the isle  
and deep in wind lie lands of some kind  
and are as nothing. A yonder, a profile;

no more real than how this swift cloud can run  
to brace against the island, black above the sea,  
and here among island folk comes someone  
who is peering into eyes and is foreign as can be.

Foreign as he is, he looks across, looks out,  
looks into the storm; yet calm prevails on many a day;  
then the land blooms and still smiles. What about?  
And oranges still ripen. For what? In what way?



How the garden strives to cheer him where it lies.  
 The foreigner did not seem to expect a lot,  
 and although he might expand his eyes  
 for a moment -: he sees it not.

If at times he thinks that in hills he sees  
 how a play of winter color on the sea can touch  
 or that a movement of far coastal breeze  
 is what he saw: that by itself is quite much.

*translated by Erik Bendix*

### Der Ursprung der Chimäre

Der Engel jüngster, als sein übersüßer  
 mündiger Samen stand bis an den Rand,  
 kam zu den offenen Heiligen ins Land.  
 Doch voller Mißtraun schlossen sich die Büßer  
 und hatten nicht den Liebenden erkannt.

Die Tiere aber waren außer sich.  
 Da riß der Engel seine Lust nach innen  
 und ging die ganze Nacht, ging und verglich  
 sein Auge mit dem Aug der Tigerinnen.

Bis schließlich eine büßende Hetäre  
 am Eingang einer Königsgruft  
 ihn anschrie, ob die Nacht dann ewig währe.  
 Da wollte er, daß diese da gebäre  
 (es lag ein Wesen in der Luft),  
 und führte sie zu Männern an der Fähre  
 und gab ihr wieder ihren Duft. (KA I, 413)

### The Origin of the Chimera

When the mature and too-sweet seed  
 Of the youngest angel rose to its brim,  
 The land of open saints was visited by him,  
 Yet the penitents, filled with mistrust grim,  
 Closed themselves and paid the lover no heed.

The animals were beside themselves, though.  
 So the angel wrenched his lust back inside  
 And walked all night to compare and to know  
 How eyes of tigresses met his open-eyed.

Until finally a repentant courtesan  
 At a gate where royal tombs were  
 Cried to him, if night would ever lift its ban.  
 Right there, he wanted her childbirth to occur  
 (an essence to the surrounding air was lent),  
 and her to the ferrymen he did lure  
 and gave her back her former scent.

*translated by Erik Bendix*

### Lied

Du, der ichs nicht sage, daß ich bei Nacht  
 weinend liege;  
 deren Wesen mich müde macht  
 wie eine Wiege,  
 du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht  
 meinetwillen:  
 wie, wenn wir diese Pracht  
 ohne zu stillen  
 in uns erträgen?

-----  
 Sieh dir die Liebenden an,  
 wenn erst das Bekennen begann,  
 wie bald sie lügen.

-----  
 Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.  
 Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,  
 oder es ist ein Duft ohne Rest.  
 Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,  
 du nur, du wirst immer wieder geboren:  
 weil niemals dich anhielt, halt ich dich fest. (KA I, 442)

## Song

You whom I never tell about sitting up half the night  
 crying, whose being is as soothing  
 as calamine.

You who never tells me about tossing and turning on *my* account:  
 Do you suppose  
 we've hit on the secret of durability?

-----  
 Look at couples: one moment they deal in assurances,  
 the next they flat-out lie.

-----  
 You reduce me. You are all I don't have.  
 For a while there's you, then I'm back with dial-tone  
 and air-freshener.  
 Oh, how many others came to grief in my arms,  
 only you, you are continually reborn:  
 because I never courted you, I'm stuck with you.

*translated by Michael Hofmann*

Selections from Rainer Maria Rilke's *Uncollected Poems. 1906-1911*

Mit Augen die durch in die Bücher schauen  
 gewohnt sind alles aufgelöst zu trinken  
 anstatt den Kern der Wirklichkeit zu kauen

[Paris, September 1907 (SW 3, S. 354)]

With eyes accustomed from looking in books  
 to drinking everything in solution  
 instead of chewing reality's seed

[Paris, September 1907]

*translated by David Oswald*

Wenn das Gefühl einer der fernen Städte  
 sich plötzlich an dich klammert, an dir hält,  
 als ob es nirgends eine Stelle hätte  
 als nur in dir: als warest du die Welt.

[Paris, Anfang Oktober 1907 (SW 3, S. 355)]

When the feeling of some distant city  
suddenly clings to you, holding on,  
as if it had no other place  
but in you: as if you were the world.

[Paris, early October 1907]

*translated by David Oswald*

Sieh, Liebende: sie kommen einzeln fast  
herüber durch das blumige Gras und langsam;  
so fern ist Trennung ihnen, dass sie sich  
den Aufwand tun, sich nicht umfasst zu halten.

[Rom, Ende März 1910 (SW 3, S. 374f.)]

Look, lovers: almost singly they're heading this way  
through the scented grass and slowly;  
Separation is so far from them, that they  
make the effort not to clasp one another.

[Rome, end of March 1910]

*translated by David Oswald*

Ach zwischen mir und diesem Vogellaut:  
was war verabredet?  
Ich weiss nicht mehr, –  
ach zwischen mir und diesem Vogellaut.

Nein nein, der klang nicht nur aus Regennäh,  
nicht nur aus Gartenüberfluss, nicht nur  
weil andere Vögel gerne Vögel hören.

Jetzt sollte irgend ein Gefühl in mir  
anheben . . . welches, welches? Übereinkunft.  
Zu alte Übereinkunft. Ach aus solchem  
Vergessenhaben wird die Zeit . . . . .

[Rom, Ende März 1910 (SW 3, S. 375)]

Ah, between me and this birdsong:  
what was the appointment?  
I no longer know, –  
ah, between me and this birdsong.

No no, the sound came not just from rain's approach,  
 not just from bountiful gardens, not just  
 because other birds like to hear birds.

Now some feeling in me is supposed to start  
 welling . . . which one, which one? Agreement.  
 An agreement too old. Ah, what emerges from  
 having forgotten this way is time . . . . .

[Rome, end of March 1910]

*translated by David Oswald*

Noch ruf ich nicht. Die Nacht ist lang und kühl.  
 Noch ruf ich dich nicht wieder zu Gestalten.  
 Wann ist es Zeit, die hohle Hand zu halten  
 unter ein immer fließendes Gefühl?  
 Trinkst du es nicht, so geht es in dein Land  
 vertieft sich drin und tränkt dir dein Gedeihen –

[Capri, nach Mitte Dezember 1906 (SW 3, S. 332)]

Not yet do I call. The night is long and cool.  
 Not yet do I call you again to forms.  
 When is it time to cup one's hand  
 beneath an ever-flowing feeling?  
 Not drinking it allows it into your land,  
 lets it sink deeper there and water your bloom –

[Capri, after mid-December 1906]

*translated by David Oswald*

AUGUST STAHL

*Emerson / Thoreau*

Rilke und die amerikanischen Transzendentalisten

Die Website, die den Interessierten über die Rilke-Tagung in Boston informierte, war leicht zu finden, obwohl die Adresse einen kleinen metonymischen Umweg verlangte. Man verstand es sofort: ›rilkeinboston‹, das meinte: die Rilke-Tagung 2011 findet in Boston statt. Rilke, der Name des Dichters, stand für das Werk, von dem in Boston die Rede sein sollte. Die Möglichkeit, auch das »boston« als Umschreibung zu lesen, war keine naheliegende Variante. Aber die Möglichkeit hat es gegeben. Sobald man nämlich Boston als die Geburtsstätte einer großen geistigen Bewegung begreift, die nicht nur Amerika intensiv geprägt hat, sondern auch ausstrahlte über die Grenzen des Kontinents hinaus in die Welt, vor allem zunächst nach Europa, dann kann man Rilke durchaus als einen Bostonreisenden und Bostonkenner bezeichnen. In Boston geboren ist der führende Repräsentant der amerikanischen Reformbewegungen im 19. Jahrhundert: Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Die Werke Emersons und die seines Schülers und Freundes Henry David Thoreau (1817-1862) hat Rilke schon vor der Jahrhundertwende kennengelernt und studiert und sie haben ihn in entscheidenden Positionen seiner Lebensführung, seiner Weltsicht und seiner Dichtung mindestens bestätigt und bestärkt.

Dass Rilke auf die »amerikanischen Transzendentalisten«<sup>1</sup> aufmerksam wurde, ist nicht verwunderlich, denn die führenden Köpfe, allen voran Emerson, waren um die Jahrhundertwende beinahe unübersehbar. Eudo C. Mason hat insofern Recht mit seiner Diagnose, Rilke hätte Emerson vermutlich nie gelesen, wenn dieser in Deutschland nicht so bekannt gewesen wäre.<sup>2</sup> Masons Urteil über die Bekanntheit Emersons um die Jahrhundertwende wird auch durch die Dissertation von Julius Simon bestätigt, die sich mit »Emerson in Deutschland«<sup>3</sup> befasst. Nach den Feststellungen Simons fiel der »Höhepunkt des Interesses an Emerson« in die Jahre 1894 bis 1907, also genau die Zeit, in der Rilke die Schriften Emersons und Thoreaus las, wenn nicht intensiv studierte.

Zu den frühen und ganz frühen Emerson-Lesern zählten neben dem Kunsthistoriker Herman Grimm, einem der ersten Bewunderer und Übersetzer, Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche,<sup>4</sup> Maurice Maeterlinck, Rudolf Kassner und Ellen Key, um

1 Vgl. Dieter Schulz: *Amerikanischer Transzendentalismus. Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margaret Fuller*. Darmstadt 1997. Empfehlenswert auch: *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*. Ed. by Joel Porte and Sandra Morris. Cambridge University Press 1999.

2 Eudo C. Mason: »Emerson was in vogue in Germany at that period, otherwise Rilke would certainly never had read him.« In: E. C. Mason: *Rilke, Europe, and the english-speaking World*. Cambridge University Press 1961, S. 99.

3 Julius Simon: *Ralph Waldo Emerson in Deutschland (1851-1932)*. Berlin 1937.

4 Julius Simon widmet den Beziehungen Emerson/Grimm (S. 123-132) und Emerson/Nietzsche (S. 137-146) längere Kapitel, Rilke kaum eine halbe Seite (S. 164). Vgl. auch Simons

nur Namen zu nennen, die man von Rilke her kennt. Rilke selbst übrigens bestätigt die von Mason wahrgenommene extensive und intensive Rezeption Emersons schon in einem Brief an Helene Woronin vom 6. Juni 1898. Ihm sei, so schreibt er ihr aus Prag, »der amerikanische Philosoph Ralph Waldo Emerson zuhänden« gekommen, »der so viel Einfluß« habe.<sup>5</sup> Um die Jahrhundertwende standen Rilke mehrere jüngere Ausgaben von Schriften Emersons in deutscher Übersetzung zur Verfügung. Eben, 1897, war in »Reclams Universal Bibliothek« eine Auswahl von neun Essays in der Übersetzung von Oskar Dähnert erschienen. Diese Ausgabe hat Rilke gelesen wie sicher auch die zwei Jahre zuvor ebenfalls von Oskar Dähnert übersetzte und mit einer »biographischen Einleitung versehen« Essay-Sammlung *Representative Men (Repräsentanten der Menschheit)*.<sup>6</sup> Dass Rilke die Übersetzungen Dähnerts gekannt hat, darauf hat schon Ernst Zinn in seinem Kommentar hingewiesen.<sup>7</sup> Zinns Ausgangspunkt waren die beiden von Emerson stammenden Motti im Eingang des *Florenzer Tagebuchs* von 1898.<sup>8</sup> Auf das zweite Emerson-Motto des Tagebuchs spielt Rilke auch an in seinem Aufsatz *Über Kunst*. Die amerikanische Forscherin Marilyn Vogler Urion hat 25 Jahre nach Zinn Rilkes Lektüre der Emersonschen Essays in der Übersetzung Dähnerts bestätigt und zwar in einem detaillierten Vergleich von Rilkes *Notizen zur Melodie der Dinge*<sup>9</sup> und Emersons *Circles*.<sup>10</sup> Sensibilisiert für die Botschaften des Bostoners folgte sie der Spur bis in die sprachlichen Variationen des Dichters Rilke. So entdeckt sie im einleitenden Absatz der *Notizen* eine »paraphrase of the inscription he copied onto the opening page of his *Florentine Diary*.«<sup>11</sup>

Überblick über die Emerson-Literatur in Deutschland (wie Anm. 3, S. 10-32). Hingewiesen sei auf die Arbeiten von Stanley Hubbard: *Nietzsche und Emerson*. Basel 1958, und George J. Stack: *Nietzsche and Emerson*. Ohio University Press, Athens 1992. Rilke ist nur in der »Preface« Stacks (p. X) erwähnt. Was Kassner angeht, sei auf seine Feier des »großen Amerikaners« gelegentlich der Emerson-Ausgabe (wie Anm. 13) im Eugen Diederichs Verlag hingewiesen (In: *Die neue Rundschau*. Berlin, 2. Bd. 1904, S. 1533-1535). Jetzt in: R. K.: *Sämtliche Werke*. Im Auftrag der R. K. Gesellschaft hrsg. von Ernst Zinn. Pfullingen 1974, Band II, S. 131-136.

<sup>5</sup> *Oxford Slavonic Papers*, vol. IX, 1950, S. 148.

<sup>6</sup> *Essays von Ralph Waldo Emerson*. Aus dem Englischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Oskar Dähnert. Leipzig o.J. (1897), Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., zitiert als: *Essays*. Und: *Repräsentanten des Menschengeschlechts von Ralph Waldo Emerson*. Aus dem Englischen übersetzt und mit biographischer Einleitung versehen von Oskar Dähnert. Leipzig o.J. (1895), Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., zitiert als: *Repräsentanten*.

<sup>7</sup> Anmerkungen des Herausgebers zu Rilkes frühem (1898) Aufsatz *Über Kunst* (SW 5, S. 426-434) und gelegentlich des dort teilweise zitierten Satzes aus Emersons Essay *Kreise (Circles)*, der ganz, aber leicht variiert, als Motto im Florenzer Tagebuch steht: »Ich stelle einfach Versuche an, ein endlos Suchender mit keiner Vergangenheit hinter mir.« (»ein endloser Sucher«). Vgl. SW 6, S. 1360-1362.

<sup>8</sup> Von den insgesamt 7 Leitsprüchen stammen zwei von Emerson, der erste aus dem Essay *Liebe (Essays, S. 69)*, der zweite aus *Kreise (Essays, S. 119)*.

<sup>9</sup> SW 5, S. 412-425.

<sup>10</sup> *Essays*, S. 106-122.

<sup>11</sup> Marilyn Vogler Urion: »Emerson's Presence in Rilke's Imagery: Shadows of Early Influence«. In: *Monatshefte* 85, No. 2, 1993, S. 153-169.

»Ich stelle einfach Versuche an, ein endlos Suchender mit keiner Vergangenheit hinter mir.«

Und:

Ganz am Anfang sind wir, siehst du.  
Wie vor allem. Mit  
Tausend und einem Traum hinter uns und  
ohne Tat.

Mit Jan Wojcik wird man feststellen, dass von keiner »slavish reproduction of his words« gesprochen werden kann, wohl aber von klaren Spuren Emersons (»traces of Emerson are clear«).<sup>12</sup> Man muss Wojcik insbesondere auch zustimmen, wenn man bedenkt, dass Rilke nicht nur die Übersetzungen Oskar Dähnerts zur Verfügung standen, sondern auch die dreiteilige, schließlich in einem Band zusammengefasste Ausgabe der Essays im Otto Hendel Verlag.<sup>13</sup> Wie man einer Anmerkung Ernst Zinns entnehmen kann, hat Rilke den Entwurf des Gedichts *Nacht*<sup>14</sup> in den dritten Teil dieser Ausgabe »mit Bleistift eingetragen« und Zinn datiert die Entstehung »in den März 1901, Arco, Südtirol«. Fünf der sechs Essays dieses dritten Teils waren schon in dem etwas früher erschienenen zweiten Reclam-Band abgedruckt, der insgesamt neun Stücke gebracht hatte. Es kann sein, dass unser Dichter die jüngere Ausgabe einsehen wollte wegen der vier Essays, die sie, alles in allem, über die von Dähnert übersetzten hinaus bot, abgesehen einmal von der überzeugenderen Qualität der Übersetzungen Federns und Weigands. Auf jeden Fall war Rilkes Aufmerksamkeit für Emerson mehr als bloß vorübergehend. Sie hielt über Jahre an. 1913, als Rilke in Bad Rippoldsau zur Kur war, bat er seinen Verleger um den »Aufsatz über die ›Natur«, den er, der Ausgabe im Insel-Verlag folgend, Goethe zuschrieb.<sup>15</sup> Als er sich wenige Tage später für die »Worte über die ›Natur« bedankte, hatte er »eine Ausgabe [...] in der Hand«, die außer dem (pseudo-)goetheschen Hymnus mit vier Seiten, noch zwei emersonsche Essays von 65 beziehungsweise 26 Seiten enthielt. Die beiden Essays des Amerikaners in der Übersetzung von Wilhelm Weigand (*NATUR I* von 1836) und Thora Weigand (*NATUR II* von 1841)

<sup>12</sup> Jan Wojcik: »Emerson and Rilke: A Significant Influence?« In: *Modern Language Notes* 91, 1976, S. 565-574; hier S. 568.

<sup>13</sup> *Essays von Ralph Waldo Emerson*. Übersetzt von Dr. Karl Federn und Thora Weigand. Mit einer einleitenden Studie über den Autor von Dr. Karl Federn. Drei Teile in einem Bande. Verlag von Otto Hendel, Halle a. d. S., o. J. (1894-1896). Zu erwähnen sind auch die Emerson-Bände I-VI, die im Eugen Diederichs Verlag, Leipzig 1902/03 und Jena 1904-1907 erschienen. Diese beiden Ausgaben empfiehlt z. B. auch Friedrich Lienhard im Türmer (wie Anm. 36, S. 202). Zum Emerson-Schrifttum der Zeit siehe Simon (wie Anm. 4), S. 10-32, zu der zur Zeit des 100. Geburtsjahrs Emersons (1903) erschienenen Literatur, siehe ebenda, S. 146.

<sup>14</sup> SW 3, S. 744 und Anm. S. 851.

<sup>15</sup> Vgl. Rilkes Brief vom 10. Juni 1913 und den folgenden vom 14. Juni. In: RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. 2 Bde. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, Bd. I, S. 412 und 414. Als Verfasser des Hymnus gilt der Schweizer Theologe Georg Christoph Tobler (1759-1812).



hat Rilke 1913 sicher schon gekannt, ebenso wie den Goethe zugeschriebenen Hymnus. Aber alle drei Stücke waren 1913 und fast gleichzeitig mit Rilkes *Cornet* in der *Insel-Bücherei* neu erschienen.<sup>16</sup>

Die Zusammenstellung Goethes und Emersons in dem Band der *Insel-Bücherei* ist ein Beweis für das Ansehen des »großen Amerikaners« (Rudolf Kassner) aus Boston. Anton Kippenberg, der Chef des Verlages, war ein entschiedener Verehrer des Weimarer Klassikers und er wird sich das Nebeneinander gut überlegt haben.

In der Einschätzung Emersons wurde Rilke nicht nur durch die um die Jahrhundertwende angebotenen Ausgaben der Essays bestärkt, sondern auch durch die Wertung Emersons und die Präsenz seiner Ideen bei anderen von ihm bewunderten Autoren wie Baudelaire und Maeterlinck. In seinem Aufsatz über Maeterlinck, der 1902 in der Berliner *Illustrierten Zeitung* veröffentlicht wurde,<sup>17</sup> erwähnt er Maeterlincks Essay-Sammlung *Le trésor des humbles*, in der es ein längeres Kapitel über Emerson gibt,<sup>18</sup> dessen Namen Rilke denn auch in seinem Artikel ausdrücklich nennt. Es ist zu vermuten, dass er Emerson auch in Baudelaires theoretischen Schriften begegnet ist, und dass er ihn auch aus den Werken und den Begegnungen mit der Reform-Pädagogin Ellen Key kannte.<sup>19</sup>

Zu den Zeugnissen der Beziehung gehört auch Rilkes Bestellung von Henry David Thoreaus *Winter* am 9. Dezember 1900 und, ein paar Tage später, seine Bestellung des »anderen Werkes von H.D. Thoreau, »WALDEN«, (deutsch v. Emma Emmerich, ebenfalls bei Concord«. Im Falle von *Walden*<sup>20</sup> handelte es sich, was Rilke vermutlich nicht wusste, um die erste Auflage von *Winter* unter einem anderen Titel.

Die Frage nach dem Einfluss der Schriften Emersons und Thoreaus ist nicht leicht zu beantworten. Die Werke wie das Leben beider Männer entsprachen in vielerlei Hinsicht den eigenen Erfahrungen unseres Dichters bis in die Namensänderung Rilkes und Thoreaus,<sup>21</sup> den Verzicht auf die Karriere des Pfarrers,

16 Im Insel-Verlag zu Leipzig, 1913, *Insel-Bücherei* Nr. 72. Die *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* war 1912 als Nr. 1 der Insel-Bücherei als Buch aufgelegt worden.

17 SW 5, S. 527-549.

18 Maurice Maeterlinck: *Le Trésor des Humbles*. Paris 1896, Kapitel VII: Emerson.

19 Für die schon von Simon (wie Anm. 4, S. 164) ausgesprochene Vermutung, dass Rilke, »auch von einer anderen Seite« hätte auf Emerson »aufmerksam gemacht worden sein, nämlich von Ellen Key« sprechen nicht nur zentrale Positionen der beiden Reformnaturen, sondern ganz nebenbei auch Ellen Keys »Vorrede zur schwedischen Ausgabe« ihrer Essays *Über Liebe und Ehe*, in der sie ihre eigene Schreibweise mit einem Hinweis u. a. auf den Stil der Essays Emersons verteidigt. (Deutsche Ausgabe, S. Fischer Verlag, Berlin 1905, S. XIV).

20 Henry David Thoreau: *Walden oder Leben in den Wäldern*. Übersetzt von Emma Emmerich. Concord, München 1897, zweite Auflage u. d. Titel *Winter*, Concord, München 1900. Vgl. Rilkes *Briefe an Axel Juncker*. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1979.

21 Hans-Dieter und Helmut Klumpjan: *Henry D. Thoreau*. Reinbeck bei Hamburg 1986. S. 18: »Die Abkehr von den gesellschaftlichen Normen, die er durch seine Kündigung als Lehrer in aller Öffentlichkeit demonstriert hatte, vollzog er noch einmal für sich selbst, indem er die ursprüngliche Folge seiner beiden Vornamen David Henry umkehrte.«

des Lehrers, des Studenten, die Sympathie für natürliche Lebensweise, das Leben auf dem Land. Man kann durchaus von Concord aus einen Blick werfen auf Worpsswede und Meudon. Aus Schleswig-Holstein schreibt Rilke im Juli 1902 an Friedrich Huch: »Zu meinen Versen, zu der Gesundheit der Seele, aus der sie sich erheben, gehört das Land, weite Wege, Barfußgehen im weichen Gras, auf harten Wegen oder im reinen Schnee, tiefes Atemholen, Horchen, Stille und die Andacht der Abende.«<sup>22</sup> Das hört sich an wie eine Bestätigung der These Emersons, der Mensch sei insoweit ein Dichter, als er für die »Köstlichkeiten der Natur empfänglich ist.«<sup>23</sup> Man darf sich wundern, dass in Arbeiten über Rilke und die Moderne<sup>24</sup> oder Rilke und den »Ich-Zerfall«<sup>25</sup> die Möglichkeit einer Stärkung seiner Sicht und Wertung durch die Position der Kritiker und Mahner aus Neuengland nicht einbezogen werden. Emersons Preis des Lebens in der Natur, die »nicht mit Geschichte, Kirche oder Staat« verfälscht ist, die frei ist von »aufgeblasenen Kleinigkeiten«, die sich einmischen,<sup>26</sup> und Thoreaus Werben um den eigenen Weg anstelle desjenigen des Vaters, der Mutter oder des Nachbarn,<sup>27</sup> dieser Preis des autonomen Einzelnen spiegeln die Emerson-Motti, die Rilke seinem *Florenzer Tagebuch* vorangestellt hat und auch seinem *Rodin*.<sup>28</sup> Rilke hätte als Motto auch jenes übernehmen können, das Emerson über seinen Essay *Self-Reliance* (in Karl Federns Übersetzung: *Selbständigkeit*) geschrieben hat.<sup>29</sup> Der Essay ist ein mitreißender Hymnus auf ein authentisches und selbstbestimmtes Leben und Schaffen. Missverständnisse sind eine beinahe zwangsläufige Begleiterscheinung: »Groß sein«, schreibt Emerson feierlich, als sei's eine Auszeichnung: »Groß sein heißt mißverstanden werden.«<sup>30</sup> Die Sätze, mit denen Rilke seinen *Rodin* einleitet, klingen wie ein Beleg: »Rodin war einsam vor seinem Ruhme. Und der Ruhm, der kam, hat ihn vielleicht noch einsamer gemacht. Denn Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff aller Missverständnisse, die sich um einen neuen Namen

22 RMR: *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939, S. 132.

23 Emerson: »Der Dichter«. In: *Essays* (wie Anm. 6), S. 147.

24 Man denke etwa an Andreas Kramer: »Rilke and modernism«. In: Karen Leeder and Robert Vilain (eds.): *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge University Press 2010, p. 113-130.

25 Walter Seifert: »Der Ich-Zerfall und seine Kompensationen bei Nietzsche und Rilke«. In: Manfred Pfister (Hrsg.): *Die Modernisierung des Ich*. Passau 1989, S. 229-239.

26 Natur. In: *Essays* (wie Anm. 13), S. 191.

27 H.D. Thoreau: *Walden oder Leben in den Wäldern* (wie Anm. 20), S. 79: »Ich möchte um keinen Preis, dass irgend jemand meine Lebensweise befolge; [...] ich möchte nur, dass jeder recht sorgfältig trachtete, seinen eigenen Weg zu finden und nicht statt dessen den seines Vaters, seiner Mutter oder seines Nachbarn.«

28 »Ich stelle einfach Versuche an, ein endlos Suchender mit keiner Vergangenheit hinter mir.« (*Kreise, Essays*, S. 119) Und: »The hero is he who is immovably centred.« (SW 5, S. 140)

29 *Essays* (wie Anm. 13), S. 22. Das Motto heißt: »Ne te quaesiveris extra!« (Mit Ausrufezeichen.) Karl Federns Kommentar zu diesem Motto in seiner Einleitung (wie Anm. 13, S. 12): »hier verkündet er sein Evangelium.«

30 *Essays* (wie Anm. 13), S. 28.

sammeln.«<sup>31</sup> Gegen die äußere Zustimmung als Maß wendet sich das Motto, mit dem Emerson seinen Essay *Self-Reliance* einführt: »Ne te quaesiveris extra!« Ob es sich bei dem Leitspruch nun um eine Anlehnung an Persius oder Augustinus<sup>32</sup> handeln mag, so wie er dasteht, spricht er ein Kernanliegen aus, das auch von Rilke, in welcher Form auch immer, vertreten wurde, sei es in groß tönenden Sprüchen und als Schrei wie im *Ewald Tragy*<sup>33</sup> von 1898 oder als Motto wie im sogenannten *Testament* von 1921: »Mais j'accuse surtout celui qui se comporte/ contre sa volonté«/ Jean Moréas.<sup>34</sup> Schon vor vielen Jahren hat Siegfried Mandel in seiner Einführung in die amerikanische Ausgabe der *Visions of Christ* auf Emersons Einfluss hingewiesen. Gelegentlich seiner Deutung von Rilkes früher Erzählung *Der Apostel* und in Anlehnung an Emersons Essay *Self-Reliance* formulierte er: »What man needs is self-reliance.«<sup>35</sup> *Ewald Tragy* entstand in der Zeit der beginnenden Emerson-Lektüre, das *Testament* entstand Jahrzehnte später, aber beide belegen die Nähe zur Gedankenwelt der Reformer aus Neuengland.

Wer Rilke und den »dichterischen Prediger«<sup>36</sup> aus Boston nebeneinander liest oder auch nacheinander, wird immer wieder von dem einen auf den anderen verwiesen. Zum Schluss und als Einladung zur Spurensuche sei ein Beispiel angeführt für diese Erfahrung:

1. Emerson, *Selbständigkeit*, übersetzt von Karl Federn (wie Anm. 13) S. 27:

»Ein anderer Popanz, der uns von selbständigem Handeln abschreckt, ist die Konsequenz; eine sonderbare Ehrfurcht vor unseren vergangenen Worten und Thaten, weil die Augen der anderen keine anderen Daten haben, um unsere Bahn zu berechnen, als diese, und wir sie nicht gerne enttäuschen mögen.«

2. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, aus dem Nachlass: Tolstoj (SW 6, S. 972):

[Malte auf dem Weg durch den Park zum angekündigten und erwarteten Besuch beim Fürsten]:

»Ich brauchte Stille. Jetzt war es still. Die nicht geordnete Stille eines vernachlässigten, tiefliegenden Parks, in dem auf welchen Unterlagen der leichte Frühling sich rührt, ein wenig betäubt von ihrem feuchten Geruch. Was hätte ich darum gegeben, nichts vorzuhaben, als eine Stunde in diesem Park. Und doch war ich

<sup>31</sup> SW 5, S. 141.

<sup>32</sup> Persius, Satire 1,7: »nec te quaesiveris extra«; Augustinus, conf. 10,24: »et non inveni te extra«.

<sup>33</sup> *Ewald Tragy* (1898), SW 4, S. 532 f.: »Ich bin mein eigener Gesetzgeber und König, über mir ist niemand, nicht einmal Gott«. Und: »Nein«, schrei ich sie an, »es gibt keinen wie ich, hat nie einen Solchen gegeben ...« Schrei und schrei«.

<sup>34</sup> RMR: *Das Testament*. Hrsg. von Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1974, S. 12 und S. 85.

<sup>35</sup> RMR: *Visions of Christ. A Posthumous Cycle of Poems*. Edited, with an introduction, by Siegfried Mandel, poems translated by Aaron Kramer. Colorado Press 1967, p 40.

<sup>36</sup> So Friedrich Lienhard in seinem werbenden Aufsatz »Wohin führt uns Emerson?« (in: *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist*. Hrsg. von Yeannot Emil Freiherr von Grotthuß, 5. Jg., Bd. II, April bis September 1903, Stuttgart 1903, S. 200-203. In dem Band (S. 182-192) ist auch Emersons Essay *Größe* in der Übersetzung von Karl Federn abgedruckt.

schon in dem Lichtmuster der erwachsenen Birkenallee und ging, so langsam ich konnte, auf das Haus zu.«

Was beide Texte verbindet, ist die Sehnsucht nach anhaltender Entscheidungsfreiheit und es ist der versöhnliche Stil, Emersons verständnisvolle Empathie und Rilkes im Konjunktiv belassene Alternative.<sup>37</sup>

37 Schonend eingebracht ist auch die im Missverständnis der Familie unerkannte Weigerung des verlorenen Sohnes in den *Aufzeichnungen* (SW 6, S. 946) wie die als Vergesslichkeit entschuldbare Weigerung des Drachentöters, der »weit von der Stadt« und »unter einem Himmel voll Lerchen« reitend, den »greisen König« und die »Paladine des Reiches« (SW 4, S. 688) warten lässt.

ERICH UNGLAUB

## *Rilkes Verstreute Gedichte 1906-1911*

### Eine Typologie

*Et, si le temps ingrat m'accorde pour salaire  
L'opprobre meurtrier,  
Je veux m'asseoir du moins à l'ombre que peut faire  
La branche du laurier.*

Henri de Régnier: La cité des eaux, epilogue

Der Begriff ›Verstreute Gedichte‹ klingt im Deutschen nicht gut, der Terminus ›Einzelgedichte<sup>1</sup> lenkt den Blick hin auf das Singuläre jedes Texts und weg von Gemeinsamkeiten und Gedichtgruppen. Der Titel »Uncollected Poems«, den William Waters für das Treffen der Internationalen Rilke-Gesellschaft in Boston (2011) in Vorschlag gebracht hat, vermag die Balance gut zu halten, allerdings nur in der englischen Sprache. Eine erste, noch provisorische Übersetzung ins Deutsche mit ›Un-gesammelte Gedichte‹ war wenig überzeugend, denn eine solche Fügung findet sich nicht im Repertoire der deutschen Sprache. Zusammen mit der englischen Prägung wird aber sofort klar, was gemeint ist, auch wenn ein passender editorischer Fachbegriff in der deutschen Sprache nur schwer zu finden ist. Ein Blick auf die Editi-ongeschichte von Rilkes Werken erklärt, worin die Besonderheit des Falles besteht.

### *Werkausgaben der Gedichte*

Für die Rilke-Gedichte vor 1900, die nicht in den vom Dichter selbst besorgten Buchausgaben erschienen sind, hat der Lektor des Insel Verlags Fritz Adolf Hünich eine entsprechende Sammlung vorgenommen und unter dem Titel *Die frühen Gedichte* noch zu Lebzeiten Rilkes, aber mit dessen deutlichem Widerstreben als eigenen Band veröffentlicht.<sup>2</sup> Ernst Zinn hat die Textgruppe unter diesem Titel in den ersten Band der *Sämtlichen Werke* aufgenommen.<sup>3</sup> Verschärfter stellte sich das Problem innerhalb der Werkgeschichte aus der Zeit nach dem *Buch der Bilder*

1 Ulrich Fülleborn hat sich so entschieden, als er von »den Rilkeschen Einzelgedichten aus dem Zeitraum von 1906 bis 1910« als einem wichtigen Untersuchungsgegenstand sprach. Vgl. Ulrich Fülleborn: »Rilke 1906 bis 1910. Ein Durchbruch zur Moderne.« In: Vera Hauschild (Red.): *Rilke heute: Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt a.M. 1997, S. 163. Zu dem Terminus »Einzelgedichte« entschloss sich auch Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart 2004. Wie dort die Inhaltsübersicht (S. V) zeigt, wird der Begriff auch für weitere Werkphasen benützt: »Einzelgedichte bis 1902«, »Einzelgedichte 1910-1922« sowie »Deutschsprachige Einzelgedichte 1922-1926«.

2 RMR: *Die frühen Gedichte*. Leipzig [Insel Verlag] 1919, 143 Seiten.

3 RMR: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt von Ernst Zinn. Bd. 1: *Gedichte*. Teil 1. Frankfurt a.M. [Insel Verlag] 1955, 879 Seiten. Im Folgenden: SW.

(2. Ausgabe)<sup>4</sup> für jene Gedichte dar, die nicht in einer Sammlung zu Rilkes Lebzeiten erschienen sind. Angesichts der Nachlass-Situation und der Notwendigkeit einer Werkausgabe wurden diese Texte 1953 erstmals in der Ausgabe *Gedichte 1906-1926* zusammengefasst, die den Untertitel trug »Sammlung der verstreuten und nachgelassenen Gedichten aus den mittleren und späteren Jahren.«<sup>5</sup> Damit wurde erstmals der Begriff der »verstreuten Gedichte« für Rilkes Werk verwendet. Allerdings erschien dem Herausgeber Ernst Zinn die Abgrenzung zu den Nachlass-Gedichten nicht ganz sinnvoll oder möglich, weshalb er die Textmassen in sieben Gruppen teilte, die wiederum in drei Teile und darunter in weitere Reihen untergliedert wurden. Dabei fanden zwei unterschiedliche Prinzipien Anwendung. Die sieben Obergruppen waren systematisch zugeordnet, aber sie nahmen in sich die Gedichte in jeweils chronologischer Folge auf. In der Inhaltsübersicht dieser Rubriken kommt die Formulierung »verstreute Gedichte« nicht vor, wohl aber der Hinweis auf die Sammlung der »einzeln veröffentlichten Gedichte« (1. Teil erste Reihe).<sup>6</sup> Im Nachwort der späteren Ausgabe der *Sämtlichen Werke* Rilkes diskutiert Ernst Zinn ausführlich die Gliederung dieses Werkkomplexes, der in der Edition als »Erste Abteilung« immer noch den Untertitel »Sammlung der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den Jahren 1906 bis 1926« trug,<sup>7</sup> aber die bisherigen verstreuten und nachgelassenen Gedichte in drei systematischen Teilen mit den Überschriften bot:

1. Teil: Vollendetes,
2. Teil: Widmungen,
3. Teil: Entwürfe.

Ausführlich legte Ernst Zinn dar, was er unter »Vollendetes« im »Gesamtbestand dieses lyrischen Nachlasses« zählte, nämlich »alles das, was Rilke selbst zum Druck gegeben, was er zu späterer Veröffentlichung noch vorbereitet und was er in eigens angefertigten Reinschriften als ein Stück verantwortbarer künstlerischer Arbeit an Freunde ausgehändigt hat.«<sup>8</sup> Es ist also aus der Perspektive des Herausgebers Ernst Zinn so, dass der Nachlass Rilkes nicht nur Unveröffentlichtes umfasste, sondern auch einzelne, bereits publizierte Gedichte, unveröffentlichte Reinschriften aus der persönlichen Hinterlassenschaft des Dichters und an Freunde und Bekannte vergebene Gedichte. Diese Sichtweise ist im ersten Punkt dann plausibel, wenn man davon ausgeht, dass Rilke alle Gedichte in seinen eigenen Werk-Sammlungen publiziert sehen wollte, und alles, was in diesen kanonischen Büchern nicht oder noch nicht enthalten war, zum Nachlass gezählt werden musste, beziehungsweise eine Art Unterabteilung dazu darstellte.<sup>9</sup>

4 RMR: *Das Buch der Bilder*. Zweite sehr vermehrte Ausgabe. Berlin, Leipzig Stuttgart [Axel Juncker Verlag] o.J. [1906], 192 Seiten.

5 RMR: *Gedichte 1906 bis 1926*. Sammlung der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den mittleren und späteren Jahren. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden [Insel Verlag] 1953, 694 Seiten.

6 Ebenda, S. 654.

7 SW Bd. 2: *Gedichte. Zweiter Teil*. Wiesbaden [Insel Verlag] 1956 [erschienen 1957], S. 885.

8 Ebenda, S. 814.

9 Aus heutiger editorischer Sicht haben wir das Problem, dass der Begriff Nachlass hier zweimal auf unterschiedlichen Hierarchieebenen verwendet wurde und »verstreute« Gedichte

Eine konsequent chronologische Anordnung der Einzelgedichte aus der Zeit von 1906 bis 1926 bot damals die Ausgabe von James B. Leishman.<sup>10</sup> Sie lässt die Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen in der Lyrik Rilkes deutlich hervortreten.

Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, die Herausgeber der *Kommentierten Ausgabe* der Werke Rilkes sind dem Vorbild der chronologischen Anordnung Leishmans im Prinzip gefolgt. Sie haben aber im lyrischen Werk Rilkes andere Zäsuren vorgenommen, indem sie in Band 1 der Gedichte das »Frühwerk« in die Sammlungen von *Larenopfer* bis zum *Buch der Bilder* gliederten, dann dem »mittleren Werk« der beiden Teile der *Neuen Gedichte* den Abschnitt »Die Gedichte 1906 bis 1910« voransetzten.<sup>11</sup> In Band 2 (Gedichte 1910 bis 1926) stellten sie unter dem Überbegriff »Das späte Werk« die Gruppe »Die Gedichte 1910 bis 1922« den *Duineser Elegien* voran, um danach den *Sonetten an Orpheus* als »späteste Gedichte«<sup>12</sup> die Produktion aus den Jahren 1922 bis 1926 folgen lassen.<sup>13</sup> In dieser Ausgabe haben die Editoren durch die Textanordnung den nicht in Sammlungen vertretenen Gedichten jeweils eine Rolle des »Vorwerks« oder des »vorbereitenden« Werks zugewiesen. Damit ist das Gegenstück zur Ausgabe von Zinn geschaffen. Relevant für die Betrachtung der »Uncollected Poems« sind zwei Aspekte:

- In Band 2 der *Sämtlichen Werke* (1957) wie in Band 1 der *Kommentierten Ausgabe* (1996) ist das Jahr 1906 als Wendepunkt in Rilkes Lyrik erkennbar.<sup>14</sup>
- Während Ernst Zinn nach 1906 keine chronologische Segmentierung mehr vornimmt, verzeichnen Manfred Engel und Ulrich Fülleborn in der *Kommentierten Ausgabe* weitere Einschnitte, insbesondere eine Zäsur im Jahr 1910.

Die neuerliche Betrachtung der »Uncollected Poems« nähert sich dieser Gliederung, indem sie das Jahr 1911 zum Abschluss nimmt. Die Spannweite der Lyrik ist vom *Buch der Bilder* aus, die *Neuen Gedichte* begleitend, auf die *Duineser Elegien* hin ausgerichtet. Es ist der Versuch, eine Phase (nicht unbedingt: eine einsträngige dynamische Entwicklung) zu erfassen, an deren Endpunkt – vielleicht auch lange nicht erkanntes Ziel – bei Rilke das hymnische Langgedicht steht. Manfred Engel und Ulrich Fülleborn sehen die Gedichte der Zeit von 1910–1922 als Produkte von »Krisenjahren«.<sup>15</sup>

im Untertitel der Ausgabe dem Ordnungsbegriff »nachgelassene Gedichte« gleichzeitig untergeordnet und gleichgestellt behandelt ist. Es tritt aber noch ein Problem auf, auf das Winfried Eckel in seinem Artikel im *Rilke-Handbuch* (2004) hingewiesen hat: Die Anordnung der Einzelgedichte in sieben Kategorien lässt zwar den jeweiligen Zustand der »Publikationsreife« (mit dem Referenzpunkt Ernst Zinn) ermesen, vernachlässigt aber mit der Bildung der drei Hauptgruppen die Werkchronologie. Es ist für den Leser somit nur schwer nachvollziehbar, in welcher zeitlichen Abfolge die Einzelgedichte entstanden sind, was sich gleichzeitig – parallel und konkurrierend – herausbildete.

<sup>10</sup> RMR: *Poems 1906 to 1926*. Translated with an Introduction by J. B. Leishman. London [Hogarth Press] 1959, XXVII, 402 Seiten.

<sup>11</sup> RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl (im Folgenden: KA). Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996.

<sup>12</sup> Bezeichnung als Überschrift im Inhaltsverzeichnis, vgl. KA 2, S. 969.

<sup>13</sup> Vgl. KA 2, S. 273.

<sup>14</sup> Vgl. auch den Kommentar in KA 1, S. 844–845.

<sup>15</sup> Vgl. den Kommentar in KA 2, S. 415.

### Gedichttypen

Sicher war die »rechte Gliederung des Bestandes« für Ernst Zinn in der Ausgabe von 1953 auch eine Frage der Rangfolge beziehungsweise ein »Grad der Gültigkeit«; er legte für sich als Leitlinie fest: »das von ihm [Rilke] selbst einzeln Herausgestellte und Veröffentlichte steht in dieser Hinsicht oben.«<sup>16</sup> Am anderen Ende der Reihung steht für Zinn das in Rilkes Nachlass Verbliebene: Texte, deren Formung nicht genügend war und all zu Persönliches. Auf den Platz vor dieser »Leerrung der Schubladen durch den Nachlassverwalter«, setzt Zinn eine Gedichtgruppe, die er mit »Widmungen und Gelegenheitsgedichte« benennt. Diese Gruppe stellt eine Mischung von Texten dar, dabei stehen, so Zinn, »Durchformtes und Beiläufiges nebeneinander.«<sup>17</sup> Im zweiten Band der *Sämtlichen Werke* ist eine kleine Revision erkennbar. Der Abschnitt ist nun mit »Widmungen« überschrieben, enthält aber auch Texte, die an der Peripherie dieses Begriffs stehen. Widmungen werden hier erstmals als eigenes Genre erfasst, immer noch etwas in die Nähe der Gattung des Briefwechsels gerückt, aber als literarische Werke, die auch außerhalb des persönlichen Briefwechsels Bedeutung haben, anerkannt.

Der Ausgabe von Leishman, die, wie schon erwähnt, die Übersetzung des gesamten lyrischen Nachlasses in rein chronologischer Anordnung bringt,<sup>18</sup> folgte Edward Snow in seiner zweisprachigen Gedichtauswahl von 1997 mit dem Titel *Uncollected Poems*.<sup>19</sup> Auch in der Begrifflichkeit und Definition folgt Snow Leishman: »By ›Uncollected Poems‹ I mean, here and elsewhere, all poems that were not collected and published in book-form by Rilke himself.«<sup>20</sup> Allerdings hatte Rilke zugestimmt, dass gelegentlich einzelne ›Uncollected Poems‹ im Insel-Almanach und anderen Periodika publiziert wurden.<sup>21</sup>

16 RMR: *Gedichte 1906 bis 1926* (wie Anm. 5), S. 645.

17 Ebenda.

18 »I will [...] content myself with stating, for what it may be worth, my conviction that the most satisfactory method of presenting a large posthumous collection of miscellaneous and hitherto uncollected poems is the chronological« (RMR: *Poems 1906 to 1926* [wie Anm. 10], S. 4 [»Introduction« von James B. Leishman]). Der Herausgeber war sich des Gegensatzes sehr bewusst: »I have therefore, with the indispensable assistance of Professor Zinn himself, completely broken up his classifications and arranged all the poems in the strictest ascertainable order of composition« (Ebenda, S. 5).

19 RMR: *Uncollected Poems*. Selected and Translated by Edward Snow. New York [North Point Press] 1996.

20 *Poems 1906 to 1926* (wie Anm. 10), S. 4, Anm. 1 (»Introduction« von James B. Leishman). Vgl. E. Snow in: RMR: *Uncollected Poems* (wie Anm. 19), S. IX, Anm. 1.

21 Vielleicht vermag die Sammlung von Snow (Anm. 19) vielen Lesern ein neues oder wenig bekanntes Rilke-Bild zu vermitteln, denn sie zeigt, was Rilke abseits von Krisen, Pausen und großen Werkfolgen unentwegt notierte und bearbeitete. Leider bringt sie für den Zeitraum 1906-1911 nur sechs – allerdings nicht unwichtige – Gedichte. Edward Snow gibt an, seine vordringlichste Absicht sei gewesen, die ›stärksten Gedichte‹ (»strongest poems«, S. XIX) zu sammeln. Für eine Werksystematik oder -typologie liefert sie das programmatische Stichwort: »Uncollected Poems« (der Begriff, der bei Leishman noch ein Fußnoten-dasein fristete).



Es ist anhand der Faktenlage leicht zu überprüfen, dass Rilke nach dem Erscheinen der *Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) lange Zeit kaum mehr Lyrik in seinen eigenen Sammelbänden veröffentlicht, der Dichter sich aus der literarischen Öffentlichkeit zurückgezogen hat, um erst mit den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* (1923) wieder in diese Zusammenhänge zurückzukehren. Die Ausgabe der *Requien* (1909) und des *Marien-Lebens* (1912) stellen Sonderfälle dar: Ernst Zinn hat (1953) darauf hingewiesen, dass diese »Gedichtkreise«, zu denen er auch die späten Sammlungen der französischen Lyrik zählt, einen anderen Charakter haben: Sie waren »fest in sich gefügte Einzelwerke, stark und ausdrücklich davon abgehoben, so daß von all jenem übrigen auf lange hinaus sich kaum noch etwas ahnen ließ.«<sup>22</sup> Zinn gibt deshalb folgerichtig als Abgrenzungszeitpunkt den Frühsommer 1906 an, als Rilke an der Redaktion der zweiten (erheblich vermehrten) Ausgaben von *Das Buch der Bilder* arbeitete,<sup>23</sup> ein Sammelband, der viele noch entstandene Einzelgedichte integrierte. Bis 1911 sind aber noch Hunderte von Gedichten entstanden, die von Rilke in keine Sammlung aufgenommen wurden.

### Publikationsorte

Wenn der Begriff »verstreute Gedichte 1906-1911« in Bezug auf Rilke eng aufgefasst wird, erfolgt eine erste Typologie über die Publikationsorte. Der Autor ist bis in die ersten Jahre nach der Jahrhundertwende nicht sehr wählerisch gewesen, stellte sich immer wieder eine beruflich sichere Existenz als Redakteur einer Zeitschrift vor und versuchte, mit Publikationen in Periodika durchaus Türöffner zu finden. Mit der Wendung zum Insel Verlag, den Rückhalt durch Anton und Katharina Kippenberg, verschwand dieses Ziel, und auch die Form der verstreuten Publikation wurde zunehmend obsolet, da das Bestreben war, das Werk im Leipziger Haus zu konzentrieren. Insofern ist es naheliegend, dass Rilke seine lyrischen Beiträge einer Hauspublikation wie dem *Insel-Almanach* zur Verfügung stellte:

- 1907: Das Inhaltsverzeichnis notiert: »Verse aus dem ›Stundenbuch‹« (1905) mit dem Titelblatt als Abbildung und Auszügen aus dem Text.
- 1908: Drei Gedichte: *Das Karussell* (Juni 1906, Paris, *Neue Gedichte I*), *Abisag* (Winter 1905/1906, Meudon, *Neue Gedichte I*), *Der Panther* (1902/1903, Paris, *Neue Gedichte I*). Die *Neuen Gedichte I* erschienen Mitte Dezember 1907.
- 1909: Drei Gedichte: *Vor-Ostern in Neapel* (Sommer 1908, Paris, *Neue Gedichte II*), *Die Greisin* (Sommer 1908, Paris, *Neue Gedichte II*), *Die Flamingos* (Herbst 1907, Paris, *Neue Gedichte II*). Die *Neuen Gedichte II* erschienen Anfang November 1908.
- 1910: Nur ein Prosa-Fragment aus dem *Malte*.
- 1911: Erneut nur ein Prosa-Fragment aus dem *Malte*.
- 1912: »Drei neue Gedichte von Rainer Maria Rilke«: *Städtische Sommernacht* (1908 oder 1909, Paris, Erstdruck), *Gebet für die Irren und Sträflinge* (Winter

<sup>22</sup> Ernst Zinn: Nachwort des Herausgebers. In: *Gedichte 1906 bis 1926* (wie Anm. 5), S. 641.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 644.

1908/09, Paris, Erstdruck!), *Endymion* (15.7.1909, Paris, Erstdruck). Alle drei Gedichte wurden vorübergehend in den *Gesammelten Werken*<sup>24</sup> in *Der neuen Gedichte anderer Teil* integriert.

- 1913: »Vier Gedichte aus dem Marienleben«: *Mariä Verkündigung* (Erstdruck), *Verkündigung über den Hirten* (Erstdruck), *Rast auf der Flucht in Ägypten* (Erstdruck), *Vom Tode Mariä, drittes Stück* (Erstdruck), erschienen im November 1912.<sup>25</sup>

Aus dem Briefwechsel mit Anton Kippenberg ist der Ankündigungscharakter der eigenen Gedicht-Publikationen deutlich. Schon im Frühjahr 1907, als Rilke erstmals drei Gedichte für das nächste *Jahrbuch* zur Verfügung stellte, erläuterte er seinem Verleger:

»Ich wählte drei Gedichte; nicht nach ihrem Zusammengehören, sondern wie man Proben wählt: um mit ihnen, wie mit Maßen, Länge und Breite des Buches [»Neue Gedichte«] anzugeben. Wenn Sie eine Auswahl nach anderem Sinne vorziehen sollten, so will ich mich nochmals damit beschäftigen, andere Gedichte zusammenzustellen. Aber vielleicht treten die Gedichte überhaupt zurück, um der Prosa willen, die ich Ihnen zur Verfügung stelle.«<sup>26</sup>

Die Orientierung der Leserschaft über künftige Publikationsvorhaben und literarische Ausrichtung ist also der Typus der Rilkeschen Beiträge für den *Insel-Almanach*. In der Ausgabe für das Jahr 1912 (erschieden im November 1911) nimmt das Inhaltsverzeichnis die Eingliederung in den Kreis von »neuen Gedichte« vor, nach Rilkes Tod wird diese Zuordnung in der Gedicht-Ausgabe von 1927 auch durchgeführt.

Der *Insel Almanach* war nicht die einzige Plattform für »Streupublikationen«. Ein Sonderfall ist das »unbekannte[] deutsche[] Lied« der dänischen Sängerin vor der venezianischen Adelsgesellschaft im *Malte-Roman*, das mit den Worten »Du, der ichs nicht sage ...« beginnt. Rilke hat das Rollen-Gedicht nicht unabhängig vom Roman publiziert und es auch nicht in eine Sammlung seiner Gedichte aufgenommen.

Verstreute Publikationsgelegenheiten ergaben sich in einzelnen Fällen durchaus, so zum Beispiel bei der Prager Zeitschrift *Deutsche Arbeit*, für die Rilke schon zuvor Gedichte (u. a. den *Panther*) geliefert hatte; auch das Gedicht *Sexte und Segen* veröffentlichte Rilke in dieser »Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen«.<sup>27</sup>

24 RMR: *Gesammelte Werke*. Bd. 3: *Gedichte. Dritter Teil: Neue Gedichte. Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Letzte Gedichte und Fragmentarisches*. Leipzig 1927.

25 Es bleibt zu berücksichtigen, dass Rilke in diesen Jahren auch noch mit anderen Beiträgen im *Insel-Almanach* vertreten gewesen ist, z. B. mit einem Prosabeitrag über die »Briefe der portugiesischen Nonne« sowie mit Übersetzungen der Browning-Sonette.

26 RMR an Anton Kippenberg, Capri, 11. März 1907. In: RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Bd. 1. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, S. 70-71. Rilke weist in diesem Brief darauf hin, dass er Gedicht-Büchern keine Namen mehr zuweisen möchte.

27 Entstehung 7. März 1907 auf Capri. Erstdruck: *Deutsche Arbeit*. 6. Jg. (1906/07) H. 7 (April 1907) S. 405. Vgl. KA 1, S. 388-389.

Einem besonderen Prager Zeitschriftenprojekt gab Rilke Starthilfe, dem Organ einer neuen Literatengeneration um den Redakteur Paul Leppin: *Wir. Deutsche Blätter der Künste* (1906). Programmatisch wandte man sich dabei von den alten literarischen Institutionen, dem *Prager Tagblatt* und dem Verein »Concordia«, ab und postulierte Unabhängigkeit. Rilke steuert ein kleines Gedicht als Erstdruck mit dem Titel *Ehe* bei,<sup>28</sup> das der Dichter ansonsten in keine Sammlung aufgenommen hat. Die beiden kurzen Strophen über das Verhältnis von Mann und Frau, entstanden im Frühjahr 1906 in Meudon, sind weder in der Aussage noch in der Form für Rilke experimentell, passen aber in das Prager Blatt, das alles, nur nicht so »verknöchert« wie die Konkurrenz vom *Tagblatt* sein wollte und schon deshalb mit dem zweiten Heft der Zensur anheimfiel.

Ein weiteres Beispiel der verstreuten Publikation verdient besondere Beachtung: In der Wiener Wochenschrift *Die Zeit* erschien (1907) die *Skizze zu einem Sankt Georg*.<sup>29</sup> Später erhielt das Gedicht die Zueignung an die Fürstin von Thurn und Taxis. Der Typus »Skizze« ist durchaus gewahrt. Sprachlich zweifach mit einem Relativpronomen und nachgestelltem Hauptsatz einsetzend, den Sprachmodus Konjunktiv irrealis fast bis zum Schluss der 17 Zeilen einhaltend, wechselnd zwischen umarmenden und sich kreuzenden Langversen, vermittelt es aus der Heiligen-umarmende nur einen Ausschnitt, den Ritt durch einen Schlosspark:

Weil er weißglüht, weil ihn keiner ertrüge,  
halten ihn die Himmel immer verborgen.  
Denk: es bräche plötzlich das Vordergebüge  
und die Roßstirn durch den wolkigen Morgen  
über dem Schloßpark.[...]³⁰

Der Unterschied zu den fünf Strophen des Gedichts *Sankt Georg* in den *Neuen Gedichten. Anderer Teil* ist auffällig. Dort ist der Gestus handlungsbetont, erzählend und distanziert:

#### SANKT GEORG

Und sie hatte ihn die ganze Nacht  
angerufen, hingekniet, die schwache  
wache Jungfrau: Siehe, dieser Drache,  
und ich weiß es nicht, warum er wacht.<sup>31</sup>  
[...]

Der Unterschied ist aber auch zum gleichzeitigen Entwurf [Sankt Georg] erkennbar, der das lyrische Ich in eine Apostrophe an die zu befreiende Jungfrau bringt:

28 Text vgl. SW 2, S. 324–325.

29 Entstehung Anfang August 1907, Paris. Erstdruck: *Die Zeit*. Wien 6. Jg., Nr.1880 (25. Dezember 1907), Weihnachtsbeilage, S. 6.

30 SW 2, S. 28.

31 SW 1, S. 618.

Du aber alles erwartende einsame Reine,  
 Knieende Jungfrau, du darfst ihn rufen: Erscheine!,  
 Wenn die Nacht, die gewaltige, plötzlich erwachende: Deine  
 Dich wie ein unüberwindlicher Lindwurm umwälzt.<sup>32</sup>

In einer Art Dreischritt – der im August 1907 in Paris erfolgte – wird eine Sprach- und Sprechhaltung entwickelt, die zu den *Elegien* hinführt. Nur der durch die *Neuen Gedichte* gesicherte Ausgangspunkt wird in den Publikationen sichtbar, der Zwischenschritt bleibt in der Schublade, denn an die Öffentlichkeit tritt nur eine Art Fragment-Demonstration des zukünftigen Lyrik-Tons. Der aber führt das noch Vorläufige, Skizzenhafte schon im Titel vor und erschließt den thematischen Kontext eben auch nur im Titelverweis. Was sich heute in der Kenntnis des Werks als Abfolge aufdrängt, das Fortschreiten vom sachlichen Sagen zum emphatischen Anruf, war in der Publikationsfolge genau umgekehrt gesteuert: Zuerst erschien ›Die Skizze‹ (Weihnachten 1907 in der *Zeit*), dann *Sankt Georg* (Anfang November 1908 in den *Neuen Gedichten*), der Entwurf [Sankt Georg] erst im Nachlassband.

Die bibliophile Zweimonatsschrift *Hyperion*, die von Franz Blei und Alfred Walter Heymel herausgegeben, in München 1908 und 1909 erschien, setzte die Tradition von *Pan* und *Insel* fort, orientierte sich in ihrem literarischen Teil an der französischen Moderne (Gide, Claudel, Heredia, Verhaeren) und mied die Autoren des deutschen Expressionismus. Rilkes liedartige *Nonnen-Klage* erschien hier in ihrem vierteiligen Zyklus noch ungegliedert.<sup>33</sup> Das lyrische Ich in Anrufung des »Herrn Jesus« mit meist kurzen Vierzeilern zeigt in immer wieder erneuten, gleichen Anläufen die heftige Anklage über das eigene ungelebte Leben. In der *Nonnen-Klage* (1909) könnte in Sprechtypus und Personal ein kleines Pendant zum *Stunden-Buch* vorliegen, ein Werk, das damals in immer neuen Auflagen zu einem wichtigen Buch des Insel Verlags geworden ist.

Die von Ferdinand Avenarius herausgegebene Münchner Halbmonatsschrift »für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten« mit dem Titel *Der Kunstwart*<sup>34</sup> bot den Autoren eine Art bürgerlicher ›Wertmarke‹. Rilke veröffentlicht hier elf Gedichte aus dem *Stunden-Buch* und sieben aus den eben erschienenen *Neuen Gedichten*. Die eher konservative Ausrichtung der Zeitschrift ließ es wohl eher geraten erscheinen, hier mit ›bewährten‹ Texten den Ruf zu festigen.

Allerdings pflegt Rilke bestehende Kontakte zu Redaktionen von Periodika weiter, wie zur *Neuen Rundschau*, der Hauszeitschrift des S. Fischer Verlags in Berlin. Im Jahre 1908 publizierte er dort zuerst die Gedichte *Bildnis*,<sup>35</sup> *Der Ball* und *Der Hund*, die in *Der neuen Gedichte anderer Teil* eingingen. Bei dieser Vorauspublikation im Fremdverlag war für das Publikum natürlich noch nicht absehbar, dass diese Einzelgedichte, die verstreut neben Versen von Detlev von Liliencron, Richard

32 SW 2, S. 346.

33 Entstehung: 1909, Paris. Erstdruck: *Hyperion*. 2. Jg. H. 8 (1909) S. 165-167.

34 Im Jahr 1908 mit über 22.000 Exemplaren Auflage ein bedeutendes Periodikum.

35 Entstehung: 1. August 1907. Erstdruck: *Die neue Rundschau*. H. 1 (Januar 1908) S. 145.

Dehmel, Hermann Hesse und Hugo von Hofmannsthal erschienen, noch im selben Jahr in den Gedichtband bei der Insel aufgenommen würden.

Zu der von Hofmannsthal geförderten Wochenschrift für deutsche Kultur *Morgen* (September 1907) steuerte Rilke bei: *Alkestis*<sup>36</sup>, *Die Rosenschale*<sup>37</sup> und *Rodin als Zeichner*. Auf die persönliche Anfrage Hofmannsthals, Beiträge zu senden, sagte Rilke, ebenso persönlich begründend, zu, auch wenn er seine grundsätzliche Position nicht verschwieg: »Denn in diesem Falle werden alle Gründe ungültig, die ich gegen die Publikation lyrischer Beiträge in Zeitschriften sonst anzuführen wüßte.«<sup>38</sup> Als er die erste Nummer in Händen hält, ist er von der Notwendigkeit der Zeitschrift nicht überzeugt.

Es finden sich bei den verstreuten Publikationsorten in den Zeitschriften nur ganz wenige Gedichte aus der *aktuellen* Produktion, häufiger aber Reprints aus den bereits bekannten Gedichtbüchern.

Was von Rilkes Lyrik in viele Autoren übergreifenden Anthologien aufgenommen worden ist, können zwei markante Beispiele erläutern: Die von Camill Hoffmann herausgegebene Sammlung *Deutsche Lyrik aus Österreich seit Grillparzer* (Berlin 1912) enthält von Rilke zehn Gedichte, allesamt aus der Frühzeit, dem *Stunden-Buch*, dem *Buch der Bilder* und den *Neuen Gedichten*. Rilke schätzte derlei Florilegien nicht, er fand sie höchst überflüssig und in diesem Fall die Widergabe seiner Werke auch voller Druckfehler. Bei der Publikation im *Almanach der Wiener Werkstätten* (1913) wird ein weiteres Problem der verstreuten Publikation sichtbar, denn der Autor kann das gestalterische Umfeld nicht bestimmen, so dass das Design gelegentlich das eigene Gedicht überlagert. Sichtlich empört schrieb Rilke an seinen Verleger, diese Anthologie sei »ein Muster wiener Ungeschmacks: ich kann mein darin untergebrachtes Sonett der Louise Labbé überhaupt nicht aus dem Buchschmuck herauslesen, so steckt es drin und ist das Unglück selbst.«<sup>39</sup>

In den Einzel-Gedichten, die Rilke verstreut in Zeitschriften und Almanachen 1906 bis 1911 veröffentlicht hat, sehen wir unterschiedliche Strategien des Veröffentlichens und auch unterschiedliche Typen von Texten. Einerseits werden erneut Gedichte aus dem *Stunden-Buch* und aus den *Neuen Gedichten* veröffentlicht. Damit wird ein Dichter-Bild erhalten und bestätigt, das durch bereits publizierte Sammlungen verbreitet ist, vor allem natürlich durch den Insel Verlag. Aber auch der Verleger Samuel Fischer versucht den bekannten und geschätzten Autor für seine Hauszeitschrift zu gewinnen.

Die Themen der verstreut erstpublizierten Gedichte können den Typus des ›Gottsuchers‹ Rilke, den Ellen Key, Stefan Zweig und Karl von der Heydt nach der Jahrhundertwende inaugurierten, weiter bestätigen. Auch die Sprachgestalt, die Rollen und Formen (Vierzeiler, Sonette) aus *Stunden-Buch* und *Neue Gedichte*

36 Entstehung: 10. Februar 1907. Vgl. KA 1, S. 503.

37 Entstehung um Neujahr 1907. Vgl. KA 1, S. 508-510.

38 RMR an Hugo von Hofmannsthal, 21. März 1907. Zitiert nach: Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erweiterte Neuausgabe. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 265-266.

39 RMR an Anton Kippenberg, Duino, [22. Dezember 1911]. In: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 307-308.

werden bestätigt. Nur einzelne Texte wie *Ehe* und *Skizze zu einem Sankt Georg* ragen ein Stück weit aus dem Bekannten heraus.

Allerdings ist Rilke in dieser Zeit nicht an verstreuten Lyrik-Publikationen interessiert, selbst wenn ihn dazu Angebote aus den Redaktionen erreichen. Rilke ist nun ein anerkannter Autor, mit dessen lyrischen Beiträgen sich Periodika einen Status verschaffen oder erhalten möchten. Deutlich wird dies in einer Äußerung Hofmannsthals an Oscar Bie, den Herausgeber der Zeitschrift *Morgen*: Ihm liege daran »Beiträge der wenigen Männer, deren lyrische Production mir interessant erscheint: Rilke, Schröder, Dehmel (bedingungsweise), Borchardt, Walser, soweit sie einlaufen, durchzusehen.«<sup>40</sup>

Rilkes Zeit ist geprägt vom Entstehen neuer oder erneuerter Gedichtsammlungen: *Buch der Bilder* und *Neue Gedichte*, für die noch einzelne Gedichte bereit gehalten werden. Hiervon möchte er sich nicht durch die Arbeit für Streupublikationen abhalten lassen. Deutlich teilt er dies Ende 1907 Samuel Fischer mit.<sup>41</sup> Vor allem aber will er in dieser Zeit als Prosa-Autor (und Übersetzer) wahrgenommen werden. Diese Absicht trifft sich mit der Orientierung auf das Erscheinen des *Malte*-Romans ganz mit dem Bestreben Anton Kippenbergs, der verstreute Publikationen außerhalb des Insel Verlags nicht gerne sieht. Dies ist – zumindest in der Argumentation – nicht nur buchhändlerisches Kalkül. Als Rilke im Frühjahr 1914 als Mitarbeiter in den *Weißten Blättern* aufgeführt wird, macht Kippenberg seinem Dichter grundsätzliche Vorhaltungen:

»Als Einziger haben Sie sich seit einer langen Reihe von Jahren von der Mitarbeit an Zeitschriften ferngehalten, und das hat mit dazu beigetragen, Ihnen inmitten der Verwirrung unserer Zeit Ihre so besondere auch nach Aussen hervorgehobene Stellung zu geben. Dass Sie diesem Grundsatz, den ich stets bewundert und unterstützt habe, nicht treu geblieben sind, bedaure nicht nur ich, sondern bedauern manche, die mir das zu erkennen gegeben haben. Schon meint man, Sie würden jetzt allgemein aus der bisher selbstgewollten Isolierung heraustreten und in Zeitschriften Ihre Dichtungen vorab publizieren.«<sup>42</sup>

### Gedichttypen

Die Einordnung der verstreuten und nachgelassenen Lyrik in Rilkes sogenannter ›Mittlerer Phase‹ vom Erscheinen des *Stunden-Buchs* (Dezember 1905) bis zum Erscheinen des *Malte*-Romans (Ende Mai 1910) kennt Konstanten und Varianten. Es ist auch die Frage, wie man dieses Feld sieht und bewertet, vor allem in Zusammenhang mit den *Neuen Gedichten*. Manfred Engel hebt die Bedeutung dieser Texte für das Werk hervor:

40 Hugo von Hofmannsthal an Oscar Bie, 17. Februar 1907. Zitiert nach: *Rilke-Chronik* (wie Anm. 38), S. 262-263.

41 Vgl. ebenda, S. 295.

42 Anton Kippenberg an Rainer Maria Rilke, 28. März 1914. In: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 502.

»Die nicht in die großen Zyklen eingegangene Lyrik bildet eine wichtige Folie für die ›Neuen Gedichte‹, von der sich der dort verwirklichte Stilwille scharf abhebt. Hier zeigt sich auch, in welchem Maße Rilke von Anfang an über das Konzept der Dinglyrik hausdrängte.«<sup>43</sup>

Folgt man dieser Argumentation, so ist klar, dass man mit einer Einteilung in ›Vollendetes‹ und ›Entwürfe‹ dem Phänomen der Einzelgedichte in diesem Werkabschnitt nicht mehr gerecht wird.<sup>44</sup> Die Metapher der ›Folie‹ ist mehrdeutig und bietet auch die Möglichkeit, das diffuse Gesamtfeld zu benennen und in Hinblick auf die publizierten *Neuen Gedichte* zu kategorisieren. Möglicherweise lassen sich weitere Textgruppen aus der Folie, scharf abheben, auch wenn das nicht die Intentionen des Dichters und des Verlegers gewesen ist. An die Disposition von Manfred Engel anknüpfend, ergeben sich ›Felder‹ von Gedichten:

- Vorwiegend biographisch bestimmte Texte (Widmungen an Freunde und Mäzene, Gedichte auf Frauen und für Frauen)
- Dichtungskonzepte mit:
  - a) Nähe zu den *Neuen Gedichten* und der zweiten Ausgabe des *Buchs der Bilder*
  - b) Neue poetische Daseins- und Weltentwürfe (Raumvorstellungen, Nähe – Ferne)
  - c) Mythisch-poetische Figuren (Endymion, v. a. aber die des Engels)
  - d) Klage (Schrei).

Einzelne Werkgruppen lassen sich dabei in ihrer Sonderstellung abheben:

- 1) Die »Capreser Lyrik«: Nach Ulrich Fülleborn und Manfred Engel gewinnt sie (Winter 1906/1907) eine Schlüsselposition<sup>45</sup> mit ihrem Anknüpfen an das *Stunden-Buch*, aber auch im Vorausgriff die *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus*.
- 2) Prosagedichte z. B. *Die Auslage des Fischhändlers* (Januar 1907) und auch *Judith's Rückkehr* (Juli 1911), aber auch Früheres wie *Der Löwenkäfig* (November 1902) und *Vor dem Luxembourg* (Juli 1907).<sup>46</sup>
- 3) Die *Requien: Requien für eine Freundin* (Oktober/November 1908), *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* (Oktober 1908) mit dem Thema des abgebrochenen Künstlerlebens.

Man war geneigt, die Zeit nach der Vollendung des *Malte*-Romans (1910) bis zum Erscheinen der *Elegien* (1923) als »Krisenjahre« zu bezeichnen, in denen – zumindest nach außen – Rilke kaum Lyrik veröffentlicht hat. Wir wissen von stockender Produktion, Bemühungen um Konzentration und auch Zeiten »ohne lyrischen

43 KA 1, S. 845 (Einleitung).

44 Die reinen Gedicht-Entwürfe dieser Zeit erfordern eine besondere Betrachtung.

45 Vgl. auch die neue Untersuchung von Magdolna Orosz: »Capri ein Unding«. Natur und Raumerfahrung in Rilkes Capreser Gedichten«. In: Zsuzsanna Iványi, Gergely Pethő (Hrsg.): *A szaván fogott gondolat. Ünnepi könyv Kocsány Piroska tiszteletére*. [Der beim Wort genommene Gedanke. Festschrift für Piroska Kocsány]. Debrecen 2011. Bd. 1, S. 243-255.

46 In diesem Zusammenhang wäre auch der *Cornet*, den Arthur Holitscher »versifizierte Prosa« nannte, zu erwähnen.

Ertrag«.47 Winfried Eckel hat versucht, die Masse der in dieser Zeit trotz allem entstandenen Einzelgedichte zu gliedern;48 er kommt dabei gleichfalls zu drei Gruppen, allerdings in einer etwas anderen Gewichtung. Er sieht nicht im Capreser Winter den zentralen Punkt für die Einzelgedichte, sondern stellt mehrere Abschnitte fest:

- 1) Die Phase September 1902 – Juli 1905 als frühes Werk, das unter dem Einfluss des *Stunden-Buchs* steht,
- 2) den Zeitraum 1906-1909 mit dem »Typus« der Dinglyrik als Orientierungselement, z. B. *Die Karyatiden* (Frühsommer 1908), *Marionetten-Theater* (Juli 1907), *Endymion* (Juli 1909), *Gebet für Irre und Sträflinge* (Winter 1908/1909),
- 3) den Zeitraum 1906-1910 mit der Distanz zur Dinglyrik und einer zweifachen Neuorientierung,
  - a) am Frühwerk z. B. *Stunden-Buch*, der sechsteilige *Gedichtkreis für Madeleine de Broglie* (Juni 1906), *Der Reliquienschrein* (August 1907), *Der Duft* (August 1907),
  - b) Vorausboten des Spätwerks mit den Merkmalen: lyrisches Ich und Wir, subjektiver Grundton, nicht markiertes Rollen-Ich.

Schließlich die *Requien* in ihrer Sonderstellung.

Die Konstellation von Ich und seinem Gegenüber sieht er als bestimmendes Merkmal in den *Improvisationen aus dem Capreser Winter*, damit als bewusste Alternative zum Dinggedicht und in bewusstem Anknüpfen an das subjektive Sagen des Frühwerks. Damit verbindet sich die Orientierung nicht an den »Dingen« sondern der südländischen, urtümlichen und erhaben dargestellten Landschaft.49

Es ist hier aber auch in den Einzelgedichten des Pariser Sommers 1909 ein neues, doppeltes Organisationsprinzip erkennbar, die Verbindung von »Ich und Thema«, vielleicht mit dem Ziel, so die »Krise des Anschauens« nach den *Neuen Gedichten* zu überwinden. Das Problem war – und das zeigen die unterschiedlichen, parallelen Anläufe – dafür eine angemessene dichterische Sprechweise zu finden. Mit dieser Gliederung und Ausrichtung der »Uncollected Poems« hat sich das Augenmerk etwas verändert.

### *Die Schwelle 1911/1912*

Man könnte an diese Einteilung so meine, noch eine vierte Phase anfügen:

Die Phase der Selbstreflexion 1910-1911. Sie ist aber kaum mit Gedichten zu füllen. Von der biografischen Situation ausgehend (Abschluss des *Malte*-Romans, Nordafrika-Reise, Aufenthalt in München) kommen hier viele Impulse und Anforderungen zusammen. Auch die Nähe wichtiger Personen, etwa der nun wieder vertiefte Kontakt zu Lou Andreas-Salomé (vgl. das Gedicht *Ich hielt mich über-*

47 KA 2, S. 418 (Einleitung).

48 Winfried Eckel: »Einzelgedichte 1902-1910«. In: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 1), S. 336-354.

49 Vgl. dabei besonders Fülleborn: *Rilke 1906 bis 1910* (wie Anm. 1), S. 167-168.



offen, ich vergaß), die Begegnung mit Marthe Hennebert (Paris, Sommer 1911) und das Zusammentreffen mit Norbert von Hellingrath in Paris (1910) und München (1911) mit den durch ihn vermittelten Pindar-Übersetzungen von Hölderlin.<sup>50</sup>

Ansätze, Fragmente, Entwürfe sind zahlreich, aber auch das Bewusstsein des Zukünftigen. Dies zeigt sich auch in kürzesten Abbrüchen, wie in dem Zweizeiler vom Ende Dezember 1911, schon auf Schloss Duino:

Fühlend Götter, die sich nahe rühren  
an der andern Seite der Natur<sup>51</sup>

und auch in dem, den *Elegien* schon sehr nahe kommenden, langen titellosen Entwurf (Ende Januar 1912 auf Duino), einem Aufbruch zum reimlosen Langgedicht mit den Anfangszeilen:

Soll ich die Städte rühmen, die überlebenden  
(die ich anstaunte) großen Sternbilder der Erde.  
Denn nur zum Rühmen noch steht mir das Herz, so gewaltig  
weiß ich die Welt. Und selbst meine Klage  
wird mir zur Preisung dicht vor dem stöhnenden Herzen.<sup>52</sup>

Der heroische Entschluss zum Rühmen ist da (forciert durch die bekannten harten Fügungen, deren Muster Pindar und Hölderlin vorgeben), aber wer soll in dieser Zeit gerühmt werden? Der Gegenstand des Dichtens ist dubios geworden, die Gegenwart bedarf offensichtlich des Dichters nicht. Die neuen Themen – die Stadt, die metallene Technik – sie übertönen ihn, sind auch nicht mehr sein ›Beruf‹.

Mit Friedrich Hölderlins Elegie *Brot und Wein* wäre hier zu fragen: »Wozu Dichter in dürftiger Zeit?« Rilkes Antwort definiert die eigene Position:

[...] So laßt mich solange  
vor Vergehendem stehn; anklagend nicht, aber  
noch einmal bewundernd. Und wo mich eines  
das mir vor Augen versinkt, etwa zur Klage bewegt  
sei es kein Vorwurf für euch.

Das große Vergehende erscheint hier als der angemessene Gegenstand für die Dichtung (wie sie das lyrische Ich nur als Aufgabe vor sich sieht). Schon im Gestus des Propheten bestimmt dieser Dichter die Aufgabe und grenzt die dafür Berufenen ab: Die Dichter des Großen, nun aber Vergehenden von den Dichtern des Tagwerks:

Sehet, es wäre  
arg um das Große bestellt, wenn es irgend der Schonung  
bedürfte. Wem die Paläste oder Gärten  
Kühnheit nicht mehr, wem Aufstieg und Rückfall  
alter Fontänen nicht mehr, wem das Verhaltene

<sup>50</sup> Vgl. dazu die eingehende Studie von Klaus E. Bohnenkamp (Hrsg.): *RMR – Norbert von Hellingrath. Briefe und Dokumente*. Göttingen 2008.

<sup>51</sup> KA 2, S. 18.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 36.

in den Bildern oder der Statuen ewiges Dastehn  
 nicht mehr die Seele erschreckt und verwandelt, der gehe  
 diesem hinaus und tue sein Tagwerk; wo anders  
 lauert das Große auf ihn und wird ihn wo anders  
 anfalln, daß er sich wehrt.

Was dem Dichter des ›Vergehenden‹ bleibt, ist das Schauen der ruinösen Monumente und Gestalten der Vergangenheit, nicht in Nostalgie, sondern im Bewusstsein ihrer Endlichkeit; durch ihr bloßes noch Vorhandensein werden sie zum Gegenstand und Vorwurf des Dichters für die Verwandlung, die Metamorphose ins Gedicht. Damit ist ein Programm gegeben, ja proklamiert, eines, das zunächst noch sehr schmal und begrenzt aussieht.

Die täglichen Dinge, die Gegenstände der Stadt, der Technik, deren Klang und Lärm stehen nun ausklammert da. Sie bilden den möglichen Urgrund für das zukünftige Große, das aus dem Tagwerk kommt. Anderen »Orten« wird es zugeordnet und deren aggressivem Zugriff. Legitimiert ist dieser Bereich nur als Aufgabe für »jüngere Völker«, die sich den Aufgaben der Gegenwart zuwenden.

Man könnte fragen, von wo her definiert sich der Dichter/Seher dieses Gedichts, wo siedelt er sich an, dass er sich zu den »alten Völkern« zählt? Ist das antikische Rolle und Position? Hier, kurz hinter der Schwelle unseres Betrachtungszeitraums wird im Versuch eines Manifests die Setzung für das Kommende erkennbar. Ziel ist das nicht die Sammlung der Einzeldinge, etwa der »vollzähligen Multiplizität«<sup>53</sup> von der Pluralität bis zur Zerstreung der vehement präsenten Phänomene einer Großstadt wie Paris, sondern das Rühmen der großen Chiffren, die ein Grundgedanke verbindet.<sup>54</sup> Insofern ist es plausibel, wenn es Rilke nicht mehr darum geht, einen weiteren Teil des *Stunden-Buchs*<sup>55</sup> oder des *Buchs der Bilder* mit unterschiedlichsten Blicken auf unterschiedlichste Gegenstände zu assortieren, auch nicht, früher Geschriebenes und verstreut Veröffentlichtes zu sammeln, wie es sein Verlagsmitarbeiter und Herausgeber Fritz Adolf Hünich gerade unternommen hat.

Rilke hat das Duineser Langgedicht vom Januar 1912, obwohl es schon auf den entsprechenden Ton gestimmt ist, nicht in die Sammlung der *Elegien* aufgenommen. Es blieb »Fragmentarisches«, erhielt nicht einmal eine Überschrift. So blieb es beim transitorischen Charakter. Ernst Zinn hat in seinen beiden Editionen dem Text den Titel »[Fragment einer Elegie]« hinzugefügt und am Ende des Gedichts die Erläuterung »[Geschrieben zwischen der Ersten und der Zweiten Elegie]«.

53 RMR an Norbert von Hellingrath, Duino, 13. Februar 1912. In: *RMR – Hellingrath* (wie Anm. 50), S. 69.

54 Wie er über diese schwebende Multiplizität der Großstadt schreibt, dass sie einen »summen Schwarm« ergebe, wäre auch leicht auf den Eindruck der letzten Gedicht-Sammlungen zu übertragen (ausgenommen die *Requien*).

55 Unter dieser Überschrift trug Rilke Ende 1925 in einen Sammelband für Katharina Kippenberg einige Gedichte *Improvisationen aus dem Capreser Winter* (I) bis (III) vom Dezember 1906 ein. Die briefliche Äußerung vom 10. Februar 1907 an Elisabeth von der Heydt: »Etwas wie ein neues Stunden-Buch setzt sein« bezieht sich auf diese Stücke. Vgl. RMR: *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 330 (Kommentar).

Dichterrolle, Absicht von Rühmen und Klagen, auch Sprechton, Hymnus und Langgedicht-Form waren in diesem Gedicht offensichtlich schon fixiert, aber der Blick auf die bevorzugten Gegenstände des Dichtens war sehr verengt: Gärten, Paläste, Fontänen, Statuen in ihrem Verfall. Damit hatte Henri de Régnier im Jahr 1902 in seiner großen lyrischen Sammlung *La cité des eaux* die Wiedergeburt des Parks von Versailles gefeiert, ein Gestus, von dem der Symbolismus bis zu seinen deutschen Ausläufern George, Hofmannsthal und Rilke zehrte. Es war offensichtlich noch ein weiterer poetischer und poetologischer Schritt für Rilke nötig, um zum Programm für eine neue Sammlung zu gelangen. Nicht die großen Monumente von Palast, Park und Garten gaben die neue Idee dafür, sondern die Monumente seines eigenen dichterischen Werks, die nun wiederkehren – nicht als zu beschreibende Gegenstände (das wären Reprisen) – sondern als Chiffren aus einem großen Arsenal von Bildern gewonnen, für deren Verwandlung mit einer neuen Dichtersprache offensichtlich schon der Rahmen einer Sammlung bereitstand, bevor sie noch geschrieben waren.

### *Dichten, Ablegen und Sammeln*

Das ist die Umkehrung des frühen Rilkeschen Verfahrens, Gedichtbücher zu schreiben. Oft waren die Einzelgedichte schon vorhanden, oft schon gedruckt. Das Zusammensuchen von Einzelgedichten, das wägende Komponieren ihrer Abfolge, das noch die mittlere Werkphase mitgeprägt hatte, wurde nun als abgetan gesehen. Fritz Adolf Hünich, der penibel Rilkes frühe Gedichte ermittelte, erschien so als lästiger »Anthologien-Zusammensteller«<sup>56</sup>. Solcher Art Kompendien und Florilegien waren (oft für den Unterricht) jahrhundertlang die Regel gewesen sind, auch dass Buchtitel wie *Neue Gedichte* oder *Neue Lieder* nichts anderes bedeuteten als die Präsentation aktueller Produktion. Auch Rilke und Kippenberg standen diesem Denken noch nahe. Der lange Diskussionsprozess um einen angemessenen Titel für die Sammlung von Rilkes Dinglyrik zeugt davon, er führte zum Verlegenheitstitel *Gedichte* mit den entsprechenden Jahreszahlen und schließlich zu *Neue Gedichte* in Anlehnungen an Sammlungen anderer Dichter (Kippenberg nennt ausdrücklich: Goethe, Heine, Geibel, Keller).<sup>57</sup> Als Rilke den Vorschlag macht, auf Jahreszahlen als Zusatz beim Titel zu verzichten, kommt ihm Mitte August 1907 ein neues Sammlungskonzept in die Argumentation. Der Titel *Neue Gedichte*<sup>58</sup> sollte nämlich auch für einen Folgeband hinreichen, der »aus ähnlicher Betrachtung und Bewältigung des Angeschauten erwachsen«<sup>59</sup> werde. Die Dichtungsart bestimmt nun die Sammlung, der Band ist – im Gegensatz zur Tradition – nicht mehr die Sammlung

56 RMR an Fritz Adolf Hünich, 24. Februar 1922. Freundlicher Hinweis von August Stahl.

57 Vgl. Anton Kippenberg an RMR, Leipzig, 17. August 1907. In: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 81.

58 Gedacht war an einen Titel ohne Jahreszahl, erkennbar wurde der Unterschied erst bei der Schreibweise des zweiten Bands: *Der Neuen Gedichte Anderer Teil*.

59 RMR an August Kippenberg, Paris, 19. August 1907. In: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 84.

einer heterogenen Jahresproduktion. Das ist ein zunächst wenig auffälliger, nur in der Titelei verankerter Schritt, er bedeutete aber programmatisch und poetologisch den Ausschluss von Einzelgedichten, die sich nicht in einen solchen poetischen ›Schwarm‹ integrieren ließen – unabhängig von ihrer Qualität. Das Zinnsche Kriterium des ›Vollendetes‹ ist nicht allein ausreichend für die Aufnahme eines Gedichts in eine Kollektion. Den bedeutsamen Schritt, eine Sammlung nicht auf der Basis einer Gattung oder einer schematisch-buchhändlerischen Konvention aufzubauen – darauf hat Hugo Friedrich in seiner Studie *Die Struktur der modernen Lyrik* hingewiesen – sondern als »Bauwerk anzuordnen«, hat erstmals Charles Baudelaire in *Les fleurs du mal* (1857) für die Moderne durchgeführt.<sup>60</sup> In Rilkes Gedichtpublikation nach der mittleren Epoche zeigt sich dieses Prinzip erneut und verstärkt.

Für neue Gedichtbände ist in Rilkes Überlegungen ein anderes Konzept maßgebend als beim frühen und zum Teil mittleren Werk. In einem Brief an Anton Kippenberg hat er es als neue Notwendigkeit angesichts der soeben abgeschlossenen *Duineser Elegien* formuliert: »Umso mehr, als ich mir eigentlich für später bloße Ansammlungen von Gedichten, die man von Zeit zu Zeit zusammennähme, ohne daß ein gemeinsamer Impuls an ihrem Ursprung steht, kaum mehr vorstellen mag.«<sup>61</sup> Rilke ist erneut in einem Dilemma. Die zehn *Elegien* sind vollendet, bilden ein Ganzes, aber es gibt einen poetischen Überschuss, angesichts dessen er sich fragt, ob er den schmalen Band ergänzen solle, durch Verse und Gedichte, die als Agglomeration die erreichte Einheit irritieren: »aber diese Gedichte, den Elegien verwandt und ihnen durchaus zeitgenössisch, blieben sonst für immer zurück.« Eine grundsätzliche und unwiderrufliche Entscheidung wurde fällig: Rilke verzichtete darauf, die ›verwandten‹ und ›zeitgenössischen‹ Gedichte zusammen mit den *Elegien* zu publizieren und nahm sie nicht in einen eigenen Band auf. Die Begründung, die er seinem Verleger gab, ist auch für die davor liegende Epoche von Relevanz: »Die meisten dieser (nicht sehr zahlreichen) Arbeiten sind übrigens im Lauf der Jahre an vorläufigen Orten im Druck erschienen.« Hier haben wir den gesuchten Ausdruck für verstreute Gedichte, sie sind »an vorläufigen Orten im Druck erschienen«.<sup>62</sup> Ihnen einen endgültigen Ort zu geben, erscheint ihm nicht mehr als Aufgabe des Dichters, sich diesem Ort anzunähern ist somit der Literaturwissenschaft als Aufgabe zugewachsen.

Wie mit einer Pointe hat sich Rilke auch dazu in einem Gedicht geäußert, das er seinem Herausgeber Fritz Adolf Hünich in die Ausgabe *Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers/Prosa/Drama* (1894-1899). *Leipziger Bibliophilen-Abend 1921* gesetzt hat:

60 Vgl. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Mit einem Nachwort von Jürgen von Stackelberg. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek 1985, S. 40.

61 RMR an Anton Kippenberg, Muzot, 23. Februar 1922. In: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 261.

62 Ebenda.

Ich komme mir leicht verstorben vor,  
da ich dieses nicht hindern konnte –,  
wie ein Mond, der sein Recht verlor  
über das wiederbesonnte

Land. Sie führten das neue Licht  
weckender Exegesen.  
Nun sagt ich am Liebsten: Ich war es nicht.  
Aber wer ists gewesen?<sup>63</sup>

Auch die Distanzierung von den ›verstreuten‹ und vom Dichter nicht selbst in einer Sammlung herausgegebenen Gedichten ist zu erkennen. Sie gehören für ihn einem abgetanen Bereich an, dessen Wiedererscheinen der verblasste (verblichene) Dichter nicht zu verhindern imstande ist, der mit einem dazugesetzten: »Dankbar, ›trotzdem‹: Rainer Maria Rilke. (Ende Januar 1922)« die Aussage gerade noch in der Schwebe hält.

Es ist deutlich erkennbar: Rilke will seinen eigenen Selektionsprozess bei der Entstehung, Sammlung und Anerkennung seiner Gedichte nicht rückgängig machen. »Einzelgedichte« können für ihn als »Uncollected Poems« in einem von ihm verlassenem Territorium verbleiben. Sie werden aber dadurch nicht ungeschehen gemacht, nicht vernichtet. Sie können später von anderen wieder beleuchtet werden, aber eben als das, was sie sind – Einzelgedichte/Verstreute Gedichte/Uncollected Poems.

<sup>63</sup> SW 2, S. 250.

JUDITH RYAN

»Du, der ichs nicht sage ...«

Lyrisches und sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906-1911

Was die schiere Produktivität betrifft, stellt der Zeitraum 1906-1911 einen Höhepunkt in Rilkes Schaffen dar. Schon seit seiner ersten Ankunft in Paris im Jahre 1902 hatte sich Rilke mit mehreren Projekten zugleich beschäftigt. Im Vergleich zu der Schaffensphase 1894-1902 veröffentlicht er allerdings weniger Aufsätze, und die Hoffnungen, die er für einen Erfolg im Theater gehegt hatte, hat er jetzt aufgegeben. Seit 1904 arbeitet er an den Gedichten, die 1907 unter dem Titel *Neue Gedichte* erscheinen: weitaus die meisten dieser Gedichte sind zwischen 1905 und 1907 entstanden. Gleichzeitig arbeitet Rilke auch an der zweiten, um 24 Gedichte ergänzten Ausgabe des *Buchs der Bilder*, die im Dezember 1906 veröffentlicht wird, sowie an der dritten Fassung des *Cornets*, die ebenfalls im Dezember 1906 erscheint. Die Texte der *Neuen Gedichte anderer Teil* entstehen in den Jahren 1907 und 1908. In seinem ausgiebigen Briefwechsel befinden sich bemerkenswerte Überlegungen zur Kunst, darunter die berühmte Reihe von Briefen über Cézanne, die ohne weiteres als selbständiger Aufsatz hätte erscheinen können. Die »verstreuten Gedichte« – eine größere Gruppe als man zunächst gemeint hat<sup>1</sup> – enthalten wichtige Texte wie die Capreser Lyrik aus dem Winter 1906/07, das Prosagedicht *Die Auslage des Fischhändlers* (1907) und die beiden *Requiems* (1908 und 1909). Neben all dieser Produktivität erstreckt sich die Arbeit an den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von den ersten Entwürfen – einschließlich der ersten Fassung des Eingangs – im Jahre 1904 bis zum endgültigen Diktat des Manuskripts im Januar 1910 beim Verlag in Leipzig. Besonders intensive Arbeitsperioden kamen 1908 und Ende 1909 zustande. Diese vielen, sich teilweise überschneidenden Projekte Rilkes lassen sich gleichsam als tektonische Platten vorstellen, die manchmal horizontal aneinander vorbeigleiten, manchmal miteinander zusammentreffen, und manchmal sich unter oder über einander schieben. Diese Seismologie wird zum Teil verdeckt durch die separate Erscheinung des *Buchs der Bilder* und der zwei Bände der *Neuen Gedichte*. Wenn man nicht aus verständlichen Gründen die einzelnen Bände als geschlossene Einheiten behalten wollte, könnte eine Ausgabe der Gedichte in der Reihe ihrer Entstehung zu höchst faszinierenden Einsichten führen. Indem frühere Arbeiten neue, oft revidierte Auflagen erhalten, stellt sich die Frage nach den unterschiedlichen Kunstvorstellungen zurückliegender Werkphasen in besonders zugespitzter Form.

Manfred Engel stellt eine sehr treffende Überlegung an, wenn er in der *Kommentierten Ausgabe* schreibt, es liege nahe, die Texte des *Buchs der Bilder* daraufhin zu

<sup>1</sup> Band II der *Sämtlichen Werke* teilt diese Gedichte in drei Gruppen auf: »Vollendetes«, »Widmungen« und »Entwürfe«. Die *Kommentierte Ausgabe* übernimmt diese in manchen Fällen etwas zweifelhafte Unterscheidung nicht (bei den meisten Widmungen handelt es sich ja um vollendete Gedichte).

befragen, »was ihnen zu einem kunstgerechten ›Neuen Gedicht‹ noch fehlen könnte« (KA 1, 797). Seine Antwort auf diese Frage besteht teilweise in der Beobachtung, daß die Texte des *Buchs der Bilder* all das enthalten, »was in der emotional unterkühlten, formal perfektionierten Sprechweise der *Neuen Gedichte* nicht sagbar war« (KA 1, 798). Eine vergleichbare Frage stellt sich im Zusammenhang mit den »verstreuten Gedichten«, vor allem bei denjenigen, die ein thematisches Verhältnis zu den gesammelten Gedichten dieser Epoche aufweisen. Es fragt sich zum Beispiel, warum die Gedichte *La Dame à la Licorne* (KA 1, 364) oder *Die Heiligen* (KA 1, 368), beide 1906 in Paris entstanden, nicht in die *Neuen Gedichte* aufgenommen wurden, haben sie doch ganz deutliche thematische Bezüge zu verwandten Texten der *Neuen Gedichte*. Warum schließt der erste Band der *Neuen Gedichte* mit dem Gedicht *Die Rosenschale*, während *Die Marien-Vase* (entstanden 1907) nicht in den zweiten Band der *Neuen Gedichte* aufgenommen wird? *Die Marien-Vase* unterscheidet sich zwar von den charakteristischen *Neuen Gedichten* dadurch, daß die Vase nicht als autonomes Ding dasteht: stattdessen spricht eine Gruppe von Freunden (»wir«) zu einer nicht genannten Frau, zu deren Ehre sie eine Vase mit Blumen in eine Nische stellen.<sup>2</sup> Anhand eines Gedichts wie *Die Rosenschale* wird aber deutlich, daß die *Neuen Gedichte* weniger ›unterkühlt‹ sind als man sie sich vorstellt. Wie manche der *Neuen Gedichte*, vor allem die anderen längeren Gedichte am Schluß des ersten Bandes, enthält *Die Rosenschale* narrative Andeutungen:

Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben  
zu einem Etwas sich zusammenballen,  
das Haß war und sich auf der Erde wälzte  
wie ein von Bienen überfallnes Tier;  
Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber,  
rasende Pferde, die zusammenbrachen,  
den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß  
als schälte sich der Schädel aus dem Maule. (KA 1, 508)

Diese als Kontrast zur in sich ruhenden Rosenschale gedachten Anfangsverse erinnern eher an gewisse Szenen in Hofmannsthals *Reitergeschichte* (1898) als etwa an das in der Tat unterkühlte Anfangsgedicht der *Neuen Gedichte*, *Früher Apollo*. Aber auch die anderen langen Gedichte am Schluß des Bandes – *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes*, *Alkestis* und *Geburt der Venus* – passen schwer zu den *Neuen Gedichten*, solange man diese auf eine typische Formel reduziert.

Die nachgelassenen Gedichte aus dem Zeitraum 1906 bis 1911 stellen in manchen Fällen ähnliche Rätsel auf. Es ist keineswegs der Fall, daß all diese Gedichte das dichterische Niveau der *Neuen Gedichte* nicht erreichen. Ich denke zum Beispiel an die Capreser Lyrik, vor allem an *Die Nacht der Frühlingsschwende* (entstanden 1907). Warum hat Rilke diese doch sehr gelungenen Gedichte nicht veröffentlicht? Sonderbarerweise nimmt er hingegen ein anderes Gedicht aus der Capreser Zeit in die *Neuen Gedichte anderer Teil* auf: *Lied vom Meer*, das chronologisch früheste Stück

<sup>2</sup> Das Gedicht hat Rilke ins Gästebuch der Villa Discopoli auf Capri eingetragen (vgl. KA 1, 867).

in diesem Band.<sup>3</sup> Entstanden Anfang 1907 auf Capri, läßt sich das *Lied vom Meer* nur mit einiger Mühe in die *Neuen Gedichte* einreihen, denn es beschreibt nichts Dinghaftes, läßt Gefühle mitschwingen und wirkt nicht so streng stilisiert wie die meisten der *Neuen Gedichte*. Ulrich Fülleborn bemerkt allerdings, daß die »vollkommene strukturelle Übereinstimmung zwischen Aussage und Bauform« vielleicht für die Aufnahme des Gedichts in den zweiten Teil der *Neuen Gedichte* verantwortlich war. Wie viele der *Neuen Gedichte* ist *Das Lied vom Meer* ein leicht abgewandeltes Sonett, in diesem Fall ein Sonett mit kurzen Zeilen und einen Wechsel zwischen zwei- und dreihebigen Versen. So erhält das Gedicht einen ganz anderen Duktus als die meisten *Neuen Gedichte*:

Uraltes Wehn vom Meer,  
 Meerwind bei Nacht,  
     du kommst zu keinem her;  
 wenn einer wacht,  
 so muß er sehn, wie er  
 dich übersteht:  
     uraltes Wehn vom Meer,  
 welches weht  
 nur wie für Ur-Gestein,  
 lauter Raum  
 reißend von weit herein ...  
 O wie fühlt dich ein  
 treibender Feigenbaum  
 oben im Mondschein. (KA I, 550)

Was hat Rilke dazu gebracht, dieses Lied in die *Neuen Gedichte anderer Teil* einzureihen? Es handelt sich beim Meerwind ja nicht um einen konkreten Gegenstand. Dagegen könnte man argumentieren, daß der an sich gestaltlose Meerwind im Feigenbaum eine plastische Form erhält. Umgekehrt bleibt der Feigenbaum überraschenderweise an diesem ungeschützten Ort bestehen und scheint dort noch zu gedeihen.<sup>4</sup> Trotz des etwas entrückten Charakters der Szene werden die Gefühle eines anonymen Ich in der Apostrophe an den Wind und dem ekstatischen »O« des letzten Abschnitts deutlich. Während des ganzen Gedichts bleibt das Ich in einem innigen Bezug zum »uralten Wehn vom Meer«. Als traditionelles Bild für die dichterische Inspiration, scheint der Wind eher auf eine lyrische als auf eine »sachliche« Einstellung zur Natur hinzudeuten. Das unmittelbar vorangehende Gedicht im zweiten Teil der *Neuen Gedichte, Römische Campagna* (KA I, 549) läßt den Kontrast zwischen den beiden Modi deutlich hervortreten. Der Zusammenhang zwischen den beiden Gedichten scheint eher thematisch (im Motiv des Raums) als gattungsmäßig bestimmt.

3 Die ersten drei *Improvisationen aus dem Capreser Winter* sind im Dezember 1906 entstanden, das *Lied vom Meer* im Januar 1907, die vierte Improvisation wie auch das ebenfalls auf Capri geschriebene Gedicht *Ein Frühlingwind* im Februar und *Die Nacht der Frühlingsschwende* im März 1907.

4 Am besten gedeiht der Feigenbaum an einem windgeschützten Standort.



Das Lied *Du, der ichs nicht sage* ... stellt ähnliche Fragen. In diesem Fall hat Rilke das Gedicht zwar veröffentlicht, aber weder in einer Gedichtsammlung noch als eigenständiges Gedicht. Stattdessen erscheint es als eingelegtes Lied in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Das Gedicht, das der Protagonist Malte als »ein unbekanntes deutsches Lied« bezeichnet (KA 4, 627), steht fast einzigartig in den Werken Rilkes da. Schon Rilkes erstes Gedichtband *Leben und Lieder* (1894) enthält trotz des Titels keine wirklich liedhaften Gedichte. *Du, der ichs nicht sage* entstand fast zwei Jahre später als das *Lied vom Meer*, im Dezember 1909, in der allerletzten Schreibphase des *Malte Laurids Brigge*. Diese beiden Gedichte scheinen dem Lyrischen näher zu kommen als die meisten anderen Gedichte des Zeitraums von 1906 bis 1911.

Rilkes Wort vom »sachlichen Sagen« fällt nur ein einziges Mal, und zwar in seinen Briefen an Clara über Cézanne vom Herbst 1907. Eine Art Vorstufe zu dieser Vorstellung taucht schon am 13. Oktober auf, als Rilke versucht, das Besondere an diesen Bildern zu identifizieren:

»Man merkt auch, von Mal zu Mal besser, wie notwendig es war, auch noch über die Liebe hinauszukommen; es ist natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht: zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man *beurteilt* es, statt es zu *sagen*.« (KA 4, 616)

Indem man das tut, so fährt Rilke fort, »hört man auf, unparteiisch zu sein« (ebd.). Am 19. Oktober führt er Baudelaires Gedicht *Une Charogne* als Vorläufer von Cézannes Kunst an:

»Ich mußte daran denken, daß ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung zum sachlichen Sagen, die wir jetzt in Cézanne zu erkennen glauben, nicht hätte anheben können; erst mußte es da sein in seiner Unerbittlichkeit.« (KA 4, 624)

Inzwischen ist das Wort vom »sachlichen Sagen« zu einem feststehenden Kürzel für Rilkes ästhetisches Programm der Phase der *Neuen Gedichte* geworden. Meistens wird es ohne weitere Erklärung mit einer ›objektiven‹ oder distanzierten Sehweise gleichgesetzt. Für Hartmut Engelhardt bedeutet das »sachliche Sagen« die »Verwandlung des Dings in ein Bild«. <sup>5</sup> Ted Gundel untersucht das Verhältnis des »sachlichen Sagens« zu Rilkes Prosa-Gedichten. <sup>6</sup> Anhand einer subtilen Analyse der *Auslage des Fischhändlers* (1907) zeigt Gundel, wie Rilke das Augenmerk auf die Eigenschaften des Gegenstandes richtet, um vorgefaßte Vorstellungen zu vermeiden und das Verhältnis zwischen dem Gegenstand und dem Bewußtsein des Beobachters unter die Lupe zu nehmen. Anette Schwarz beschreibt das »sachliche Sagen« als Prozeß einer Verinnerlichung des Dinges und dessen Verwandlung in etwas, das vom alltäglichen Nutzwert gelöst und zu einem ästhetischen Ideal geworden ist. <sup>7</sup> Was die *Neuen Gedichte* betrifft, weist Helen Bridge auf einen Widerspruch hin

5 Hartmut Engelhardt: *Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*. Frankfurt a.M. 1973, S. 91-106.

6 Ted Gundel: »Rilke's Prose-Poetry as ›Sachliches Sagen.‹« In: *Modern Austrian Literature* 15, 1982, H. 3/4, S. 91-111.

7 Anette Schwarz: »The Colors of Prose: Rilke's Program of *Sachliches Sagen*.« In: *Germanic Review* 71, 1996, H. 3, S. 195-210. Von ihrer These, daß Rilkes sachliches Sagen eine Verwandtschaft mit der Theorie der Melancholie aufweist, bin ich nicht ganz überzeugt.

zwischen Deutungen der Gedichte anhand einer von Rodins Skulpturen entwickelten Dingpoetik und im Zusammenhang mit dem Begriff des sachlichen Sagens aus den Briefen über Cézanne.<sup>8</sup> Es fragt sich, wie viel Gewicht auf das sachliche Sagen gelegt werden soll. Inwiefern ist dieser Begriff tatsächlich für die Werkphase der *Neuen Gedichte* kennzeichnend? Es wäre vielleicht ratsam, neben den Rodinschen und Cézannischen Mustern dem Weiterbestehen früherer poetischer Modelle in diesem Zeitraum Rechnung zu tragen.

Mit der Hilfe seiner Frau hatte Rilke den ersten Band der *Neuen Gedichte* zusammengestellt, der seinen Verleger schon im frühen August 1907 erreichte. In einem intensiven Briefaustausch hat das Ehepaar besprochen, welche Gedichte im Band erscheinen sollten und in welcher Reihenfolge. Dabei übte Clara einen wichtigen Einfluß auf die Zusammenstellung des Buchs aus. Rilkes Sätze über das »sachliche Sagen« kamen jedoch erst Mitte Oktober zustande. Kein Wunder, daß dieser Band trotz der Aufnahme einer ganzen Reihe von Gedichten im neuen Stil (man denke etwa an *Gott im Mittelalter*, *Gazelle*, *Die Kurtisane*, *Quai du Rosaire* und andere Gedichte vom Juli 1907) nicht ganz so homogen ist, wie man sich das häufig vorstellt. Der zweite, in einem knapperen Zeitraum von ungefähr dreizehn Monaten geschriebene Band der *Neuen Gedichte* ist zwar in bezug auf Form und Stil viel einheitlicher. Aber auch hier fallen einige Gedichte aus dem Rahmen. Die tektonischen Platten der verschiedenen sich überschneidenden Projekte, mit denen Rilke zu dieser Zeit beschäftigt war, haben sicherlich einiges getan, um die Gestalt der beiden Bände der *Neuen Gedichte* aufzulockern.

Als einziges Gedicht im *Malte*-Roman ist *Du, der ichs nicht sage ...* gleichsam ein Überbleibsel der klassisch-romantischen Tradition, in der es üblich war, in längere Erzähltexte Lieder einzufügen. Im Gegensatz zu dieser Tradition handelt es sich hier aber nicht um ein Lied, das wie bei den Romantikern in der freien Natur gesungen wird: stattdessen wird es in einem venezianischen Salon vorgetragen, in »einem jener Salons, in denen Fremde sich vorübergehend um die Dame des Hauses versammeln, die fremd ist wie sie« (KA 4, 624). Die Episode findet gegen Ende des Sommers statt, im »weichen, opiatischen Venedig«, das mit dem Kommen des Herbstes bald durch ein »wirkliches, waches, bis zum Zerspringen sprödes, durchaus nicht erträumtes« Venedig ersetzt werden soll. Die sich in Venedig aufhaltenden Ausländer wollen noch vor der Abreise einen letzten Augenblick zusammen genießen. In diesem Salon erscheint die junge Dänin, die Malte an seine Tante Abelone, die Schwester seiner verstorbenen Mutter, erinnert. Beim ersten Anblick erinnert sie ihn jedoch auch an Benedicte von Qualen, die Geliebte des dänischen Dichters Jens Immanuel Baggesen (Rilke kannte die Geschichte dieser Liebesbeziehung aus den *Reventlowpapieren*). Sie verbindet also Maltes Lektüre mit seinen Kindheitserinnerungen. Zunächst singt die Dänin »eines jener italienischen Lieder, die die Fremden für echt halten«, aber Malte meint zu bemerken, daß die Sängerin »nicht daran glaubte« (KA 4, 627). Gegen diese Folie und nach einer kurzen Pause fängt die junge Dänin noch einmal zu singen an, diesmal auf deutsch:

<sup>8</sup> Helen Bridge: »Place into Poetry: Time and Space in Rilke's Neue Gedichte«. In: *Orbis Litterarum* 61, 2006, H. 4, S. 263-290. Hier: S. 265.

»Eine Stille ergab sich, die eben noch niemand für möglich gehalten hätte; sie dauerte an, sie spannte sich, und jetzt erhob sich in ihr die Stimme. (Abelone, dachte ich. Abelone.)« (KA 4, 627)

Malte bemerkt, daß die Stimme der Sängerin »stark, voll und doch nicht schwer« klingt; nach dem neunten Vers entsteht jedoch eine kurze Pause, und nach dem zwölften eine längere. So sieht das in den *Aufzeichnungen* aus:

»[...] Es war ein unbekanntes deutsches Lied. Sie sang es merkwürdig einfach, wie etwas Notwendiges. Sie sang:

›Du, der ichs nicht sage, daß ich bei Nacht  
weinend liege,  
deren Wesen mich müde macht  
wie eine Wiege.  
Du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht  
meinetwillen:  
wie, wenn wir diese Pracht  
ohne zu stillen  
in uns ertrügen?  
(kurze Pause und zögernd)  
Sieh dir die Liebenden an,  
wenn erst das Bekennen begann,  
wie bald sie lügen.«

Wieder die Stille. Gott weiß, wer sie machte. Dann rührten sich die Leute, stießen aneinander, entschuldigten sich, hüstelten. Schon wollten sie in ein allgemeines verwischendes Geräusch übergehen, da brach plötzlich die Stimme aus, entschlossen, breit und gedrängt:

›Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.  
Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,  
oder es ist ein Duft ohne Rest.  
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,  
du nur, du wirst immer geboren:  
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.« (KA 3, 627f.)

Im ersten Band der *Kommentierten Ausgabe* (Gedichte 1895-1910) fallen die narrativen Teile weg und die beiden Pausen werden durch gebrochene Linien ersetzt: so erhält das Gedicht eine dreiteilige Struktur. In den *Aufzeichnungen* dagegen bleibt die Struktur unsicher: vom Reimschema her scheinen die Verse 1 bis 12 zusammenzugehören; es läßt sich jedoch schwer erkennen, ob der Teil nach der narrativen Unterbrechung auch zu diesem Lied gehört oder ob es sich bei den Versen 13 bis 20 um ein zweites Lied handelt. Bei seiner Einführung des Lieds hatte Malte behauptet, das Lied bestehe »aus einem Stück, ohne Bruch, ohne Naht« (KA 3, 627). Umso überraschender wirken nach dieser Behauptung die zögernde Pause und die etwas längere Unterbrechung. Die Verlängerung der Verszeilen im letzten Teil unterstützt die Vorstellung, es handle sich um zwei Lieder; aber die thematischen Ähnlichkeiten und das Fortsetzen der Du-Anrede lassen vermuten, daß die beiden Teile

doch sehr eng miteinander verbunden sind. Diese Ambiguität gehört meines Erachtens mit zur Wirkung dieses nur scheinbar einfachen Texts.

Der Wechsel zwischen langen und kurzen Versen in den zwölf ersten Zeilen gibt dem Lied ein ausgesprochen lyrisches Gepräge, eine Fluidität, die mit den Gefühlsbewegungen des Ich anschwillt und wieder verebbt. Etwas ähnliches läßt sich am *Lied vom Meer* beobachten.<sup>9</sup> *Du, der ichs nicht sage* wird jedoch bei aller Flüssigkeit nicht nur durch die beiden Pausen unterbrochen, sondern auch durch kleinere rhythmische Unebenheiten nuanciert. Das kann beim Vortrag zu Unsicherheiten führen, wie beim 14. und 17. Vers. Im gekürzten 15. Vers entsteht eine kleine, suggestive Pause: »oder es ist ein Duft ohne Rest.« Malte beschreibt den Vortrag der Sängerin in diesem letzten Teil des Gedichts als »entschlossen«, aber der Leser des Texts bemerkt immer wieder ein leises Zögern. Diese Unregelmäßigkeiten führen zu den schillernden Effekten, die das Faszinosum dieses Gedichts ausmachen.

Im Zusammenhang der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erhalten die Brüche und Lücken innerhalb des Gedichts eine zusätzliche Bedeutung, in der eine Art Parallele zur Mosaik der vielen Fragmente des Prosabuchs zum Ausdruck kommt. Der Leser wird herausgefordert, die Gedankensprünge des Gedichts zu verknüpfen und die disparaten Teile zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzufügen. Dadurch treten jedoch die Ambiguitäten des Gedichts nur noch deutlicher hervor.

Ein wesentlicher Teil der Spannung in dieser Episode der *Aufzeichnungen* rührt daher, daß das Lied ein Rollengedicht ist. Das lyrische Ich ist ein Mann, der eine geliebte Frau apostrophiert; aber im Kontext der *Aufzeichnungen* wird das Lied von einer Frau gesungen. Das männliche Ich ermöglicht Maltes Identifikation mit dem Gedicht: die Worte scheinen fast aus seiner eigenen Psyche herauszuströmen. Gleichzeitig ist er sich dessen bewußt, daß das Lied von einer Frau gesungen wird. Als die Sängerin mit den anderen Gästen in den Salon geht, bleibt Malte zurück, am Türrahmen gelehnt. Die Sängerin hört er, aber er kann sie nicht sehen. Im »schwarzspiegelnden Türinneren« befindet er sich gleichsam im geheimen Raum des eigenen Bewußtseins. Indem er wie in einem inneren Aufschrei an Abelone denkt, erlebt er die junge Dänin als deren Doppelgängerin. Der Schlußvers des Gedichts, »weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest«, scheint ein Ideal der »intransitiven Liebe« auszudrücken, das Malte schon in vorausgehenden Aufzeichnungen eingeführt hat und das er im darauffolgenden Abschnitt an einer Reihe von historischen Beispielen – Mechthild, Teresa von Avila und Rose von Lima – ausführlicher darstellt.

Als drittletzte Aufzeichnung des Prosabuchs nimmt die Venedig-Episode eine besondere Stellung ein. Die letzte Aufzeichnung des Prosabuchs ist bekanntlich die radikale Umdichtung der biblischen Geschichte des Verlorenen Sohnes, welche ebenfalls die Frage der erwiderten und nicht erwiderten Liebe aufgreift. Bei seinen Wanderungen durch weite Landschaften hat der Verlorene Sohn »geliebt und wieder geliebt in seiner Einsamkeit«: allmählich lernt er, »den geliebten Gegenstand mit

9 Wir haben schon festgestellt, daß das *Lied vom Meer* ein kurzzeiliges Sonett ist. *Du, der ichs nicht sage* ist kein eigentliches Sonett (der erste Teil besteht aus nur 12 Versen), aber es ähnelt in gewisser Weise dem Schweifsonett (vgl. Meyer, S. 79 Anm. 60).

den Strahlen seines Gefühls zu durchscheinen, statt ihn darin zu verzehren« (KA 3, 631). Diese neue Einstellung zur Liebe verbindet ihn mit den großen liebenden Frauen wie mit dem Liebespaar in *Du, der ichs nicht sage*. In den langen Hirtenjahren fängt der Verlorene Sohn an, sich »allgemein und anonym zu fühlen wie ein zögernd Genesender« (KA 4, 632). Dieser Teil der Geschichte sollte meines Erachtens vor dem Hintergrund des Venedig-Liedes gelesen werden. In fast ekstatischen Augenblicken fühlt er sich »wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten« (KA 3, 633). Die »großen Veränderungen«, die während dieser Zeit in ihm stattfinden, haben wesentlich damit zu tun, daß er fast zu einem Teil der Landschaft wird. Verschiedene Metaphern verdeutlichen diesen Prozeß: mal ist er wie ein Wurm, der im Raum »krumme Ausgänge ohne Ausgang und Richtung« zieht (KA 3, 633), mal entwickelt sich »die feste überwinternde Pflanze« aus den »Wurzeln seines Seins« (KA 3, 634).

Das Verhältnis der Liebenden im Lied der jungen Dänin läßt sich ebenfalls im letzten Teil nicht mehr mit bekannten Begriffen verstehen. Allmählich unterscheidet sich die Geliebte kaum mehr von der natürlichen Umgebung:

Dich einzig kann ich vertauschen.  
Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,  
oder es ist ein Duft ohne Rest.

Das Motiv des Rauschens spielt selbstverständlich an auf die romantische Vorstellung einer in der Natur schlummernden Musik, zum Beispiel in Eichendorffs Gedicht *Wünschelrute* (1835). Bei Rilke erscheint diese Vorstellung in sehr vermittelter Form, zunächst in seinen unveröffentlichten, teilweise von Emerson angeregten *Notizen zur Melodie der Dinge* aus dem Jahr 1898. Hier schreibt Rilke von der »großen Melodie, in der Dinge und Düfte, Gefühle und Vergangenheiten, Dämmerungen und Sehnsüchte mitwirken« wie auch von den »einzelnen Stimmen, welche diesen vollen Chor ergänzen und vollenden« (KA 4, 107). Der »Eingeweihte des Lebens«, wie er es hier formuliert, muß sowohl »aus den rauschenden Tumulten des Meeres den Takt des Wogenschlages ausschälen und aus dem Netzgewirr täglichen Gesprächs die lebendige Linie gelöst haben, welche die anderen trägt« (ebenda). Thema dieser Aufzeichnungen ist in erster Linie das Theater – vieles aus diesen Notizen ist in die beiden Aufsätze *Der Wert des Monologs* und *Noch ein Wort über den Wert des Monologs* (veröffentlicht 1898) eingegangen. Die Vorstellung des »breiten Lieds des Hintergrunds« (KA 4, 109) besitzt jedoch durchaus Relevanz für die Lyrik, wie ich noch im Zusammenhang mit dem Lied aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* darstellen möchte. Aber zunächst ein paar Bemerkungen zu Rilkes Verhältnis zur Musik im allgemeinen.

Rilke scheint kein besonderes Ohr für die Musik gehabt zu haben, jedenfalls nicht im Sinne der Gesangs- und Instrumentalkunst. Er war jedoch für den Sprachrhythmus sehr sensibel und sah im mündlichen Vortrag die ideale Aufführungsform der Lyrik. Das Gedicht *An die Musik* (1918) hat Rilke zwar nach einem Hauskonzert in das Gästebuch von Hanna Wolff eingetragen, aber die Musik wird dort trotz des konkreten Anlasses höchst abstrakt dargestellt:

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:  
 Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen  
 enden. Du Zeit,  
 die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen. (KA 2, 158)

Weit entfernt davon, eine neue Wendung zur Musik im herkömmlichen Sinne zu sein, ist *An die Musik* vielmehr ein poetologisches Gedicht mit einem etwas mystischen Anflug. Was Vertonungen seiner eigenen Gedichte betrifft, verhielt sich Rilke im allgemeinen ablehnend. Er machte nur wenige Ausnahmen – so war er zum Beispiel damit einverstanden, daß der dänische Komponist Paul von Klenau den *Cornet* vertonen sollte. Wir wissen nicht, ob Rilke diese Vertonung je gehört hat.<sup>10</sup> Viele Jahre später versah Rilke die Gedichtreihe *Ô Lacrimosa* (1925) mit dem Untertitel »Trilogie, zu einer künftigen Musik von Ernst Krenek«; Krenek hat tatsächlich im Jahr darauf die drei Gedichte vertont (op. 48 für Gesang und Klavier).<sup>11</sup> Von diesen beiden Ausnahmen abgesehen, lehnte Rilke Vertonungen seiner Gedichte entschieden ab. In einem Brief an Anton Kippenberg vom 26. Januar 1912 äußert er sein Entsetzen über eine Vertonung, die ihm gerade geschickt worden ist. »Darf eigentlich jeder Komponist alles Gedicht, was ihm grade paßt, nehmen und in seinen Musikkonserven einlegen?«. Man hört seine deutliche Entrüstung.<sup>12</sup> Es handelt sich in diesem Fall um eine Vertonung der Rilke »besonders lieben Verse aus dem ›M. L. Brigge«, d. h. des Gedichts ›Du, der ichs nicht sage ...‹ durch Victor Junk. Was Rilke besonders ärgert, ist die Art und Weise, wie die Musik den Text »rücksichtslos verändert.«<sup>13</sup> Es würde mich sehr überraschen, wenn Rilke die Noten in der Beilage der ihm vom Komponisten zugeschickten Zeitschrift hätte lesen können. Er konnte jedoch sehr deutlich erkennen, wo der Komponist den Wortlaut seines Gedichts und vielleicht auch den Rhythmus (etwa bei Silben, die auf mehrere Töne verteilt werden) geändert hatte. Man darf vermuten, daß Rilke bei einer Gedichtvertonung eine enge Fügung zwischen Wort und Musik erwartete. »Ich frage mich«, so fährt Rilke fort, »ob man nicht diesen Anlaß aufgreifen müßte, um zu diesen und ähnlichen Vorfällen Stellung zu suchen und zu überlegen, was etwa sich künftig dagegen bewirken ließe. Denn ein ungehöriger Eingriff ist es auf jeden Fall, nicht wahr?«<sup>14</sup>

Rilke hat nie Anton Weberns Vertonung der ihm »besonders lieben Verse aus dem ›M. L. Brigge« gehört. Auch diese Vertonung (op. 48) hätte er wahrscheinlich nicht geliebt. Trotzdem kommt sie dem Gedicht sehr nahe, vor allem, weil der Gesang sich eng an die Worte anlehnt. Die Instrumente begleiten nicht den Gesang, sondern bilden eine komplexe Geräuschkulisse, die als Hintergrund für die Vokal-

<sup>10</sup> Ich danke meinem Studenten John Gabriel, der in einer Seminararbeit vom Herbst 2011 Rilkes Einstellung zu Vertonungen des *Cornet* nachgegangen ist.

<sup>11</sup> Die Houghton Library der Harvard University besitzt eine ausgezeichnete Sammlung von Partituren zu Texten von Rilke: es würde sich lohnen, diese Sammlung näher zu untersuchen.

<sup>12</sup> *Ausgewählte Briefe*, Bd. 1, 1987-1914, S. 351.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> Ebenda.

stimme fungiert und auf sehr subtile Art und Weise kleine wie auch längere Pausen ausfüllt, herstellt und unterstreicht. Die Instrumente sind sorgfältig ausgewählt: Klarinette, Horn und Trompete bilden eine Gruppe, Celesta und Harfe eine andere, Violine, Viola und Bratsche die dritte.<sup>15</sup> Diejenigen Instrumente, die mit Dämpfer gespielt werden können, werden fast die ganze Zeit gedämpft; nur selten nehmen die Streicher den Dämpfer ab. Auch Pizzicatopassagen werden meistens mit Dämpfer gespielt, ebenso ist für Horn und Trompete in der Regel ein Dämpfer vorgeschrieben. Die Celesta und die Harfe lassen sich nur von Zeit zu Zeit hören. Die Metren wechseln häufig zwischen Dreivierteltakt, Zweivierteltakt, Sechachteltakt und Dreiachteltakt. So wird die Vertonung den unregelmäßigen Rhythmen des Originals gerecht. Die raffiniert gesetzten Pausen machen das Zögernde am Vortrag der jungen Sängerin im *Malte* auf subtile, fast unterschwellige Weise hörbar.

Webern hat schon im Jahre 1910 die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gelesen, die er in einem Brief an Arnold Schönberg vom 7. Juli 1910 als »ein fabelhaft schönes *Prosa*-Buch von Rilke« beschreibt.<sup>16</sup> Seine Entdeckung des Gedichts fällt in die Zeit seiner ersten Liebe zu seiner Kusine und späteren Frau Wilhelmine. Vom Gedicht behauptete er: »das war so zwingend, dieses Gedicht, ganz meinen Gedanken gemäß. Ich habe es rasch komponiert u. instrumentiert.«<sup>17</sup> Webern fasste die eingelegten Verse im *Malte Laurids Brigge* als zwei verschiedene Gedichte auf, eine Lektüre, die sich durchaus rechtfertigen läßt. Schon am 10. August war eine erste Fassung seiner Vertonung des ersten Gedichts vollendet. Ende August hatte er das zweite Gedicht vertont. So lag Weberns op. 8, »Zwei Lieder für Gesang und acht Instrumente nach Gedichten von Rainer Maria Rilke« schon im Erscheinungsjahr der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in einer ersten handschriftlichen Fassung vor.

Die zugrundeliegende Problematik des Textes wird im langen Revisionsprozeß sichtbar, dem Webern seine Komposition unterzog. Dazu schreibt Felix Meyer: »Bei wenigen anderen Werken von Anton Webern ist der jahrelange, minutiöse Umarbeitungsprozeß [...] so detailliert und über einen so großen Zeitraum hinweg dokumentiert wie bei den beiden Rilke-Liedern op. 8.«<sup>18</sup> Meyer identifiziert insgesamt 17 Entwicklungsstufen der Komposition, die in acht Handschriften festgehalten werden. Dieser sehr spannende Werdegang des Stückes erstreckt sich über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren und verdeutlicht Weberns Versuch, motivische und strukturelle Bezüge prägnanter zu artikulieren. Meyer zeigt, daß die Betonung »nicht als bloße ›Anlehnung‹ Weberns an seine literarische Vorlage, sondern als Zusammenreffen je eigenständiger musikalischer und textlicher Formprinzipien zu verstehen

15 In seiner sorgfältigen Analyse der verschiedenen Werkstufen des op. 8 zeigt Felix Meyer, daß Webern entgegen der allgemeinen Annahme zunächst an ein Orchester gedacht hat (»Im Zeichen der Reduktion: Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8«. In: *Quellenstudien I: Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin. Mit einem Anhang: Paul Sacher und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Aufträge, Widmungswerke, Uraufführungen.* Hrsg. Hans Oesch. Winterthur/Schweiz 1991, S. 53–100, hier: S. 58.

16 Ebenda, S. 54.

17 Ebenda.

18 Ebenda, S. 53.

ist.«<sup>19</sup> Wichtig ist vor allem die Instrumentierung, die erst allmählich auf eine Gruppe von acht Instrumenten reduziert wurde, die sich gerade noch diesseits der Grenze des Hörbaren bewegen (Pierre Boulez spricht von »nuances at the edge of the audible«).<sup>20</sup> Oktavverdoppelungen der verschiedenen Instrumentalgruppen verschwinden, Notwerte werden verkürzt und Pausen vermehrt. Die Vertonung tritt immer mehr vom Hörbaren zurück, so das nur flüchtige Andeutungen einer Geräuschkulissee bemerkbar werden: eine Art »Melodie der Dinge«, wenn man Rilkes Formulierung aus dem Jahre 1898 aufgreifen darf. Der Rhythmus des Gesangs, der in den ersten Fassungen dem Gedicht eher syllabisch verfolgt, nähert sich schon in der vierten Fassung dem Metrum des Rilkeschen Originals. Aber Stimme und Instrumente entfernen sich zunehmend voneinander. Weder begleiten die Instrumente die Stimme noch bilden sie einen Kontrapunkt zum Gesang. Das ganze Stück wird auf sehr subtile Art und Weise mit kleinen und kleinsten Pausen durchbrochen, die im Gesangspart und den Instrumentalteilen in einem höchst raffinierten Verhältnis zueinander stehen. Daraus ergibt sich eine äußerst feine Fragmentierung oder »Durchlöcherung« der Komposition, die der poetischen Vorlage auf faszinierende Art entspricht.<sup>21</sup>

Wie häufig in dieser Schaffensperiode wählte Webern für die Rilke-Lieder eine »mittlere Stimme« oder Mezzosopran.<sup>22</sup> Erst in den späteren Fassungen führt er einige Tonlagen ein, die den Gesang eher für Sopran als für Mezzosopran geeignet machen. Man könnte jedoch auch argumentieren, daß diese hohen Töne – am deutlichsten an der Stelle »Ach, in den Armen habe ich sie alle verloren« (T. 10 des zweiten Liedes) – gerade die Problematik des Gedichts deutlich werden lassen. Denn das Verhältnis der Liebenden bleibt nur erhalten, indem sie voneinander keinen Besitz ergreifen. Auf der anderen Seite durchbrechen die hohen Tonlagen die Grunddynamik des Stücks, die als piano und pianissimo angegeben wird. In der Aufführung von Pierre Boulez mit der Sopranistin Halina Lukomska wird das Stück vorwiegend mittellaut gesungen,<sup>23</sup> wobei die mit forte bezeichneten Töne sforzando vorgetragen werden. Wie Rapaport erklärt, widersprechen die Dynamikangaben in Weberns Partitur der Tradition des Kunstlieds, nach der die Stimme den Text zum Vorschein bringen soll.<sup>24</sup> So wird Lukomska der Fragilität von Rilkes Gedicht nicht gerecht,

19 Ebenda, S. 99.

20 Pierre Boulez: *Notes for an Apprenticeship*. New York 1968, S. 380.

21 In seiner Besprechung dieses Gedichts hebt Walter Busch hervor, wie der Sehnsucht der Liebenden nach einem Identischwerden durch die »Faktur des Textes« widersprochen wird. »Der Vortrag wird skandiert von »Schweigen« und »Pausen«, Orten, an denen die Emotionen zu sich selbst in Differenz treten« (»Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes Malte Laurids Brigge«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 21, 1995: *Malte-Lektüren*. Sigmaringen 1997, S. 15-33, hier: S. 25).

22 Vgl. Anne C. Schreffler: *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on the Poems of Georg Trakl* (Oxford 1994), S. 128 n. 19.

23 Pierre Boulez (Dirigent): *The Complete Works of Anton Webern*. Columbia Masterworks M435193 (CBS, 1978).

24 Herman Rapaport: »Anton von Webern's »Two Rilke Songs«, op. 8«. In: *Is There Truth in Art?* 1997, S. 73. Das gleiche gilt m.E. für eine weitere von Boulez dirigierte Aufführung mit Françoise Pollet: *Boulez Conducts Webern. Songs and Choruses; Orchestral and Chamber Music*. Deutsche Grammophon GmbH, 1995. 437 786-2.



indem sie es sozusagen vor dem ständigen Verschwinden zu retten versucht, das nicht nur in Weberns Komposition, sondern auch im Text von Rilkes Prosabuch latent ist.

Zum Schluß kann ich nicht umhin, den Sprung von diesem Gedicht zu einem späteren, nicht zu Rilkes Lebzeiten veröffentlichten Gedicht machen: *Du im Voraus / verlorne Geliebte*, geschrieben 1913/14 in Paris. In Anlehnung an Klopstock und Hölderlin stellt sich hier das Ich eine zukünftige, aber paradoxerweise schon von vornherein verlorene Geliebte vor, die sich nur noch flüchtig in der Landschaft, den Gärten, und den Gassen einer kleinen Stadt erblicken läßt. Oder genauer: sie scheint jedes Mal gerade um die Ecke verschwunden zu sein. Das Gedicht schließt mit den Versen:

[...] Wer weiß, ob derselbe  
Vogel nicht hinklang durch uns  
gestern, einzeln, im Abend? (KA 2, 90)

Eine Art Vorstufe zu *Du im voraus* läßt sich im unveröffentlichten Widmungsgedicht für Sidonie von Nádherný erkennen. *Ach zwischen mir und diesem Vogellaut*, 1910 in Rom entstanden. Es handelt sich um eins der »verstreuten« Gedichte aus dem Zeitraum 1906-1911. Vier Monate nach dem Gedicht aus *Malte Laurids Brigge* entstanden, stellt es eine dringende Frage nach dem Verhältnis zwischen Ich und Natur:

Ach zwischen mir und diesem Vogellaut:  
was war verabredet? Ich weiß nicht mehr –,  
(ach zwischen mir und diesem Vogellaut) (KA 1, 443)

Und später:

Sollte jetzt innen ein Gefühl in mir  
anheben – ? Welches, welches? [...] (ebenda)

Das Widmungsgedicht für Sidonie von Nádherný kommt mir nicht besonders liedhaft vor, aber Rilke sah das anders: »Es ist fast ein Lied; könnte man es singen, würde es nicht einmal so traurig sein. Oder doch? Ich weiß nicht.« (KA 1, 896). Das Geheimnis des Lyrischen wird hier nicht gelüftet.

TORSTEN HOFFMANN

»Zugehn lernen über Unendlichem«

Zur Typologie und Poetik von Rilkes  
verstreuten Widmungsgedichten 1906-1911

Am 11. November 1907 fuhr Rilke nach Rodaun bei Wien, um Hugo von Hofmannsthal zu besuchen. Zu diesem Treffen war auch Lia Rosen eingeladen, eine erst 14jährige, aber schon am Burgtheater engagierte Schauspielerin, die in Rodaun einige Gedichte Rilkes vortrug. Wenige Tage später schickte Rilke ihr ein Exemplar des 1905 erschienenen *Stunden-Buchs*, in das er das Widmungsgedicht *Für Lia Rosen* eingeschrieben hatte. Da Rilke ein ausgesprochen widmungsfreudiger Autor war, folgt direkt auf die handschriftliche eine gedruckte Widmung: »Gelegt in die Hände von Lou« (KA I, 154). Wie diese Widmungskonkurrenz auf Lia Rosen gewirkt hat, ist nicht überliefert. In jedem Fall war für sie unmittelbar einsichtig, worin sich auch die spärliche literaturwissenschaftliche Widmungsforschung einig ist: dass zwischen der Widmung eines Exemplars und der Widmung eines Werks unterschieden werden muss. Bemerkenswert ist die gedruckte Widmung in diesem Fall vor allem deshalb, weil die symbolische Zueignung des Werks mit Worten vollzogen wird, die eine tatsächliche »Überreichungssituation«<sup>1</sup> »in die Hände von Lou« fingieren: Rilke inszeniert die öffentliche Werkwidmung als private Übergabe eines Exemplars, lässt also die Grenzen zwischen beiden Widmungstypen verschwimmen. Rilkes Widmungen, das deutet sich hier schon an, sind für die Widmungsforschung nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ergiebig.

Das Gedicht für Lia Rosen, das in mehrfacher Hinsicht typisch für Rilkes Widmungsgedichte überhaupt ist, lautet:

FÜR LIA ROSEN

Wer weiß denn was wir werden? Daß wir sind,  
ist ein Gerücht an das wir wieder glauben  
sooft wir fühlen: einmal war ich Kind.  
Doch schon das Nächste kommt zu groß und rinnt  
durch uns wie Wind im Herbst durch leere Lauben.<sup>2</sup>

Eine besondere Pointe des Textes besteht darin, dass er das Werden, gemeinhin vor allem mit Kindheit und Jugend assoziiert, ausdrücklich in einem Jenseits der Kind-

1 Christian Wagenknecht: »Das Taufen von Begriffen. Am Beispiel der Widmung«. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988, S. 423-436, hier: S. 435.

2 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. und ein Supplementbd. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996-2003. Zitiert als: KA I-IV. Hier: KA I, 407.

heit verortet (die dagegen mit dem Sein assoziiert ist).<sup>3</sup> Wenn man bedenkt, dass Widmungsgedichte immer auch einen Kommunikationszusammenhang zwischen dem Sender und einem konkreten Empfänger darstellen, ergeben sich daraus zwei mögliche Lesarten: Spricht der Text Lia Rosen, die mit ihren vierzehn Jahren kein Kind mehr und eine Erwachsene noch nicht ist, als Kind an, das sozusagen davor gewarnt werden soll, dass ihm das eigentliche Werden, genauer: das Bewusstsein für das eigene Werden noch bevor steht?<sup>4</sup> Oder schließt das ›wir‹ des Textes Lia Rosen mit ein, die auch mit vierzehn Jahren schon fühlen kann: »einmal war ich Kind«? Folgt man der zweiten Lesart, für die vieles spricht, markiert Rilke mit seinem Widmungsgedicht implizit auch Lia Rosens Abschied von der Kindheit. Gerade die Selbstverständlichkeit, mit der gleich in den ersten drei Versen des Textes viermal ›wir‹ gesagt wird, mag die Widmungsempfängerin als Zeichen für eine keineswegs selbstverständliche Beziehung auf Augenhöhe zwischen ihr und dem bald 32-jährigen Autor angesehen haben.

Allerdings bleibt die kommunikative Dimension hier wie in vielen von Rilkes Widmungsgedichten implizit: Die Adressatin wird nicht direkt angesprochen, das Gedicht an Lia Rosen enthält weder ein ›ich‹ noch ein ›du‹. Und auch beim ›wir‹ dieses Textes handelt es sich um kein intimes, nur den Widmungsspende und die Adressatin umfassendes; vielmehr ist es ein anthropologisches ›wir‹ insofern, als es ›uns‹ als Menschen meint. Diese anthropologische Ausrichtung ist symptomatisch für viele Widmungsgedichte Rilkes dieser Zeit (und etwas Spezifischeres als jener »subjektive[] Grundton«,<sup>5</sup> den Winfried Eckel im *Rilke-Handbuch* den Einzelgedichten dieser Zeit attestiert). Immer wieder klingt in den Widmungsgedichten

3 Darüber hinaus übernimmt das Gedicht eine Art Scharnierfunktion zwischen Lia Rosen und dem ihr geschenkten Buch, da deutliche thematische und motivische Überschneidungen zwischen dem Gedicht *Für Lia Rosen* und den beiden Eröffnungsgedichten des *Stunden-Buchs* bestehen. Auch in den ersten Gedichten dieses Buchs geht es um das unaufhalt-same Werden, hier ins Bild des Lebens »in wachsenden Ringen« (KA I, 157) gefasst, das vom Menschen kaum zu bewältigen ist. Wie das Widmungsgedicht entwirft auch dieser Text ein Bild des Lebens als eines ständigen Werdens, als einer auch im Erwachsenenalter nicht abgeschlossenen Entwicklung. Jeweils in den beiden letzten Versen wird dieser Prozess konfrontiert mit dem Motiv der Überforderung: Im Widmungsgedicht ist es das zu Große, dem ›wir‹ zunächst nicht gewachsen sind, an dem sich aber das zukünftige Werden auszurichten hat; im *Stunden-Buch*-Gedicht wird, etwas anders akzentuiert, das zukünftige Scheitern und damit Stillstehen des Ich antizipiert, aber keinesfalls als Grund für eine voreilige Stagnation gelten gelassen.

4 Hier könnte man das nur wenige Tage später entstandene Widmungsgedicht für den fünf-zehnjährigen Herbert Steiner ins Spiel bringen, das den Vers enthält: »Denn da ist jeder Kind, // wo Dinge stehn« (KA I, S. 407). Die Kursivierung legt die Lesart nahe, dass dort, »wo Dinge stehn«, nicht nur das vom artikulierte Ich mehrfach mit ›du‹ angesprochene Gegenüber, das mit Herbert Steiner gleichzusetzen ist, ein Kind sei, sondern auch Erwachsene.

5 Winfried Eckel: »Einzelgedichte 1902-1910«. In: *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart und Weimar 2004, S. 336-354, hier: S. 337 (ähnlich S. 338, 342, 347). Allerdings weist auch Eckel auf Gedichte hin (und nennt dabei nicht von ungefähr zwei Widmungsgedichte als Beispiel), die »ausschließlich menschliche Existenz-probleme behandeln« (ebenda, S. 343).

die auch hier aufgeworfene Frage an, ob wir *sind* oder *werden* – ein Motiv, das Rilkes Denken über Jahre beschäftigt hat.<sup>6</sup> »Um ein Weniges nur übertreibend«, schreibt er am 17. Januar 1909 an Sidonie Nádherný, »möcht ich sagen, daß wir nicht *sind*; wir bilden uns fortwährend neu und anders in dem Durchkreuzungspunkt aller der Einflüsse, die in unser Daseinsgebiet hineinreichen.«<sup>7</sup> Dass Rilkes Widmungsgedichte, wie Ernst Zinn 1953 im Nachwort zur Erstveröffentlichung der verstreuten Gedichte konstatierte, »natürlich vieles von absichtlicher Beiläufigkeit und leichtem Gewicht mit umfassen«,<sup>8</sup> ist einerseits richtig, trifft aber andererseits auf eine ganze Reihe dieser Texte nicht zu. Immer wieder zeigt sich deren Sprechinstanz in einer durchaus schwerwiegenden Intensität überfordert von dem Versuch, den Zustand des Menschen am Anfang des 20. Jahrhunderts in Verse zu bringen: Wir sind, so heißt es 1909 in einem Widmungsgedicht für Lili Schalk, »verstört/von allem in uns, noch nicht//fertig zu nichts« (KA I, S. 372).<sup>9</sup> Diese doppelte Negation ist symptomatisch für ein in vielen Widmungsgedichten zum Ausdruck kommendes »Gefühl des eigenen Unvermögens«,<sup>10</sup> das auf eine Anthropologie der Instabilität verweist, die immerhin einen intertextuellen Zusammenhalt herstellt: Obwohl diese Texte als »verstreut« bezeichnet werden, sind sie durchzogen von Leitmotiven und Leitgedanken.

Während die meisten der in den *Neuen Gedichten* enthaltenen Dinggedichte »Gegenstandserfahrungen«<sup>11</sup> versprachlichen, bei denen der Wahrnehmende seine Außenwelt versteht, ja, so könnte man mit der *Neunten Elegie* sagen, sogar *besser* versteht als die Außenwelt sich selbst (»aber zu *sagen*, verstehts,/oh zu *sagen so*, wie selber die Dinge niemals /innig meinten zu sein«, KA II, S. 228), weicht das Gedicht für Lia Rosen zusammen mit fast allen anderen Widmungsgedichten von dieser »offiziellen« poetologischen Linie der *Neuen Gedichte*« (KA I, S. 849) deutlich ab: Es formuliert kein Verstehen, sondern ein Nicht-Verstehen; es verschiebt den

6 Vgl. dazu Hermann Mörchen: »Sein als Ereignis. Zu zwei Gedichten Rilkes an Madeleine Broglie«. In: *Alles Lebendige meint den Menschen. Gedenkbuch für Max Niehans*. Hrsg. von Irmgard Buck und Georg Kurt Schauer. Bern 1972, S. 141-150.

7 RMR/Sidonie Nádherný von Borutin: *Briefwechsel 1906-1926*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Göttingen 2007, S. 76-77. Auf dieses Briefzitat und seine Bedeutung für Rilkes Denken dieser Zeit weist bereits Ulrich Fülleborn hin; anders als Fülleborn sehe ich den Kern des Problems weniger in der Konfrontation des Dichters mit einer »übermächtigen Wirklichkeit der Welt« als vielmehr in einer grundsätzlichen Instabilität des Ich, die aber natürlich auch mit äußeren Einflüssen zu tun hat (Ulrich Fülleborn: »Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch in die Moderne«. In: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt a. M. 1997, S. 160-180, hier: S. 165).

8 RMR: *Gedichte 1906 bis 1926*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden 1953, S. 645.

9 Wie das Gedicht für Lia Rosen findet sich auch dieser Text in einem verschenkten Exemplar des *Stunden-Buchs*. Es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus dem ersten Stück der *Improvisationen aus dem Capreser Winter*, das Rilke 1906 schrieb und das 1950 zum ersten Mal gedruckt wurde.

10 Eckel (wie Anm. 5), S. 349.

11 Wolfgang G. Müller: »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne«. In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. München 1999, S. 214-235, hier: S. 227.

Fokus von der Außenwelt zur Innenwelt,<sup>12</sup> die dabei weniger individualpsychologisch als vielmehr anthropologisch, also im Blick auf das menschliche Dasein gedeutet wird. Im Ganzen gesehen verfügen Rilkes verstreute Widmungsgedichte nicht über eine *defizitäre*, sondern über eine *andere* Poetik als die in Gedichtsammlungen veröffentlichten, aber auch als die verstreuten nicht-gewidmeten Texte. Gründe genug also, im Folgenden einmal genauer nach einer Typologie und der Poetik von Rilkes verstreuten Widmungsgedichten zu fragen – zumal sich die Rilke-Forschung bisher weder mit diesen noch mit anderen Widmungen näher beschäftigt hat.<sup>13</sup>

### 1 Typologie

Obwohl Widmungen in lyrischen und anderen Formen bis ins 18. Jahrhundert hinein einen festen und seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wieder einen häufigen Bestandteil literarischer Werke darstellen, gibt es bis heute keine etablierte Theorie, ja nicht einmal eine umfassende Anthologie der Widmung.<sup>14</sup> Paradoxaerweise

<sup>12</sup> Auch wenn die Natur nur noch in Form eines Wind-Vergleichs in den letzten Vers integriert wird: Durch den Kurzschluss der Seins-Problematik mit dem Windmotiv ist der Text intertextuell verbunden mit zahlreichen anderen Wind-Gedichten dieser Zeit, insbesondere mit einigen auf Capri entstandenen Texten, in denen unter anderem die Rede davon ist, dass der Meerwind, im Gegensatz zu uns, genau weiß, »was wir sind« – und dass wir dieses Sein trotzdem nicht als Lebenshaltung realisieren können (»... Wären wirs doch.«, *Ein Frühlingswind*; KA I, S. 379). In einem der letzten *Sonette an Orpheus* wird die Formulierung noch einmal verwendet: »nur der schweigsame Tod, der weiß, was wir sind« (KA II, S. 270). Zur Sehnsucht nach dem Sein vgl. auch die Fragmente in RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Band II. *Gedichte. Zweiter Teil*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 41992, S. 352 und 354. Die im Widmungsgedicht enthaltene Assoziation des für uns Übergroßen mit dem Wind schließt unverkennbar an das ebenfalls 1907 entstandene und in die *Neuen Gedichte anderer Teil* aufgenommene (und für diese eher untypische) *Lied vom Meer* an, in dem es ebenfalls in anthropologischer Allgemeinheit heißt: »Meerwind bei Nacht: / du kommst zu keinem her; / wenn einer wacht, / so muß er sehn, wie er / dich übersteht.« (KA I, S. 550) Für Peter Por stellt dieser Text »zweifelloso die markanteste Ausnahme im Doppelband« dar, ja »innerhalb des ganzen Lebenswerks die einzige Ausnahme, mit der Rilke ein Gedicht in einen Zyklus beziehungsweise in einen Band einfügte, das außerhalb seines einheitlichen poetischen Systems entstand; es wird ihm besonders wichtig gewesen sein« (Peter Por: »Zu den Engeln (lernend) übergeben«. *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*. Bielefeld 2005, S. 255).

<sup>13</sup> Das ist auch deshalb bemerkenswert, weil Iris Denneler in ihrem Artikel zum Widmungsgedicht in der zweiten Auflage des *Reallexikons* Rilke einen eigenen Abschnitt zu- und darauf hinweist, dass Rilke Widmungen auf besondere Weise »als Kommunikationsmedium erneut zu nutzen wußte« (Iris Denneler: »Widmungsgedicht«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Hrsg. von Klaus Kanzog und Wolfgang Mohr. Berlin und New York 21984, S. 871-885, hier: S. 880).

<sup>14</sup> Das geringe wissenschaftliche Ansehen, das Widmungsgedichte genießen, hängt u. a. mit den grundsätzlichen Vorbehalten zusammen, die man – zumindest lange Zeit – der Gelegenheitslyrik entgegengebracht hat. Da Widmungstexte oft spontan entstehen, sprach man ihnen schon aufgrund ihrer Produktionsgeschwindigkeit eine besondere ästhetische Qualität ab (vgl. Diana Stört: »Form- und Funktionswandel der Widmung. Zur historischen

haben auch einige der sich mit Widmungen befassenden Literaturwissenschaftler das Nischendasein der Widmungsforschung eher befördert, wenn etwa Christian Wagenknecht in einem Aufsatz zum Begriff der Widmung darauf insistiert, dass handschriftliche Widmungen von Buchexemplaren für die Literaturwissenschaft schlichtweg uninteressant seien.<sup>15</sup> Den wichtigsten Schritt in Richtung einer Theorie der Widmung hat Gérard Genette 1987 in seinem Buch *Paratexte* unternommen, auf das sich die spärliche Widmungsforschung durchweg beruft (und das in seinem Widmungskapitel als einziges deutschsprachiges Beispiel Rilkes Widmung der *Duineser Elegien* enthält).<sup>16</sup> Anschließend an Genette und mit Burkhard Moennighoff

Entwicklung und Typologisierung eines Paratextes«. In: »*Aus meiner Hand dies Buch ...*« *Zum Phänomen der Widmung*. Hrsg. von Volker Kaukoreit u.a. Wien 2006, S. 79-112, hier: S. 98); zudem vertrat sich die »pragmatische Intention« (Denneker [wie Anm. 13], S. 872) von Widmungen nicht mit einer seit dem 18. Jahrhundert zunehmend auf Autonomie basierenden Kunstauffassung.

- 15 Wagenknecht schreibt: »Näherhin soll es sich bei der gewidmeten Sache um ein Buch handeln, genauer noch: nicht bloß um ein Exemplar, sondern vielmehr um das Werk, das in allen Exemplaren des Buches dasselbe ist und darin dieselbe Widmung trägt. Von literaturwissenschaftlichem Interesse ist die Widmung allein in *dieser* Bedeutung des Wortes, ist einzig der Fall, daß ein Buch (in dem angegebenen Sinn) durch dessen Urheber einem anderen »zugeignet« wird« (Wagenknecht: *Das Taufen von Begriffen* [wie Anm. 1], S. 432). Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass es Wiener Bibliotheken und Archive (und nicht die universitären Literaturwissenschaften) gewesen sind, in deren Auftrag 2006 eine umfangreiche Sammlung und Analyse von Widmungsexemplaren herausgegeben worden ist (die allerdings nicht umfangreich genug ist, um auch ein von Rilke gewidmetes Buch zu enthalten). Dass im Editorial dieses Bandes überhaupt auf den »materiellen und kulturellen Wert« von handschriftlichen Widmungen hingewiesen werden muss – und zwar ausdrücklich »zur Stimulation von Bibliotheks-, Archiv-, Literatur- und Kulturwissenschaften« (Editorial. In: »*Aus meiner Hand dies Buch ...*« [wie Anm. 14], S. 11) –, spricht für sich. – Gérard Genette widerspricht Wagenknecht allerdings schon ein Jahr bevor dieser seinen Aufsatz zur Widmung veröffentlicht: »Man braucht nicht hinzuzufügen, wie wertvoll eine Auflistung der Widmungen aller Exemplare eines Werks wäre« (Gérard Genette: *Paratexte*. Frankfurt a. M. und New York 1989, S. 138).
- 16 Genette erwähnt sie (»*Aus dem Besitze der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe*«, KA II, S. 200) aufgrund der »Befremdlichkeit der Widmungsformel« (Genette [wie Anm. 15], S. 137). Symbolisch weist der Widmungstext eine Eigenschaft des Widmungsspenders, nämlich Produzent und damit gemeinhin auch Besitzer der gewidmeten Texte zu sein, der Widmungsempfängerin zu (auf deren Schloss in Duino Rilke seine Arbeit an den Elegien begonnen hatte) – dieser Konventionsbruch veranlasst Rilke dann auch, die Fürstin im Brief darauf hinzuweisen, dass es sich bei dieser Formel um »keine Widmung« handelt: »denn ich kann Ihnen nicht geben, was Ihnen, seit Anfang, gehört hat« (RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Bd. 2. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1986, S. 698, zitiert als: MTT; Brief vom 11.2.1922). Die identische Widmungsformel hat Rilke vorher bereits in einem der verstreuten Gedichte genutzt, nämlich in der *Skizze zu einem Sankt Georg* von 1907 (die Widmung fügt Rilke erst einige Jahre später hinzu). Außerdem trägt das 1906 entstandene Gedicht *Letzter Abend*, enthalten in den *Neuen Gedichten*, die Widmung: »(*Aus dem Besitze Frau Nonnas*)« (KA I, S. 482); Widmungsadressatin ist Julie Freifrau von Nordeck zur Rabenau. Die *Duineser Elegien* führen darüber hinaus vor, dass eine Widmungskonkurrenz nicht nur – wie im Fall des Gedichts an Lia Rosen – zwischen handschriftlicher und gedruckter Widmung bestehen kann, sondern auch zwischen zwei gedruckten Widmungen (da man sowohl Textsammlungen als auch darin enthaltene Ein-

gehe ich davon aus, dass Widmungen Texte sind, mit denen eine Handlung vollzogen wird, und zwar der Akt des Schenkens.<sup>17</sup> Dieser Widmungsvorgang lässt sich als vierstellige Relation darstellen (auch wenn nicht in jedem Widmungstext alle vier Positionen expliziert werden müssen): Es gibt erstens einen Widmungsspender (den Urheber der Widmung), zweitens einen Widmungsadressaten (den Empfänger der Widmung), drittens einen Widmungsgegenstand (zum Beispiel ein gewidmetes Buch) und viertens einen Widmungstext. Dazu nun im Einzelnen und mit Blick auf Rilkes Widmungen. Nichts Näheres gesagt werden muss dabei zum

a) *Widmungsspender*,  
der in allen Fällen Rilke ist.

b) *Widmungsadressat*

Ergiebiger ist der Blick auf die Adressaten von Rilkes Widmungen. Alle 44 Widmungen, die ich in den zwischen 1906 und 1911 entstandenen *Verstreuten Gedichten* ausfindig machen konnte, richten sich an lebende Personen, meistens an eine, gelegentlich an zwei.<sup>18</sup> Aufschlussreich zumindest für das Soziogramm von Rilkes Leben ist die Verteilung im Blick auf Geschlecht und soziale Stellung. So sind nur ein Viertel der Adressaten männlich, dagegen dreiviertel weiblich – eine durchaus aussagekräftige Verteilung. Ähnlich auffällig ist der überproportionale Anteil von adligen Widmungsempfängern, denen genau die Hälfte der Gedichte gewidmet ist.<sup>19</sup> Wenn man in einem der neusten Lexikoneinträge zur Widmung liest, dass sich »die soziale Asymmetrie zwischen W[idmung]sspender und W[idmung]sadressat«<sup>20</sup> seit dem 18. Jahrhundert auflöst, gilt dieser Befund für Rilkes Widmungen also offensichtlich nicht. Wenn man zudem weiß, dass es sich bei den adligen Widmungsempfängern oft um Gönner Rilkes handelt, die ihn finanziell unterstützten oder ihn kostenlos bei sich wohnen ließen, können Rilkes Widmung auch insofern als anachronistisch gelten, als in ihrem Fall der um 1900 eigentlich längst vollzogene »Wandel von der mäzenatischen zur autonomen Kunstproduktion«<sup>21</sup> noch einmal

zeltete symbolisch widmen kann). So sind alle *Duineser Elegien* der Fürstin gewidmet, die *Fünfte Elegie* aber zusätzlich Hertha König und die *Achte Elegie* Rudolf Kassner. Rilke war sich dem damit einhergehenden Konfliktpotential zumindest insoweit bewusst, als er der Fürstin lange vor der Veröffentlichung brieflich die Mehrfachwidmung ankündigt und eine klare Hierarchisierung der Widmungen vornimmt: »Eine, hab ich *Kassner* zugeeignet. Das Ganze ist *Ihr's*, Fürstin, wie solts nicht!« (MTT 2, S. 698; Brief vom 11.2.1922).

17 Zum Folgenden vgl. Burkhard Moennighoff: »Die Kunst des literarischen Schenkens. Über einige Widmungsregeln im barocken Buch«. In: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Hrsg. von Frieder von Ammon und Herfried Vögel. Berlin [u. a.] 2008, S. 337–350, hier S. 338–339.

18 Die Verstorbenen gewidmeten beiden großen Requien zähle ich aufgrund ihrer gemeinsamen Veröffentlichung nicht zu den verstreuten Gedichten.

19 Ein Viertel richtet sich an Künstler und Professoren, ein weiteres Viertel an andere Personen, darunter seine Mutter und seine Tochter.

20 Burkhard Moennighoff: »Widmung«. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart und Weimar 2007, S. 829.

21 Dennerle (wie Anm. 13), S. 872.

zurückgenommen wird. Zwar fühlt sich Rilke seinen Gönnern stets auch freundschaftlich verbunden und dankt in seinen Widmungen allenfalls indirekt für eine materielle Unterstützung – gleichwohl sind sie nicht frei von jenen ökonomischen Interessen, die schon Horaz, Virgil oder Ovid und später unter anderem die Barockliteraten mit der Widmungsgabe verbanden.<sup>22</sup> Dass Widmungen auch das symbolische Kapital des Autors erhöhen können, ließe sich an einigen gedruckten Widmungen Rilkes zeigen (etwa an Gerhart Hauptmann oder Rodin), spielt bei den verstreuten und nicht für die Publikation vorgesehenen Widmungsgedichten aber keine Rolle.<sup>23</sup>

### c) Widmungsgegenstand

Wie gesagt: Gewidmet werden können entweder Werke oder – durch eine handschriftliche Widmung – einzelne Buch-Exemplare.<sup>24</sup> Meistens findet das erste öffentlich und das zweite nicht-öffentlich statt – aber gerade Rilkes zu Lebzeiten unveröffentlichte Werkwidmungen zeigen, dass es von dieser Praxis auch Abweichungen gibt. So kombiniert Rilke beides oft miteinander: Er überreicht ein Exemplar seiner Gedichtbände, in das er sowohl eine Widmungsformel als auch ein dem Adressaten gewidmetes Gedicht eingetragen hat. Die Widmung dieses Werks (also des Gedichts) fällt dann mit der Widmung des verschenkten Exemplars (also des gedruckten Buchs) zusammen, sodass der Widmungsgegenstand ein doppelter ist.

### d) Widmungstext / Widmungsgedicht

Von einem Widmungsgedicht lässt sich nur dann sinnvoll sprechen, wenn die Widmungsfunktion durch einen Widmungstext markiert ist.<sup>25</sup> Solche Markierungen

22 Vgl. dazu u. a. Rainer Schönhaar: »Literaturverständnis in Widmungstexten. Von Lukrez bis Döblin«. In: *Ist zwüvel herzen nächgebür. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Rüdiger Krüger u. a. Stuttgart 1989, S. 313-350; ferner Denneler (wie Anm. 13), S. 872.

23 Gedruckte Widmungen sind immer auch ein Signal an die Öffentlichkeit, das als »Gütesiegel« eingesetzt werden und einen »Werbeeffekt« (Arnold Rothe: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt a. M. 1986, S. 371-372) nach sich ziehen kann. Wenn der junge Rilke das *Buch der Bilder* dem älteren und berühmteren Kollegen Gerhard Hauptmann widmet oder wenn die Widmung in *Der neuen Gedichte anderer Teil* Auguste Rodin zum »grand Ami« (KA I, S. 512) erklärt, dann fällt vom Glanz dieser Namen auch etwas auf den Widmungsspender zurück. Gerade diese beiden Widmungen sind zudem ein Beleg dafür, dass »Widmung und Widmungsentzug [...] das Auf und Ab der Beziehung zwischen Autor und Adressat« (Rothe: *Der literarische Titel*, S. 381) spiegeln können: In der zweiten Fassung des *Buchs der Bilder* tilgt Rilke die Widmung an Hauptmann, während die Widmung an Rodin von 1908 ein Zeichen für die geglückte Wiederaufnahme der Beziehung nach der Krise von 1906 darstellt.

24 Vgl. Genette (wie Anm. 15), S. 115. Sein Versuch, auch terminologisch zwischen beiden zu unterscheiden (»zueignen« für Ersteres, »widmen« für Letzteres) hat sich zumindest im deutschsprachigen Diskurs nicht durchgesetzt.

25 Dass man den Begriff »Widmungsgedicht« grundsätzlich vermeiden solle, da er »etwas irreführend« sei, wie Christian Wagenknecht in der neusten Auflage des Reallexikons schreibt, der dann aber irritierendweise selbst von »widmungsartigen Gedichten« spricht, leuchtet mir nicht ein (vgl. Christian Wagenknecht: »Widmung«. In: *Reallexikon der deutschen*



können an drei Orten vorgenommen werden: erstens im Haupttext (bei Widmungen in Versform), zweitens im Paratext (v. a. als Titel, als Titeltersatz oder unterhalb des Titels) und drittens im Epitext (bei Texten, die zwar selbst keine Widmung enthalten, die aber durch einen Widmungsvermerk zum Beispiel in einem Begleitbrief als Widmungen ausgewiesen sind). Grenzfälle sind Gedichte, die nicht explizit als Widmung markiert sind, die aber durch den Kontext ihrer Niederschrift, etwa in einem Gästebuch, als Widmungsgedichte angesehen werden können.<sup>26</sup> In jedem Fall gilt: Nicht jedes an eine Person adressierte Gedicht ist ein Widmungsgedicht.<sup>27</sup> Aus den verstreuten Gedichten gehören danach zum Beispiel die Gedichte auf den Tod der Gräfin Luise Schwerin (1906), für Marthe Hennebert (1911) oder Lou Andreas-Salomé (1911) nicht zu den Widmungsgedichten, da sie über keine Widmungsmarkierung verfügen.

Neben der formalen, am Widmungsort ausgerichteten Differenzierung legen gerade Rilkes Widmungsgedichte eine – zugegeben: nicht ganz trennscharfe – Typenbildung nahe, die sowohl textgenetische als auch semantische Faktoren berücksichtigt. Unterschieden werden können dabei anhand der Textgenese zunächst zwei Typen. Zum ersten Typ gehören Gedichte, die nicht als Widmungsgedichte entstanden sind und folglich das Verhältnis des Widmungsspenders zum Widmungsempfänger zumindest nicht explizit verhandeln können. Dieser Typ liegt zum Beispiel dort vor, wo Rilke 1908 Lily Schalk das Gedicht *Der Duft* in seinen Gedichtband *Der Neuen Gedichte anderer Teil* als Widmung einschreibt und dabei vermerkt, dass der Text »aus dem ersten Manuskript dieses Buches« (KA I, S. 876) stamme. Ich nenne solche nachträglich zu Widmungszwecken eingesetzten Gedichte »funktionale Widmungsgedichte« und werde sie in meiner Poetik der Widmungsgedichte nicht berücksichtigen, da die Widmungskonstellation nicht von Beginn an in die Texte eingeschrieben ist.

Der zweite Typ besteht aus Gedichten, die schon bei ihrer Entstehung als Widmungsgedichte konzipiert waren und die man als »genetische Widmungsgedichte« bezeichnen kann. Innerhalb dieses Typs lässt sich genauer nach der Kommunikationsintensität zwischen Widmungsspender und -adressat differenzieren. Das eine mögliche Extrem habe ich an den Anfang meines Vortrags gestellt: Im Gedicht für Lia Rosen findet sich keine explizite Bezugnahme auf das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger, die Kommunikationsintensität ist schwach. Das typische Personalpronomen in Texten dieser Gruppe ist das »wir«, und zwar in einer anthro-

*Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin und New York 32007, S. 842-845). Der Terminus »Widmungsgedicht« ist in der Literaturwissenschaft etabliert (davon zeugt nicht zuletzt die selbstverständliche Verwendung in den beiden Werkausgaben Rilkes), muss aber in der Tat genauer definiert werden, als es oft der Fall ist.

<sup>26</sup> Hier kann auf Burkhard Moennighoffs Hinweis zurückgegriffen werden, dass nicht jede Position der vierstelligen Widmungsrelation »in einem gegebenen Widmungstext explizit ist« (Moennighoff: Die Kunst des literarischen Schenkens [wie Anm. 17], S. 338).

<sup>27</sup> »Bloße« Liebes- oder Trauergedichte zählt auch Genette ausdrücklich nicht zu Widmungen; vgl. Genette (wie Anm. 15), S. 115. Genette schließt aus seiner Widmungsdefinition Texte aus, die »vollständig an einen besonderen Adressaten gerichtet sind wie die Episteln, manche Oden, manche Hymnen, die Elegien und andere Gedichte der Liebeslyrik« (ebenda).

pologischen, also inklusiven Semantik.<sup>28</sup> Auf das andere Extrem, die hohe Kommunikationsintensität, komme ich am Ende am Beispiel des langen Capri-Gedichts für die Gräfin Manon zu Solms-Laubach zu sprechen. Typisch für solche Texte sind die intime Anrede der Widmungsadressatin und die Thematisierung des Widmungsanlasses, dort eines gemeinsamen Meeresspaziergangs. Das vorherrschende Personalpronomen in diesen Texten ist das ›du‹ und das ›wir‹; letzteres nun aber in einer persönlich-exklusiven, nur den Sprecher und die Adressatin umfassenden Semantik. Dieser Typ findet sich bei Rilke bezeichnenderweise nur in Widmungsgedichten für Frauen.<sup>29</sup> Zwischen diesen Polen angesiedelt sind Texte mit mittlerer Kommunikationsintensität, in denen der Widmungsadressat nicht direkt angesprochen wird, die aber unverkennbar auf das Verhältnis zu ihm eingehen. Auf ihn referiert werden kann dabei unter anderem durch Personalpronomen der Dritten Person, so in einem Widmungsgedicht für Karl von der Heydt, in dem das ›er‹ auf den Adressaten bezogen ist (mehr dazu unten).

Charakteristisch für alle drei Intensitätsstufen der ›genetischen Widmungsgedichte‹ ist eine zweistufige Poetik,<sup>30</sup> deren Leitmotive das Gehen und das Anhalten sind. Immer wieder inszeniert sich in ihnen der Widmungsspende als Wanderer, der den Widmungsadressaten für einen vorübergehenden Ruhepunkt dankt. In meinen Überlegungen zur Poetik der verstreuten Widmungsgedichte werde ich mich zunächst dem Gehen und danach den Haltestellen zuwenden.

## 2 Poetik I: Gehen

Die Dinggedichte in den *Neuen Gedichten* sind keine statische Lyrik. Bewegungen sprachlich zu evozieren und anschaulich zu machen scheint geradezu der Ehrgeiz zahlreicher dieser Gedichte zu sein: das Drehen des Karussells, das Fliegen des Balls oder den ›runden Tanz‹ der spanischen Tänzerin. Und noch da, wo sich eigentlich nichts bewegt, arbeiten diese Texte mit Bewegungsbildern, nicht zuletzt mit einer Metaphorik des Gehens: beim Archaischen Torso ›geht‹ ein Lächeln am Körper des Steins entlang und dem Panther scheinen die Gitterstäbe ›vorüberzuzehn‹. Einerseits setzen die verstreuten Widmungsgedichte diese Bewegungsaffinität also nur fort, wenn in ihnen das Gehen zum Leitmotiv erhoben wird. Andererseits ist dieses Gehen aber völlig anders kontextualisiert als in den *Neuen Gedichten*. In den Ding-

<sup>28</sup> Zu den verschiedenen Möglichkeiten des ›wir‹-Sagens in Gedichten vgl. Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart <sup>2</sup>1997, S. 198–200. Dieses ›wir‹ findet sich bis in die späten Widmungsgedichte Rilkes häufig, zum Beispiel in dem am 2. Mai 1924 geschriebenen und Katharina Kippenberg gewidmeten Gedicht *Frühling* (vgl. KA II, S. 320).

<sup>29</sup> Die meines Wissens einzige Ausnahme stellt das 1907 entstandene Widmungsgedicht an den fünfzehnjährigen Herbert Steiner dar, in dem das ›du‹ aber in einer eher unpersönlichen, zur allgemeinen Lehre tendierenden Semantik benutzt wird (vgl. KA I, S. 407).

<sup>30</sup> Dass sich nicht alle 44 in Frage kommenden Texte dieser Poetik zuordnen lassen, sei gleich eingestanden – schließlich ist das Nebeneinander verschiedener Poetiken für Rilke insgesamt charakteristisch und kann auch innerhalb der geschlossenen Gedichtsammlungen, etwa der *Neuen Gedichte*, beobachtet werden.

gedichten sind stets die Dinge in Bewegung, während deren Betrachter nicht nur im Texthintergrund bleibt, sondern seine Beobachtungsobjekte auch durchweg aus einer fixierten Position in den Blick nimmt. Obwohl ein solches Zurücktreten der Sprechinstanz hinter einen zu ehrenden Widmungsadressaten ja durchaus auch zu Widmungsgedichten passen würde, zeichnen sich Rilkes verstreute Widmungsgedichte umgekehrt durch ein Hervortreten des Sprechers aus. Personalpronomen nicht der Dritten, sondern der Ersten Person dominieren diese Texte: das Ich, vor allem aber das Wir, das hier zumeist alle zur Gattung Mensch Gehörenden, zumindest aber alle Zeitgenossen in Rilkes Kulturkreis meint. Kurz gesagt: Während die Dinggedichte die Außenwelt verinnerlichen und dabei auf das Besondere, den einzelnen Gegenstand fokussiert sind, wird in den Widmungsgedichten Inneres veräußert und dabei oft auf Allgemeingültiges gezielt, zum Beispiel in Form anthropologischer Lehren. Insofern kompensieren die Widmungsgedichte die Suspendierung des Ich in den Dinggedichten. Das dort implizit bleibende Ich tritt hier deutlich hervor, und zwar ganz wörtlich gemeint: als ein gehendes Ich. Genau die Hälfte der 44 Widmungsgedichte enthält das Verb ›gehen‹ (zum Teil in Komposita); zählt man Synonyme wie »hinübertreten«<sup>31</sup> dazu, sind es noch mehr. In welchen Formen und Funktionen wird nun aber in den verstreuten Widmungsgedichten so ostentativ gegangen?

*a) Semantiken des Gehens*

Erstens ist das Gehen sowohl morphologisch als auch semantisch eng an die Vergänglichkeit gebunden. Kurz nach einem Aufenthalt in seiner Heimatstadt widmet Rilke Ende 1907 seinem frühen Prager Förderer August Sauer ein Exemplar der *Neuen Gedichte* mit den Versen:

In dem Wiedersehn mit Kindheitsdingen  
lernen wir uns wiedersehn:  
zwar wir wußten, daß die Jahre gingen,  
doch nun fühlen wir auch, wie wir gehn. (KA I, S. 408)

Geradezu prototypisch wird hier der Übergang von den Dingen, den »Kindheitsdingen«, zu deren Betrachtern, zum »uns« und »wir« vollzogen, der für die Widmungsgedichte insgesamt charakteristisch ist. Im Zentrum des kurzen Vergänglichkeitstextes steht nicht der Tod als konventioneller und unverrückbarer Fixpunkt des Vergehens, sondern das Gehen selbst, mithin eine Bewegungsform. Und mehr noch: Nicht *dass* wir gehen bringt der Text zur Sprache, sondern ausdrücklich »*wie* wir gehn« – schon ein Hinweis darauf, dass in Rilkes Texten ganz unterschiedliche Gangarten verhandelt werden. Dass dabei die Zeit und die Vergänglichkeit sozusagen immer im Gepäck sind, ist die zentrale Botschaft dieses Textes und gilt auch für alle anderen Verwendungsweisen des Gehens.

So banal diese Semantik des Gehen auf den ersten Blick auch erscheinen mag: Für Rilke ist der Unterschied zwischen Stehen und Gehen, zwischen – so kann im

<sup>31</sup> In einem Widmungsgedicht für Sidonie Nádherný aus dem Februar 1909 (vgl. KA I, S. 432).

Anschluss an das Gedicht für Lia Rosen gesagt werden – Sein und Werden auch poetologisch von größter Relevanz. Im Sommer 1907, also wenige Monate vor der Niederschrift des Gedichts für August Sauer, bereitet Rilke seinen Rodin-Vortrag für den Druck vor und fügt ihm am Ende eine vorsichtige Distanzierung von der Ästhetik Rodins hinzu. Rodins Kunst, berühmt geworden unter anderem durch Variationen eines gehenden Mannes (»L'homme qui marche«), wird Rilke problematisch, weil sie im Kern einer Ästhetik des Stehens und des Seins verpflichtet ist. Rodin habe »alles das Vage, Sich-Verwandelnde, werdende, das auch in ihm war, ergriffen und eingeschlossen und hingestellt wie ein Gott [...]. Als ob einer ein dahinstürzendes Metall aufhielte und es erstarren ließe in seinen Händen« (KA IV, S. 478). Ein Gott aber, so die Pointe des Gedankens, steht außerhalb der Zeit und ist damit der menschlichen, immer zeitgebundenen Perspektive fremd, an der Rilke seine Kunst nun ausrichten will.<sup>32</sup> »Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht«, so schreibt Rilke gegen Rodin, »ist ohne Form, unfaßbar: es fließt.« (KA IV, S. 478) Die »Tragik« von Rodins Werken besteht insofern darin, dass sie als feste Formen das ständige Gehen des Menschen nicht in sich aufnehmen.

Angetrieben wird der Mensch in seinem Gehen am Anfang des 20. Jahrhunderts aber nicht nur von der menschlichen Vergänglichkeit (als anthropologischer Konstante), sondern zugleich von einem spezifisch modernen Nomadentum, das Rilke als Ausdruck des nach-christlichen Zeitgeistes begreift. Wenn es im Rodin-Vortrag apodiktisch heißt: »Und wir sind ein Wandervolk, alle«, bezieht er sich ausdrücklich auf seinen historischen, nach-christlichen Kontext, in dem »wir kein *gemeinsames* Haus mehr haben« (KA IV, S. 479). Neun Jahre bevor Georg Lukács 1916 das berühmte Diktum von der »transzendentalen Obdachlosigkeit«<sup>33</sup> des modernen Menschen veröffentlicht, spricht Rilke wörtlich von der »Obdachlosigkeit« (KA IV, S. 480), der Rodins anachronistisches Werk um 1900 ausgesetzt sei: Als Stehendes zwischen lauter Gehenden.

Attraktiv ist das Leitmotiv des Gehens schließlich für Rilke nicht zuletzt deshalb, weil sich im unaufhaltsamen Gehen auch der individuelle Lebenswandel dieses Autors spiegelt. Rilke ist in der hier diskutierten Zeit zwischen 1906 und 1911 ständig unterwegs und führt in einem ganz konkreten Sinn jenes heimatlose Nomadenleben, das er im Rodin-Vortrag zur Grundbedingung des modernen Menschen erklärt.<sup>34</sup> Mit anderen Worten: Wenn die Sprechinstanz in Rilkes biographisch ausge-

32 Friederike Felicitas Günther spricht deshalb davon, dass Rilke mit seiner 1907 vollzogenen Wende von Rodin zu Cézanne »auch einen Wechsel vom Ästhetischen zum Anthropologischen« andeute: »Die Bewegung, die sich in Rodins Kunstwerken abspielt, überträgt sich nicht auf den Betrachter«, konstatiert Günther; dagegen empfinde Rilke als Betrachter von Cézannes Werk auch selbst das Vergehen der Zeit (Friederike Felicitas Günther: »Cézanne als dionysischer Künstler. Rilkes Weg von Rodin zu Cézanne«. In: *Lehrer ohne Lehre. Zur Rezeption Paul Cézannes in Künsten, Wissenschaften und Kultur*. Hrsg. von Torsten Hoffmann. Freiburg i. Br. 2008, S. 123–149, hier: S. 144 und 131).

33 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Mit dem Vorwort von 1962. München 1994, S. 32.

34 In der *Rilke-Chronik* lassen sich Rilkes Aufenthaltsorte leicht recherchieren: Nur die markantesten in dieser Zeit sind Paris, dreimal die Provence, zweimal Capri, dazu Rom, Wien, Berlin, München, Köln, Leipzig, Oberneuland und Worpswede, Godesberg, Rippoldsau,

richteten Widmungsgedichten geht, dann tut sie dies erstens als Mensch, zweitens als Zeitgenosse und drittens als Rainer Maria Rilke.

*b) Reflexionen des Gehens*

So entschieden sich Rilke poetologisch und anthropologisch im Konflikt von Stehen versus Gehen, von Sein versus Werden auf die Seite Letzterer schlägt, so problematisch erscheint ihm gleichzeitig die damit verbundene Instabilität. Zur Herausforderung wird das Gehen, weil es der Bildung einer verlässlichen Identität zuwiderläuft. Wir sind, wie es in einem Widmungsgedicht von 1906 wiederum in inklusivem Gattungsbezug heißt,

ein Schwankendes, sich Wandelndes, ein Schemen  
und doch in unsrer Seele so bestimmt

hindurchzugehn durch dieses Sich-verschieben  
unangezweifelt, aufrecht, unbeirrt  
von Tag zu Nacht, von Nacht zu Tag getrieben,  
aus denen unaufhaltsam Leben wird

von unserm Leben [...]. (KA I, S. 369-370)

Stand das Gehen im Widmungsgedicht für August Sauer und im Rodin-Vortrag noch für den Wandel allen Lebens, handelt es sich beim ›Hindurchgehn‹ dieses Textes gleichsam um ein Gehen zweiter Stufe. Denn das Unangezweifelte, das Aufrechte, das Unbeirrte dieser Gangart versetzt den gehenden Menschen nicht auf ein stabileres Fundament und will nicht seinen grundsätzlich schwankenden Gang negieren. Ganz im Gegenteil besteht die auf den ersten Blick paradox anmutende psychologische Botschaft des Textes gerade darin, den Menschen in seinem Schwanken zu bestärken: Ausdrücklich gilt es, das »Sich-verschieben« nicht still zu stellen, sondern durch es hindurchzugehen; mithin: die Identitätsarbeit nicht gegen das Gehen oder Vergehen zu richten, sondern die Akzeptanz des schwankenden Gehens als Kerngeschäft der Identitätsbildung zu begreifen. Dass wir etwas Stabiles sind, bleibt damit zwar ein Gerücht – aber zumindest in der Selbstreflexion, in der die Gerüchtheit des Seins erkannt wird, findet der hier entworfene Mensch doch zu einer Art Persönlichkeit. Vielen Widmungsgedichten ist diese Haltung eigen, nach der wir den Verlauf unseres Lebens zwar nicht im Griff haben, unsere Individualität aber in der Art und Weise ausprägen und ausdrücken können, in der wir unser Leben in den Blick nehmen, es reflektieren.

Die letzten beiden Verse des Gedichts finden für diese unvermeidliche Distanz zu uns selbst ein einschlägiges Bild: Dem ständigen Wandel sind wir, so die Bildlogik des Textes, schon deshalb ausgesetzt, »weil unsre Seele, einsam, schon geruht // vorauszugehn ...« (KA I, S. 370). Wie auch in anderen Widmungsgedichten modelliert

Duino, Janowitz in Böhmen und nicht zuletzt Nordafrika (vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Erweiterte Neuausgabe. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 234-382).

der Text ein Ich, das von seiner Seele offensichtlich getrennt ist – und greift auch dabei auf die Bildlichkeit des Gehens, nun des Vorausgehens, zurück. Die besondere Leistung der Seele besteht darin, und gerade damit ist sie uns voraus, dass sie zugleich wird *und* ist, geht *und* steht, wie es die beiden letzten Worte des Textes komprimiert zum Ausdruck bringen: Sie »geruht vorauszugehn«, sie ruht und geht.<sup>35</sup> Mit Leichtigkeit scheint ihr zu gelingen, woran sich Rilkes zweistufige Anthropologie und Poetik des Gehens und Anhaltens mit einigem Aufwand abarbeitet.

Auf dreifache Weise entwirft der Text damit den Menschen als Gehenden: Erstens als schwankenden, sich wandelnden Fußgänger, zweitens als eine dieses Schwanken gutheiße und damit gleichsam durch es hindurchgehende Reflexionsinstanz und drittens im Blick auf die autonom vorangehende Seele, die zum Menschen gehört und doch nicht identisch mit ihm ist.

### c) Poetiken des Gehens

In anderen Widmungsgedichten wird das Gehen stärker poetologisch ausgerichtet: gelegentlich in allgemeinem Bezug auf das Dichten und die Dichter,<sup>36</sup> im Widmungsgedicht an Karl von der Heydt vom 6. Januar 1906 dagegen passgenau auf die Sprechinstanz zugeschnitten (die nun auch ›ich‹ sagt). Rilke bedankt sich damit für von der Heydts Rezension des *Stunden-Buchs*, in der Rilke »zu den Gipfeln der deutschen Lyrik« und einige der Gedichte »zu dem Schönsten [...], was je eine Poesie hervorgebracht«,<sup>37</sup> gezählt worden waren. Dieser Widmungsanlass wird im

<sup>35</sup> Im ›geruht‹ klingt zudem jene majestätische Erhabenheit an, die in den Schlussversen des kurz zuvor entstandenen Gedichts *Der Schwan* expliziert wird: »während er unendlich still und sicher / immer mündiger und königlicher / und gelassener zu ziehn geruht.« (KA I, S. 473) Dieser Text ist ferner ein Beispiel dafür, dass sich auch in den *Neuen Gedichten* vereinzelt jenes anthropologisch ausgerichtete ›wir‹ findet, das charakteristisch für viele Widmungsgedichte ist (»Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen/jenes Grund, auf dem wir täglich stehn«). – Das Motiv eines Königs, der ›geruht‹, findet sich ferner in der Skizze *Vom verlorenen Sohn*, ebenfalls 1906 entstanden (vgl. KA I, S. 365).

<sup>36</sup> So in einem Widmungsgedicht vom November 1907 für den Schriftstellerkollegen Richard Beer-Hoffmann. Es soll hier nur als Beispiel dafür angeführt werden, dass die Formel ›wir gehen‹ von Rilke auch in exklusiverer Semantik benutzt wird: »von denen uns zu scheiden / die bei dem vielen In-die-Bücher-Schauen / gewohnt sind, alles aufgelöst zu trinken« (KA I, S. 408). Das ›wir‹, mit dem der Text einsetzt, umfasst hier nur das Kollektiv jener Dichter, die sich durch eine besonders sensible Gangart auszeichnen – zumindest in diesem Sinn gibt es in Rilkes Texten also doch ein individuell unterschiedliches Gehen: »Wir müssen immer wie schwangere Frauen / vorsichtig um die Ecken gehn und leiden / daß Bilder plötzlich uns ins Werden sinken – « (KA I, S. 408).

<sup>37</sup> RMR: *Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 1986, S. 245 und 251, zitiert als: KvH. Dass Rilke die Rezension gar nicht gelesen hat, wie von der Heydt 1913 in seinem Beitrag zu einem Rilke-Abend in Berlin behauptet (ebenda, S. 254), ist höchst unwahrscheinlich, da Rilke sich im Begleitbrief ausdrücklich für die »beredten und bewegten Worte vom Stunden-Buch« bedankt und hervorhebt, dass er die Besprechung sogar noch einmal »wiederlas« (ebenda, S. 44). Gegen besseres Wissen inszeniert von der Heydt den Dichter somit als einen poetischen Eremiten, der sich jede öffentliche Resonanz »fernhält« und den Ruhm fürchtet »wie eine Gefahr« (ebenda, S. 254).

Widmungstext, der dem Gedicht anstelle einer Überschrift vorangestellt ist, auch expliziert. Die Widmungsformel lautet: »An Karl von der Heydt / meinem und meiner Arbeit liebem Freunde / dankbar zugeschrieben, / da ich seine Worte vom ›Stunden-Buch‹ gelesen hatte.«<sup>38</sup> ›Zuschrieben‹ ist Karl von der Heydt der folgende Text gleich in doppelter Hinsicht: zum einen ist er ihm gewidmet und postalisch mit einem Begleitbrief überreicht worden; zum anderen wird in ihm – wenn auch nur in der Dritten Person – auf das Verhältnis Rilkes zum Widmungsempfänger Bezug genommen. Wiederum fasst Rilke dabei seine Existenz als Dichter und Mensch in das Bild eines Gehenden:

So will ich gehen, schauender und schlichter,  
einfältig in der Vielfalt dieses Scheins;  
aus allen Dingen heben Angesichter  
sich zu mir auf und bitten mich um eins:

um dieses unbeirrte Gehn und Sagen  
und darum: nicht zu ruhn, ich fühlte denn  
mein Herz in einem Turme gehn und schlagen:  
[...]

so wie die Stunde, welche schlägt,  
an Tausendem, das lautlos sich verwandelt,  
teilnehmend – und mit Tausendem, das trägt,  
mittragend – und mit Einem, welcher handelt,  
mithandelnd, leise von ihm miterwägt ... (KA I, S. 353)

Das Ich des Textes beschreibt sein Leben vom ersten Vers an als eine besondere Form des Gehens, die gleich in der ersten Strophe poetologisch gedeutet wird und auf die *Neunte Elegie* voraus weist: So wie dort die vergänglichen Dinge vom Dichter gerühmt und verwandelt sein wollen (»vergänglich, / traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu«; KA II, S. 229), bitten sie das Ich hier um sein »unbeirrte[s] Gehn und Sagen«. Noch das Ausruhen, für gewöhnlich ein dem Gehen entgegen-, weil stillgestellter Zustand, wird dabei an ein Weitergehen gebunden: Wenn nicht das Ich, so soll doch zumindest sein »Herz in einem Turme gehn und schlagen«. Damit ist das für diesen Text zentrale Bild gefunden: Es mischt dem Gehen eine vertikale Ausrichtung nach oben bei (»in einem Turme«) und verbindet es zugleich mit dem Hin-und-her-Gehen einer Turmuhr: So wie diese soll auch das Herz des Dichters stetig gehen und von Zeit zu Zeit laut von diesem Gehen künden – im Klartext gesagt: Gedichte über sein Gehen generieren.<sup>39</sup> Das Gehen im Turm steht also weiterhin für das Werden, dem alle Menschen unterworfen sind, zusätzlich aber auch für das Aussprechen dieses Werdens, das den Dichter gegenüber den bloß ›lautlos sich verwandelnden‹ Menschen exponiert.

<sup>38</sup> Ich zitiere den Erstdruck im *Inselschiff* von 1926/27 (8. Jg, Heft 2, S. 117), der – anders als die beiden Werkausgaben – den Namen des Empfängers nicht in Majuskeln setzt.

<sup>39</sup> Einen späten Nachhall findet dieses poetische Schlagen in Karl von der Heydts Bemerkung, dass ihn der Tonfall von Rilkes Sprechen tatsächlich »an Glockenläuten erinnert« habe (KvH [wie Anm. 37], S. 252).

Auf den poetologischen Selbstentwurf in der ersten Gedichthälfte folgt in den nächsten beiden Strophen eine Hinwendung zum Widmungsadressaten. Das Ende der dritten Strophe formuliert gleichsam eine Schnittmenge zwischen dem kontemplativen Leben des Dichters und dem handelnden Leben des Bankiers von der Heydt: So wie der Widmungsspender für Momente mit dem Adressaten ›mithandelt‹, wird umgekehrt das Ich von dem ›Einen‹ »miterwägt«. Nimmt man die Etymologie des Wägens ernst, dessen eigentliche Bedeutung »bewegen« ist und später allein das »Bewegen der Waage«<sup>40</sup> meint, weist das Ende der dritten Strophe gleich in zwei Richtungen: Zum einen unterstreicht es als Bewegungsform die Teilhabe des Widmungsadressaten am Gehen des Dichters beziehungsweise am Werden des Lebens überhaupt, zum anderen ordnet es sich der Gewichtsmetaphorik zu, die den gesamten Text durchzieht. In dieser zweiten Semantik hilft es jene Umkehr des Vertikalschubs aufzufangen, die der Text in der vierten und letzten Strophe evoziert: Der Widmungsadressat gehört zu den Kräften, die den Dichter von dem dort erwähnten ›unsäglich Schweren‹ entlasten, dem er sich auch in seinem Aufwärtstreben nicht entziehen kann. Der Widmungsadressat zählt mit zur Sphäre jener »Mächte[]«, die »bereit« sind, »mich langsam aufzurichten«. <sup>41</sup> Tatsächlich schreibt Rilke im Begleitbrief in analoger Vertikalrhetorik, welch »tiefe Bestärkung« ihm »für Jahre hinaus«<sup>42</sup> aus der Rezension von der Heydts entstanden sei. Das Widmungsgedicht an Karl von der Heydt zeigt damit zweierlei: Zum einen führt es noch einmal vor, mit welcher Konsequenz und Varianz Rilke das Leitmotiv des Gehens in den Widmungsgedichten zum Einsatz bringt; zum anderen vollzieht es mit dem Dank an den Widmungsadressaten bereits den Schritt zu jenen Haltestellen, denen ich mich im Folgenden zuwenden werde.

### 3 Poetik II: Haltestellen

Die unterschiedlichen Semantiken und Kontexte des Leitmotivs ›Gehen‹, das in fast allen längeren Widmungsgedichten enthalten ist, zeichnen gleichsam einen Bildhintergrund, vor den oft ein Moment der Ruhe platziert wird – in der Chronologie der Texte meist dem Gehen nachgeordnet. Das Leitmotiv des Gehens ist also funktional für die Widmungsgedichte auch insofern, als es den Ausnahmecharakter und damit den Wert des Ruhens hervorzuheben hilft. Genutzt wird dieses motivische Kon-

<sup>40</sup> Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin und New York <sup>23</sup>1999, S. 870. Gewichtsmetaphern und -vergleiche finden sich in mehreren Texten dieser Jahre, u. a. in *Sonnen-Untergang (Capri)* und im Prosagedicht *Vor dem Luxembourg* (vgl. KA I, S. 398 und 394).

<sup>41</sup> Es ist nicht ganz einfach, bei der komplexen Bildregie des Textes die Übersicht zu behalten, aber dass in der ersten Strophe die Dinge zum Dichter anschauen und ihn freundlich »bitten« markiert einen so deutlichen Gegenpol zu jenen in der letzten Strophe beschworenen schweren »Mächten«, die ihn »verpflichten«, dass vieles dafür spricht, das ›unsäglich Schweren‹ nicht mit dem Dichten, sondern mit der Last der Existenzsicherung kurzzuschließen, der sich auch der Dichter nicht entziehen kann.

<sup>42</sup> KvH (wie Anm. 37), S. 44.



trastmittel des Öfteren, um Dankbarkeit zu bezeugen. Denn auf unterschiedliche Weise evozieren die Gedichte Bilder der Widmungsempfänger als Haltestellen im Leben des Gehenden. Auch wenn sich die Sphären im Einzelfall oft mischen, kann dabei heuristisch zwischen physischen, metaphysischen und ästhetischen Haltestellen differenziert werden.

a) *Physische Haltestellen*

Nachdem Rilke im August 1906 zwei Wochen bei Elisabeth und Karl von der Heydt in Godesberg verbracht hatte, trug er ins Gästebuch der Familie ein vierstrophiges Gedicht ein, dem die Widmung vorausgeht: »Aus den Tagen einer Wiederkehr. In Dankbarkeit und Freundschaft.« (KA I, S. 863) Ein Dankgestus prägt den folgenden Text dann auch so stark wie kaum einen zweiten – was auch damit zusammenhängen mag, dass die von der Heydts Rilke nach dem überraschenden Rauswurf bei Rodin angeboten hatten, mietfrei auf einem Gut bei Düsseldorf zu wohnen und, nach Rilkes Ablehnung, dem befreundeten Dichter 2.500 Francs nach Paris überwiesen hatten.<sup>43</sup> Zur ideellen Unterstützung durch Karl von der Heydts euphorische Besprechung des *Stunden-Buchs* gesellte sich also eine ökonomische, vor deren Hintergrund die an die von der Heydts adressierten Widmungsgedichte durchaus in einen mäzenatischen Zusammenhang gehören.

Im zweiten Widmungsgedicht für Karl von der Heydt liefert Rilke, anschließend an die Motivik des Gehens im ersten, »eine Selbstdeutung des Dichters als des einsamen Wanderers« (KA I, S. 863). Die metaphorische Dimension des Gehens, die den Menschen als unabsehbar werdenden kennzeichnet, wird gleich mehrfach aufgerufen, am deutlichsten in der Charakterisierung des Wanderers als eines Menschen, »der sich nicht kennt« (KA I, S. 369). Dass der Sprecher des Textes durchgängig von sich in der Dritten Person spricht, bringt dabei eine gewisse Distanziertheit in das Gedicht ein, die typisch für Rilkes Widmungsgedichte an Männer ist. Nachdem in den ersten beiden Strophen die Einsamkeit, Ungewissheit und Heimatlosigkeit des Gehenden beschworen worden ist, kann in den letzten beiden Strophen der von den Freunden und Förderern gewährte Ruhepol umso deutlicher profiliert werden:

Wiederkommen –: wie er das genießt,  
einmal wiederkommen und verweilen  
wo aus Wünschen, die ihn nur durchheilen,  
sich ein Wirkliches und Ganzes schließt,

dessen Dasein, Sinn, Gesetz und Güte  
eine kleine Zeit auch für ihn gilt  
und ihm so, als ob sie ihn behüte,  
lang noch nachgeht, licht und wohlgewillt –. (KA I, S. 369)

<sup>43</sup> Das Geld erhielt Rilke im Juli 1906; vgl. dazu Ralph Freedman: *RMR. Der Meister. 1906 bis 1926*. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebnetter. Frankfurt a. M. und Leipzig 2002, S. 26-27.

Charakteristisch für alle in die Widmungsgedichte integrierten Haltestellen ist dabei sowohl der konjunktivische Modus, in dem sie verhandelt werden (»als ob sie ihn behüte«), als auch ihre Flüchtigkeit (für den Wanderer gilt die Geborgenheit nur »eine kleine Zeit«). Auch im Rahmen größter Dankbarkeit lässt der Text keinen Zweifel daran, dass das Werden nicht wirklich angehalten, dass der Gehende nicht dauerhaft aufgehalten werden kann.

Davon zeugt auch der letzte Vers des Gedichts, der schon wieder dem Weitergehen gewidmet ist – und dafür ein vielschichtiges Bild findet. Denn wenn die Gastfreundschaft der Widmungsempfänger dem Wanderer »lang noch nachgeht«, dann begleiten sie ihn für eine Weile symbolisch in seiner Lebensweise, so wie er sich »eine kleine Zeit« in die Sesshaftigkeit der Freunde gefügt hat. Wie schon das erste Gedicht an Karl von der Heydt hebt auch dieser Text die weltanschauliche Schnittmenge zwischen Spender und Adressat der Widmung hervor – darauf bezieht sich der Dank, nicht auf die materielle Unterstützung.

Liest man darüber hinaus das Nach-Gehen in seiner wörtlichen Bedeutung, bildet es zusammen mit dem in anderen Gedichten formulierten Voraus-Gehen der Seele eine symbolische Wanderordnung, in der das Ich genau zwischen jene Pole gespannt ist, die für die anthropologische Architektur der Widmungsgedichte charakteristisch sind: Dem Ich *vor*aus ist die Seele als eine ihn zum Gehen antreibende Unbekannte, die für das unaufhaltsame und absehbare Werden des Lebens steht; *hinter* dem Ich – und den Sog ins Offene eher bremsend – befindet sich eine geschlossene Lebensform, das »Sein«, das ausdrücklich mit dem Leben der Gastgeber assoziiert wird und durch die ihm zugewiesenen Attribute »Dasein, Sinn, Gesetz und Güte« zwar nicht durchweg negativ konnotiert, aber doch deutlich dem favorisierten Werden entgegengestellt ist. Weder das Haus der von der Heydts in Godesberg noch ihr Landgut bei Düsseldorf stellen in Rilkes Augen eine Verdinglichung jenes symbolischen Turms dar, der im früheren Widmungsgedicht als idealer Ruhepunkt beschworen worden war – zumal Karl von der Heydt mit seiner Förderung auch Rilkes Poetik und Lebensweise reformieren wollte, was bei diesem auf keine besondere Gegenliebe stieß.<sup>44</sup> Gleichwohl präsentiert der Text die Gastfreundschaft der Widmungsempfänger affirmativ als einen physisch-materiellen Haltepunkt – und zwar in der doppelten Semantik des Haltens: als »Anhalten«, also als Wanderpause des ansonsten ständig Gehenden und Werdenden, sowie als existentielles »Haltgeben«, das den in seiner materiellen wie geistigen Existenz Schwankenden zu stabilisieren hilft.

### b) *Metaphysische Haltestellen*

Auch mit dem Gedicht *Widmung*, das Rilke zu Weihnachten 1906 auf Capri in das *Buch der Bilder* einträgt, um es Alice Faehndrich zu schenken, dankt er einer großzügigen Gastgeberin, nutzt dafür aber eine ganz andere, nämlich metaphysisch angelegte Bildlichkeit. Zum wiederum »einsam leben[den]« Protagonisten des Textes

44 Ulrich Fülleborn bezeichnet Karl von der Heydt als den »wichtigsten[n] Mäzen seiner mittleren Zeit« und weist darauf hin, dass von der Heydt durchaus Bedingungen mit seiner Förderung verknüpfte: Rilke sollte weiterhin religiöse Gedichte in der Tradition seines *Stunden-Buchs* schreiben und ferner »die Tugenden bürgerlicher Lebensführung erlernen« (Fülleborn [wie Anm. 7], S. 169) – Rilke verweigerte sich schließlich beidem.

»treten«, wie es in einer Variation des Gehn-Motivs heißt, hier die Engel. Angesichts dieses Schrittes scheint der Wanderer einzuhalten, denn von *seinem* Gehen ist in diesem Text ausnahmsweise nicht die Rede. Gänzlich zur Ruhe kommt der Wanderer trotzdem nicht, vielmehr wird der Kontakt mit den Engeln als eine Bewegungsform skizziert, bei welcher der Wanderer passiv bleibt und dennoch vorangetrieben wird: Denn »dann und wann«, also wiederum nur vorübergehend,<sup>45</sup> »kommt hülfreich eine Hand und schiebt ihn näher / an jene ungeheure Hand heran, // die durch die Erde ging und durch das Meer« (KA I, S. 375). Eine Haltestelle präsentiert der Text also in einem ganz wörtlichen Sinn, wenn der Protagonist von der mit dem Engel assoziierten Hand nicht nur gehalten, sondern sogar geschoben wird. Die Krise des Gehenden als eines »Schwankende[n]« (KA I, S. 369), die Rilke nur wenige Wochen zuvor in seinem oben zitierten Widmungsgedicht entworfen hatte, findet folgerichtig keinen Eingang in den Text – die Außergewöhnlichkeit der Bewegungsstabilität erschließt sich aber erst vor diesem intertextuellen Hintergrund. Die Engelgestalt ist dabei so konzipiert, dass sich in ihr die Widmungsempfängerin durchaus selbst wieder erkennen konnte: So wie der Engel zum Protagonisten tritt, »um mit ihm zu teilen« (KA I, S. 375), teilte Alice Faehndrich für fast ein halbes Jahr ihr Anwesen auf Capri mit dem zu dieser Zeit völlig mittellosen Rilke.<sup>46</sup> Bezieht man die Widmungssituation in die Deutung des Textes ein, verbirgt sich hinter dem metaphysischen Halt der Engel also auch eine handfeste materielle Unterstützung, für die gedankt wird. Das Engel-Gedicht repräsentiert auf seiner Textoberfläche gleichwohl einen Typus der Haltestelle, der in seiner metaphysischen Emphase deutlich über die physische Haltestelle hinausweist.

45 So wie der vorbeiziehende weiße Elefant im wenige Monate zuvor entstandenen Gedicht *Das Karussell*, das hier anklingt.

46 So einleuchtend die neue Werkausgabe kommentiert, dass die »sich später verselbständigende Engel-Figur [...] hier dem Gott zugeordnet« (KA I, S. 865) ist: Im Widmungsgedicht verweist die Engelfigur auch auf Alice Faehndrich. Vor der Verklärung seiner Widmungsempfängerin scheut Rilke auch an anderer Stelle nicht zurück: In *Der Engel* aus dem Madeleine de Broglie gewidmeten Gedichtkreis wird die Schönheit der Widmungsempfängerin in gewisser Weise sogar über dem Engel angeordnet, der angesichts dieser Schönheit auf eine Rückkehr in den Himmel verzichtet und schließlich am »Angesicht« (KA I, S. 362) der Frau ertrinkt. Die Assoziation des Engels mit Alice Faehndrich gewinnt auch mithilfe einer späteren Parallelstelle an Plausibilität: So wie im Gedicht gleich von drei verschiedenen Händepaaren die Rede ist, schreibt Rilke dort, wo er fünf Jahre später seine Zeit auf Capri Revue passieren lässt, vor allem über die Hände seiner Gastgeberinnen: »was gäb ich darum, manchmal am Abend auf zwei Frauenhände zu sehen, die sich, fast geistig, in einer Handarbeit rühren –, ganz abgesehen davon, daß niemand da ist, mir einen Apfel zu schälen. Aus jenem Schauspiel und diesem Liebesdienst hab ich mir damals irgendwie Kräfte für Jahre geholt« (RMR: *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933, S. 154; 2.1.1912 an Julie Freifrau von Nordeck zur Rabenau). Auch wenn es schwer zu entscheiden sein dürfte, ob Rilke schon beim Schreiben von den »hülfreichen Händen« des Engels die Hände seiner Gastgeberin vor Augen hatte oder umgekehrt in Erinnerung an sein Gedicht die Hände der Frauen nachträglich zu »fast geistigen« stilisiert und sie in ihrer kraftspendenden Funktion noch über die materielle Gönnerschaft der Handbesitzerin stellt – aufschlussreich für die Lektüre beider Texte ist die Einbeziehung der Widmungskonstellation allemal.

c) *Ästhetische Haltestellen*

Die Verklärung insbesondere von adligen Frauen findet einen Höhepunkt in den acht Gedichten, die Rilke zwischen Juni 1906 und Oktober 1907 der von ihm ›Madonna‹ genannten Madeleine de Broglie gewidmet hat. Auch diese Texte enthalten Elemente des metaphysischen Haltestellen-Typs, insbesondere das Gedicht *Der Engel*. Im Zentrum der Gedichte steht jedoch stets die Schönheit der Widmungsempfängerin, insbesondere ihres Gesichts, und insofern ein ästhetischer Ruhepunkt. Programmatisch dafür ist das zuerst entstandene, dreistrophige Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.*, das in seinen ersten beiden Strophen die aus anderen Texten bereits vertraute anthropologische Grundkonstellation entfaltet (und zwar unter doppelter Zuhilfenahme des Verbs ›gehen‹):

Wir *sind* ja. Doch kaum anders als den Lämmern  
 gehn uns die Tage hin mit Flucht und Schein;  
 auch uns verlangt, sooft die Wiesen dämmern,  
 zurückzugehn. Doch treibt uns keiner ein. (KA I, S. 357)

Inwiefern die ersten drei Worte nur scheinbar Rilkes oben aus dem Brief an Sidonie Nádherný zitierter Überzeugung widersprechen, »daß wir nicht *sind*«, hat Hermann Mörchen 1972 in einer plausiblen Deutung nachgewiesen.<sup>47</sup> Von den Lämmern unterschieden wird der Mensch vor allem deshalb, weil er nicht ›eingetrieben‹ wird und nicht ›Zurückgehn‹ kann – zugleich ein Bild für die transzendente Obdachlosigkeit des Menschen, der keine hütende Instanz über sich weiß und immer »draußen« (KA I, S. 357) bleibt (wie es in der zweiten Strophe heißt), und für die Unumkehrbarkeit des Zeitfeils, die nur dem Menschen zu Bewusstsein kommt.

In dem für die verstreuten Widmungsgedichte typischen anthropologischen Zweitakt ist gegen die im zweiten Vers aufgerufene Vergänglichkeit am Ende des Textes ein Haltepunkt gesetzt, der sofort als flüchtig gekennzeichnet wird:

Nur manchmal, während wir so schmerzhaft reifen,  
 daß wir an diesem beinah sterben, dann:  
 formt sich aus allem, was wir nicht begreifen,  
 ein Angesicht und sieht uns strahlend an. (KA I, S. 357)

Etwas unmotiviert, weil unvorbereitet, wird das unbegreifliche Werden in den ersten beiden Versen als ein lebensbedrohlicher Reifeprozess evoziert – umso stärker der Kontrast zu dem epiphanischen Moment, auf den der Text zuläuft. Der stärkste Widerspruch zum ziellosen Werden des Menschen, das der Text zuvor umreißt, scheint bereits darin zu bestehen, dass sich plötzlich aus dem Ungeformten und Unbegriffenen etwas »formt«, das wir ansehen können und das uns ansieht. Das Sich-Wandelnde des Lebens findet manchmal zu einer festen Gestalt, die bereits als solche ein Ereignis zu sein scheint – so auch für Malte Laurids Brigge im Theater

<sup>47</sup> Gerade das beiläufige Wort ›ja‹ bekundet, dass der Zweifel an der Seinsgewissheit »insgeheim schon auf der Lauer liegt und beschwichtigt werden muß«; zudem scheint das bejahte Sein des Menschen auf nicht viel mehr zu beruhen als auf seiner körperlichen Existenz, die er mit den Tieren teilt (Mörchen [wie Anm. 6], S. 142).

zu Orange, hinter dem plötzlich, wie es in analoger Bildlichkeit heißt, »dröhnend vor Größe, fast vernichtend und plötzlich maßvoll im Übermaß [...] die Welt zum Gesicht zusammenschöß« (KA III, S. 616). Die Sensation ist in beiden Fällen der ästhetische Formungsprozess selbst: hinter der Theaterwand dort, im Angesicht hier. Anders als der Engel der metaphysischen Haltestelle greift das Angesicht der Sprechinstanz nicht unter die Arme, vielmehr liefert das Angesicht dem Betrachter allein dadurch Halt, dass es ihn strahlend ansieht (und damit an jene Sonne erinnert, die in der zweiten Strophe erwähnt wird). Im Hintergrund mithören kann man außerdem die Anklänge an das biblische »von Angesicht zu Angesicht«<sup>48</sup> (aus dem Ersten Korintherbrief) – was nicht eine religiöse Lesart motivieren muss, sondern eher als Hinweis darauf verstanden werden sollte, dass hier Funktionen, die traditionell der Religion zugewiesen wurden, in ästhetische Gefilde umgeleitet werden.

Programmatisch ist dieses Gedicht aber vor allem deshalb, weil es die Motivation anschaulich macht, die hinter dem aus sechs Texten gebildeten Gedichtkreis für die gleiche Widmungsempfängerin steht, der in den folgenden Wochen niedergeschrieben wird. Anders gesagt: Wenn in fünf der sechs Gedichte des Kreises das »Angesicht« Madeleine de Broglies gefeiert wird, in dem die Ansicht von Florenz ebenso zum Ausdruck komme wie es Vergangenes in verwandelter Form enthalte, dann liegt dem nicht bloß die Freude an der Schönheit dieses Gesichts zugrunde, sondern auch die Erleichterung darüber, dass mit dieser Form einer jener seltenen Ruhepunkte erreicht ist, nach denen sich der im Ungeformten Gehende sehnt. Während in Rodins Statuen die Zeit zwar enthalten, aber still gestellt ist, repräsentiert die Statur der schönen Frau eine bewegtere Form des Lebens. Sie ruht und geht zugleich, wie bei Rilke sonst nur die Seele: das »Unsagbare«, so heißt es wörtlich in dem Gedicht *Widmung*, »fließt durch ihre Haltung« (KA I, S. 358), fasst also Werden und Sein in einem Bild zusammen.<sup>49</sup>

Als singular kann der Gedichtkreis an Madeleine de Broglie im Rahmen der verstreuten Widmungsgedichte zumindest insofern gelten, als in keinem anderen der Texte die Widmungsadressatin so emphatisch gepriesen wird. Mit dieser Erhebung der Angesprochenen geht eine beachtliche Asymmetrie der Widmungskommunikation einher, die im 20. Jahrhundert selten ist: Der »Herrlichkeit« dieser Frau traut sich der Sprecher kaum einmal ein »ich« gegenüberzustellen – und das »wir« und »uns« in diesen Texten vereint keineswegs Sprecher und Angesprochene, sondern dient umgekehrt einer kollektivierten Selbsterniedrigung, etwa in der Rede von der »Hieroglyphe / deines an uns vergeudeteten Gesichts« (KA I, S. 363). Gebannt von der einzigartigen Schönheit dieser Frau vergisst das Ich für einen Moment sein Weitergehen. Aber nur für einen Moment.

48 1. Kor. 13, 12. Der Zustand bezieht sich dort auf das zukünftige und höhere Sein und Erkennen: »Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.« – Dass Rilke gerade in diesen Jahren ein »aufmerksamer Bibel-Leser« war, weist Ulrich Fülleborn nach (Fülleborn [wie Anm. 7], S. 166).

49 Ferner greift Rilke das Idealbild der Turmuhrexistenz aus dem ersten Gedicht für Karl von der Heydt auf, wenn es über die Widmungsempfängerin heißt: Wie die »Glocken [der Stadt Florenz] gehen geht ihr Schritt« (KA I, S. 358).

Gemeinsam ist den physischen, metaphysischen und ästhetischen Haltestellen, dass sie dem gehenden Ich äußerlich bleiben. Im Kontext von Widmungsgedichten ergibt diese Außenorientierung nicht zuletzt deshalb Sinn, weil sie eine Voraussetzung für die Huldigung der Widmungsempfänger darstellt. Unter Rilkes verstreuten Widmungsgedichten gibt es daneben allerdings auch Texte, die ebenfalls auf den Widmungsempfänger zugeschrieben sind, dabei aber auf eine Verherrlichung verzichten und stattdessen eine symmetrische und intimere Kommunikation auf Augenhöhe betreiben. Auch in ihnen findet sich der Zweitakt von Gehen und Einhalten, der hier aber nicht durch äußere Einflüsse bedingt, sondern innerlich zu erzeugen und zu bewältigen ist.<sup>50</sup> Abschließend soll an dem Widmungsgedicht *Migliera* vorgeführt werden, inwiefern damit in mehrfacher Hinsicht ein Höhepunkt von Rilkes verstreuter Widmungslyrik der mittleren Werkphase erreicht ist.

#### 4 Zugehn lernen: Gehen und Einhalten in *Migliera*

Bei dem am 16. Februar 1907 auf Capri entstandenen Gedicht *Migliera* handelt es sich zugleich um einen Prototyp und um einen Sonderfall der verstreuten Widmungsgedichte. Das zeigt schon ein erster Blick auf den Text: Er trägt die Widmung *Für Gräfin Manon zu Solms-Laubach*, der das Gedicht noch am Entstehungstag brieflich überreicht wurde; damit vereint es die beiden von Rilke bevorzugten Adressatengruppen: Frauen und Adlige.<sup>51</sup> Singulär ist es schon quantitativ: Mit seinen 65 Versen ist es das längste der verstreuten Widmungsgedichte.

Über den Entstehungsanlass gibt eine kurze Nachschrift Aufschluss, die unter das Gedicht gesetzt ist: »(Am Abend nach dem Gange zur *Migliera* und in der Nacht niedergeschrieben)« (KA I, S. 867). Der 31jährige Spender und die 24jährige Empfängerin der Widmung scheinen den Tag gemeinsam an dem »Felsenrand« am Meer verbracht zu haben, von dem im Gedicht die Rede ist. Während seiner nächtlichen Niederschrift imaginiert sich der Sprechende zunächst in die Gedankenwelt der Angesprochenen hinein: Er platziert sie, analog zu seiner Schreibsituation, in einer »Zimmernacht rings um ein kleines Licht«. Dort hängt sie ebenso wie der

<sup>50</sup> Auch Winfried Eckel hebt an dem von mir im Folgenden verhandelten Gedicht genau diesen Aspekt hervor, allerdings nicht in Bezug auf die Widmungsgedichte, sondern auf die ersten drei *Improvisationen aus dem Capreser Winter*, als deren vierte das Gedicht von Rilke 1925 wieder verwendet wurde: Dieser Text »sieht die entscheidende Problemlösung, mit welcher Selbstverlust und Entfremdung angesichts der überwältigenden Capreser Eindrücke zu überwinden wären, nicht mehr in einer Intervention von außen, sondern in einer Wendung nach innen« (Eckel [wie Anm. 5], S. 348).

<sup>51</sup> In leicht veränderter Form hat Rilke den Text 1925 ans Ende seiner Katharina Kippenberg überreichten vier *Improvisationen aus dem Capreser Winter* gesetzt, dort lautet die nun in Klammern gesetzte Widmung: »(Für die junge Gräfin M. zu S.)« (KA I, S. 380). Der Verrätselung des Namens entsprechen einige kleinere Änderungen im Text, die in Richtung einer Ent-Intimisierung gedeutet werden können. In der Kommentierten Ausgabe wird die Doppelverwendung also in eine falsche Reihenfolge gebracht, wenn es heißt: »Unter dem Titel *Migliera* herausgelöst [aus den *Improvisationen*] und der jungen Gräfin [...] gewidmet« (KA I, S. 867). Ich zitiere den Text in der letzten Fassung.

Sprecher den Erinnerungen an den Tag nach. »*Da* ist es [das gemeinsam Erlebte] nicht [mehr]«:

Doch *in* dir ist nun alles dies und wacht –  
und trägt dein sanft verschlossenes Gesicht  
wie eine Flut ...

Und trägt nun dich. Und alles in dir trägt,  
und du bist wie ein Rosenblatt gelegt  
auf deine Seele, welche steigt.  
Warum ist das so viel für uns: *zu seh*n?  
Auf einem Felsenrand zu stehn?  
Wen meinten wir, indem wir *das* begrüßten,  
was vor uns dalag? ... (KA I, S. 380)

Noch bevor das gemeinsam angeschaute Meer im Text benannt wird, tritt es als Vergleich in Erscheinung (»wie eine Flut«) und wird dabei ins Innere der Angesprochenen verlagert – wie überhaupt die Engführung von Innen- und Außenwelt im Zentrum des Textes steht.<sup>52</sup> Das Bild der inneren Flut, die das Gesicht trägt, wird aufgenommen und variiert von der Seele, die steigt wie die Flut und auf die das Du »wie ein Rosenblatt gelegt« ist. Das Innere wird als ein enormer Raum modelliert, der von etwas Großem, Steigendem angefüllt ist – und in dem das Du, genauer: die Persönlichkeit nur als äußere Gesichtshülle, als dünne Membran des Rosenblatts enthalten ist.<sup>53</sup> Das, was wir für unsere Identität halten (und über das wir identifiziert werden), ist nur der schmale Rand dessen, was eigentlich in uns ist.<sup>54</sup> Der

52 Damit weist der Text voraus auf die Poetik des Spätwerks, die vom Gedanken einer inneren Verwandlung der äußeren Dinge geprägt ist. Zur Nähe zwischen der Capreser Lyrik und dem Spätwerk vgl. u. a. Eckel (wie Anm. 5), S. 347–354; Eckels latente Abwertung der Einzelgedichte, die in seinen Augen vor allem funktional als »Vorbereitungen des Spätwerks« (ebenda, S. 347) gelesen werden sollten, muss man dabei nicht teilen.

53 Der Vergleich mit dem Rosenblatt ist erst in der zweiten Fassung des Gedichts enthalten, wird also (wenn auch anders gewendet) dem am 17.7.1907 entstandenen Gedicht *Die Gazelle* entnommen und nachträglich dem Widmungsgedicht implantiert (»Liebeslieder, deren Worte weich / wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest, / sich auf die Augen legen«, KA I, S. 469). Das Bild des auf die Augen gelegten Rosenblatts findet sich bereits 1900 in den *Tagebüchern der Frühzeit*: »Ich erfand mir eine neue Zärtlichkeit: eine Rose leise auf das geschlossene Auge zu legen, bis sie mit ihrer Kühle kaum mehr fühlbar ist« (RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 309); vgl. ferner ein im Sommer 1909 entstandenes Liebesgedicht, in dem es heißt: »Treiben nicht / auf deinem Blut Kelchblätter weicher Worte?« (KA I, S. 433). Zu diesem Motiv vgl. Adrianna Hlukhovich: ... *wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse* ... RMRs *Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*. Würzburg 2007, S. 108–109.

54 Ein ähnliches Bild verwendet Rilke bereits in dem einige Wochen früher geschriebenen Gedicht *Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen, / Gebirge, Gestein*. Auch dort wird das Gesicht als bloßer und letztlich unangemessener fester Rand eines flüssigen großen Inneren entworfen: »Wie kannst du Gesicht sein für so ein Innen, / drin sich immerfort das Beginnen / mit dem Zerfließen zu etwas ballt.« (KA I, S. 372) Dem späteren Gedicht fehlt das hier zum Ausdruck kommende Leiden am eigenen Gesicht (dort handelt es sich auch

darauf folgende und auf den ersten Blick ganz Konkretes meinende Standort am »Felsenrand« vor dem scheinbar endlosen Meer kann somit von Beginn an nach dem Gesicht und dem Rosenblatt als dritte Veräußerlichung der gleichen inneren Konstellation gelesen werden: In unserem beschränkten Wissen von und Zugriff auf unser Leben sind wir eine Randexistenz in uns selbst.

Warum aber ist das, was man am Rand des Meeres stehend sieht, *so*, ja beinahe *zu* viel für uns? Die mittleren Strophen des Gedichts gehen dieser Frage nach.<sup>55</sup> Sie entwerfen das Zusammenspiel von Meer, Felsen und Himmel als dynamisches Geschehen, das über keine klar definierten Grenzen verfügt: Das Meer ist »leer am Rand«, die Felsen jagen »atemlos« daraus hervor und wissen nicht, wie »ihr Steigen enden soll«, gehen dann aber plötzlich in einen Himmel über, der sich »bis weit hinein/in jenes Übermaß« erstreckt. Es scheint diesem Meeresbetrachter zu ergehen wie Kleist vor der »Uferlosigkeit« von Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* – »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.«<sup>56</sup> Während die offizielle Poetik der *Neuen Gedichte* (wie man in Rückgriff auf die Terminologie Martin Seels sagen kann) zu einer Ästhetik der schönen Dingkontemplation tendiert, folgt dieser Text einer Ästhetik der erhabenen Raumkontemplation.<sup>57</sup> Dem Blick auf die Dinge liegt immer eine Abstraktion insofern zugrunde, als der Fokus limitiert werden muss: »wir sehen über den Raum hinweg, in dem wir uns *zusammen* mit dem gesehenen Ding befinden.«<sup>58</sup> In dem Widmungsgedicht – und nicht nur in diesem – wird dagegen eine Natur verhandelt, die »nicht als Ding überschaut und umgriffen werden kann.«<sup>59</sup> Zwar setzt der im Gedicht dem Du nahe gelegte

nicht um das eigene, sondern das Gesicht der Gräfin). Einen Teil des Gedichts, darunter die von mir zitierte Passage, hat Rilke zu Weihnachten 1909 Lily Schalk als Widmung ins *Stunden-Buch* eingetragen. – Das anthropologisch gedeutete Rand-Motiv findet sich ferner in einem titellosen Gedicht vom August 1907, das den Menschen als »Hockenden am Rand der Rampen« (KA I, S. 401) entwirft.

- 55 Adrianna Hlukhovich kommentiert: »Die Verse inszenieren das Sehen als Balanceakt und verdeutlichen die Bedeutung [...] der Grenzziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der visuellen Wahrnehmung mittels der extremen Metaphorik des ›Felsenrands‹. Der Text zielt nicht darauf ab, diesen Balanceakt auszuführen« (Hlukhovich [wie Anm. 53], S. 110).
- 56 Heinrich von Kleist: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hrsg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M. 1990, S. 543-544, hier: S. 543.
- 57 Mit Winfried Eckel kann man in dieser Aufwertung »des Raumhaft-Unfaßlichen gegenüber dem Dinghaft-Konkreten einen programmatischen Vorgriff auf das Spätwerk sehen und eine erste überraschende Abkehr vom Ansatz der *Neuen Gedichte*.« (Eckel [wie Anm. 5], S. 348) Dass die Dinge, wie der Archaische Torso Apollos, aus »allen ihren Rändern ausbrechen wie ein Stern«, ist dort der Ausnahmefall – der ja auch gleich als eine radikale Infragestellung des eigenen Lebens verhandelt wird, die insgesamt nicht typisch für die *Neuen Gedichte* ist. Trotzdem etwas differenzierter gesagt: Die Dinggedichte gehen vom schönen Ding aus und finden darin gelegentlich Anzeichen des Erhabenen (etwa im *Archaischen Torso Apollos* oder in *Spanische Tänzerin*), die Widmungsgedichte gehen von der erhabenen Natur aus und formen daraus gelegentlich Bilder des Schönen.
- 58 Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a.M. 1996, S. 55.
- 59 Ebenda, S. 56.



Erinnerungsprozess wie eine überschaubare Dingerinnerung ein: »Schließ inniger die Augen und erkenn/ es langsam wieder: Meer um Meer«. Je genauer der Blick in den offenen Raum dann aber heraufgerufen wird, umso deutlicher wird die mit der Erinnerung einhergehende Überforderung: Weder ist das Naturschauspiel ein langsames gewesen noch lässt es sich gliedern in ein »Meer um Meer« – auch für das Meer gilt, was schließlich über den Himmel gesagt wird: Es hört nicht auf, Meer zu sein, »Und er hört nicht auf,/Himmel zu sein«. Das Besondere ist hier, anders als bei den Dinggedichten, nicht »etwas Befremdliches in der weitgehend selbstverständlich gegliederten Welt«,<sup>60</sup> sondern das Wegfallen jeder anschaulichen Raumgliederung. So einfach, wie es zunächst den Anschein hatte, ist der Erkenntnisprozess (»erkenn/ es langsam wieder«) also nicht:

Schließ, schließ fest die Augen.  
 War es dies?  
 Du weißt es kaum. Du kannst es schon nicht mehr  
 von deinem Innern trennen.  
 Himmel im Innern läßt sich schwer  
 erkennen. Da geht das Herz und geht und sieht nicht her. (KA I, S. 381)

Erkennen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – ist an Ränder und Begrenzungen gebunden, ohne die sich keine Ordnung des Wahrgenommenen herstellen lässt. Das erhabene Naturschauspiel hat sich dagegen als so grenzenlos erwiesen, dass es sich nicht nur in sich nicht ordnend erkennen lässt,<sup>61</sup> sondern – im Erinnerungsprozess – auch die fundamentale Grenze zwischen Innen- und Außenwelt aufhebt: »Du kannst es schon nicht mehr/ von deinem Innern trennen.« Wie schon in den ersten Strophen des Gedichts wird der Innenraum des Ich als unendlich und vor allem: als dem Ich unübersichtlich und fremd beschrieben.<sup>62</sup> In diesem Kontext tritt nun auch das Leitmotiv des Gehens in Erscheinung. Anders als in vielen anderen Widmungsgedichten geht hier aber nicht das Ich, sondern das Herz. Das Gehen des Herzens veranschaulicht zum einen sein ununterbrochenes Schlagen. Auffällig ist aber vor allem, dass es – wie eingangs und im oben zitierten Widmungsgedicht von 1906 schon die Seele – eindeutig vom Ich unterschieden wird: Nicht von ungefähr kommt es ohne Possessivpronomen aus, ja es scheint sich in seiner Autonomie für das Ich gar nicht zu interessieren: Es sieht nicht her, es kümmert sich nicht um das Ich, das – in der Bildlogik des Textes – vom Rand des großen Innenraums zu ihm hinschaut. Das Herz erlaubt sich keinen Rückblick, es verweigert die Reflexion, an dem das Ich in seinen Verstehensbemühungen interessiert ist. In seinem Gehen ist es einem ständigen Werden verbunden und beteiligt sich nicht an der Identitätsarbeit

<sup>60</sup> Ebenda, S. 60.

<sup>61</sup> Es ist offensichtlich, dass damit die Poetik der *Neuen Gedichte* verlassen wird, denen es nach Rilkes rückblickender Selbstaussage darauf ankam, die Dinge zu »fassen« und sich ihrer zu »bemächtigen« (RMR/Ellen Key: *Briefwechsel*. Hrsg. von Theodore Fiedler. Frankfurt a. M. 1993, S. 213; Brief vom 9.10.1908).

<sup>62</sup> Es handelt sich hier, so die Herausgeber der *Kommentierten Ausgabe*, um die »äußerste Öffnung für grenzensprengende Erfahrungen, also um die Erweiterung des Ich zum »welthaften« Innenraum« (KA I, S. 851).

seines Trägers. Damit klingt der erste Takt des anthropologischen Komplementärmodells an: Das Ich bleibt beim Blick ins eigene Innere befremdet zurück, es ist – in der doppelten Semantik des Wortes – fassungslos. Während sich einige der Widmungsgedichte auf die Darstellung dieses ersten Takts beschränken (und andere von vornherein nur den zweiten Takt verhandeln), nimmt das Gedicht an Manon zu Solms-Laubach an diesem Krisenpunkt noch eine entscheidende Wendung:

Und doch, du weißt, wir können also so  
 am Abend zugehn, wie die Anemonen,  
 Geschehen eines Tages in sich schließend,  
 und etwas größer morgens wieder aufgehn.  
 Und so zu tun, ist uns nicht nur erlaubt,  
 das ist es, was wir sollen: Zugehn lernen  
 über Unendlichem. (KA I, S. 381)

Die sich durch viele der Widmungsgedichte ziehende Suche nach einem Bild, in dem sich die komplementäre Anthropologie, in dem sich Werden und Sein zusammenbringen lassen, erreicht hier einen ihrer Höhepunkte – nicht von ungefähr wiederum unter Zuhilfenahme des Leitmotivs ›gehen‹. Dem Gehen des Herzens, das dem Ich fremd bleibt, wird nun ein ich-gemäßes Gehen entgegengestellt – die Evidenz und Eleganz dieses Gehens entsteht nicht zuletzt dadurch, dass dem Wort nur zwei Buchstaben hinzugefügt werden müssen. In extremster Verknappung steht das »Zugehn« zugleich für eine Bewegung, also für einen Aspekt des Werdens (das immer ins Offene zielt), *und* für eine Sammlung des Gewordenen zum Sein. Nur wo es in einem Bewegungswort zum Ausdruck gebracht wird, mithin selbst als Vorgang gedacht ist, findet sich bei Rilke ein positiv konnotiertes Bild eines identitätsstabilisierenden Abschlusses – vom »schließen«, »verschließen« und vom ›Verschlossenheit‹ ist bereits in den ersten beiden Strophen viermal (und immer affirmativ) die Rede. Darüber hinaus bleibt dieses sich im Zugehn bildende Sein in doppelter Hinsicht an die Zeit und das Instabile gekoppelt: Zum einen ist das Zugehn an den Abend und damit an ein zyklisches Zeitmodell gebunden; ausdrücklich folgt auf das Zugehn das »morgens wieder aufgehn«, bevor erneut das Wort ›zugehn‹ zum Einsatz kommt. Zum anderen ist das Zugehn ein »Zugehn über Unendlichem«. Das stabile Sein streicht das instabile Werden also nicht durch, sondern integriert es – für einen vorübergehenden Moment – in sein Selbstkonzept. Es handelt sich wiederum um eine Identitätssicherung zweiter Stufe: Weil das Unendliche der Innenwelt nicht geordnet und zur Identitätsbildung genutzt werden kann, bleibt dem sich dessen bewussten Menschen nur die Möglichkeit, am Rand seiner Innenwelt eine gute Figur zu machen – sich geschmeidig wie ein Rosenblatt dem inneren Chaos anzuvertrauen, ja sich vielleicht auch nur durch das Schließen der Augen, das im Text als Beschwörungsformel mehrfach wiederholt wird, der inneren Eigendynamik und Selbstkontrollierbarkeit bewusst zu werden und sie zu akzeptieren.<sup>63</sup> Insofern

63 Das Negativ dazu ist der in der vorletzten Strophe erwähnte Hirte, der – so kann man den Vergleich mit einer Maske lesen – seine Augen nicht schließen kann: »Dem fließt / der Tag hinein und fließt ihm wieder aus / wie einer Maske, hinter der es schwarz ist« (KA I, S. 381).

liefert das Gedicht bereits einen Antwortversuch auf die von Rilke acht Jahre später in einem Brief an Lotte Hepner zum Kerngeschäft des *Malte*-Romans erklärte Grundfrage: »wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfasslich sind?«<sup>64</sup>

Gespiegelt wird diese Modellierung des Ich als Gefäß für das innere Unendliche auch in der Struktur des Gedichts, dessen Schlusssatz schon (noch eingeklammert) am Ende des Eröffnungssatzes eingeführt wird. Dadurch verfügt auch der Text, der sich in seinem Mittelteil dem »atemlosen« Naturschauspiel in einer durch Enjambelementketten erzeugten Atemlosigkeit widmet, über eine unaufdringliche, aber doch deutlich erkennbare Rahmung, über einen Rand. Er setzt die anthropologische Lehre auch ästhetisch um, ja kann nicht nur anthropologisch, sondern auch poetologisch gelesen werden.

Die Formel vom »Zugehn lernen / über Unendlichem« ist in ihrer sprachlichen Prägnanz, in der ästhetischen Kraft des Bildes sowie in ihrem psychologischen Gehalt so schlagkräftig, dass der Text sie in einem für die Widmungsgedichte ungewöhnlich selbstgewissen Gestus als sentenzartig formulierte Lehre hervorhebt (zusätzlich war die Sentenz in der ersten Niederschrift noch unterstrichen): »das ist es, was wir sollen: Zugehn lernen / über Unendlichem.« Erhebt sich mit diesem anthropologischen Imperativ aber der Sprecher des Textes nicht doch über das Du, mithin der Widmungsspender über den Widmungsempfänger, sodass sich die Intimität der beiden am Ende in einer Asymmetrie verliert?

Man darf die Widmungskonstellation bei der Lektüre des Textes auch nicht überbewerten. Dabei hilft ein Brief Rilkes vom 26. Juni 1914 an Lou Andreas-Salomé. Denn dem Vorbild der Anemonen, das im Gedicht so souverän formuliert wird, fühlte sich Rilke nach eigener Auskunft selbst nicht gewachsen:

»Ich bin wie die kleine Anemone, die ich einmal in Rom im Garten gesehen habe, sie war tagsüber so weit aufgegangen, daß sie sich zur Nacht nicht mehr schließen konnte. Es war furchtbar sie zu sehen in der dunkeln Wiese, weitoffen, immer noch aufnehmend in den wie rasend aufgerissenen Kelch, mit der vielzuvielen Nacht über sich, die nicht alle wurde. Und daneben alle die klugen Schwestern, jede zugegangen um ihr kleines Maß Überfluß. Ich bin auch so heillos nach außen gekehrt [...].«<sup>65</sup>

Liest man das Gedicht von hieraus noch einmal neu, rückt das Kommunikationsgefüge in ein anderes Licht. Denn wie so oft, wenn Rilke im Gestus des psychologischen Beraters auftritt oder allgemeine anthropologische Lehren formuliert,<sup>66</sup> will er damit auch seinem eigenen Leben eine Richtung geben, der es in seinen Augen

64 RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 86 (Brief vom 8.11.1915 an Lotte Hepner).

65 RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1989, S. 337.

66 Einschlägig dafür ist sein Bekenntnis am Ende seines langen und fast psychotherapeutisch zu nennenden Briefs an den jungen Franz Xaver Kappus: »Glauben Sie nicht, daß der, welcher Sie zu trösten versucht, mühelos unter den einfachen und stillen Worten lebt, die Ihnen manchmal wohl tun. Sein Leben hat viel Mühsal und Traurigkeit und bleibt weit hinter ihnen [= den Worten] zurück« (KA IV, S. 545).

bisher nicht ausreichend gefolgt ist. Für die Lektüre von Widmungsgedichten allgemein heißt das: So sinnvoll es ist, Widmungen bei der Interpretation von gewidmeten Texten mit zu bedenken – Widmungen können auch dazu verführen, die Personalität des Gedichts zu ausschließlich auf den Sender und den Empfänger der Widmung zu beziehen und damit die Bedeutungs Offenheit der Texte unnötig einzuschränken. Im konkreten Fall des Widmungsgedichts an Manon zu Solms-Laubach kann das Fehlen eines artikulierten Ichs durchaus auch als Zeichen dafür gelesen werden, dass der Sprecher sich mit dem angesprochenen Du selbst anredet.<sup>67</sup> Ein Gefälle bestünde dann weniger zwischen dem Spender und der Empfängerin der Widmung als vielmehr zwischen den anthropologischen Einsichten und der Lebenspraxis des Sprechers. Mit einiger terminologischer Unschärfe gesagt: Zumindest seine besten Widmungsgedichte hat Rilke auch sich selbst gewidmet.<sup>68</sup>

67 Dieses Verfahren findet sich auch in anderen Capri-Gedichten, zum Beispiel in dem im August 1907 entstandenen Text *Sonnen-Untergang* (vgl. KA I, S. 398).

68 Für die hilfreichen Gespräche während der Entstehung dieses Aufsatzes danke ich herzlich Hans Graubner, für weitere Anregungen Anna Zsellér.

ANTHONY PHELAN

*Die »Gedichtentwürfe« und Rilkes Lyrik-Entwurf 1906-1911*<sup>1</sup>

O wie fallen auch noch die geköpften  
Blumen mehrend in den Überfluß

Zwischen den Jahren 1906 und 1911, in einem Zeitraum also, der durch den Abschluß des *Buches der Bilder* auf der einen und die Entstehung der ersten *Duineser Elegien* Anfang 1912 auf der anderen Seite markiert wird, können ungefähr 65 Textzeugen Rilkes verzeichnet werden, die als bruchstückhaft oder unvollendet gelten müssen. Die Textgestalt dieser Schriften reicht von Minimalaufzeichnungen von ein oder zwei Zeilen über mehrzeilige offene Formen und in sich geschlossene Reimstrophen bis zu längeren Versparagrafen, die jedoch letztendlich abgebrochen wurden. Rilke-Leser und -Leserinnen hatten schon seit 1956 mit der Veröffentlichung von Ernst Zinns Ausgabe der *Sämtlichen Werke* Zugang zu diesem Material aus dem Nachlaß.<sup>2</sup> Jedoch wurden diese nachgelassenen Zeugnisse von Rilkes Schaffensprozeß literaturwissenschaftlich nur wenig ausgewertet. Neuerdings erst und in anderem Zusammenhang wurde zum Beispiel versucht, die Entstehung und Struktur der *Elegien* in textgenetischer Hinsicht zu betrachten.<sup>3</sup> In den fragmentarischen Versen, die diesem Aufsatz als Epigraph voranstehen, scheint Rilke selbst seine nicht vollendeten Gedichtprojekte als abgebrochene Blumen einer zukünftigen Blütenlese (griechisch: anthologia) zu beschreiben. Das Zitat kann allerdings nicht als selbständiges Fragment gelten: denn dieses Textfragment besteht eigentlich aus zwei Hälften; und mit dem Datum Paris, den 15. November 1913, liegt es streng genommen, außerhalb der zeitlichen Grenzen unserer Überlegungen und fällt schon in die Schaffensperiode der Elegien.

Öfter fühlend wie (die) unerschöpften  
Fernen

O wie fallen auch noch die geköpften  
Blumen mehrend in den Überfluß<sup>4</sup>

Rilke hat in späteren Briefen an Anton und Katharina Kippenberg sein eigenes, nicht unkritisches Verhältnis zu Schreibansätzen und unterbrochenen beziehungs-

1 Überarbeitete Fassung des Vortrags bei dem Treffen der Rilke-Gesellschaft in Boston am 25. September 2011. Ich bin meinen Kolleginnen Simone Irmischer und Anja Drautzburg bei der Formulierung meines Textes sehr zu Dank verpflichtet.

2 RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1992, Bd. II, zitiert als: SW.

3 Kai Kaufmann: »Fragmentarische Totalität«. Zur Genese und Struktur von Rilkes Duineser Elegien«. In: *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*. Hrsg. von Dieter Burdorf. Beihefte zu *Editio* 33, 2004, S. 129-140.

4 SW II, S. 401.

weise abgebrochen Gedichtprojekten facettenreich dargestellt. Wie Kai Kaufmann gezeigt hat, waren ihm die Ansätze und Fragmente zu den *Duineser Elegien* so wichtig, daß er seinem Verleger die Publikation eines zweiten Bandes des Elegienmaterials anheimstellte; Katharina Kippenberg gegenüber gesteht er in einem späten Brief andererseits sein Unbehagen angesichts »dieser vielfältigen Vorräte« an verstreuten und nicht gesammelten Gedichten. Für den heutigen Leser sind solche Bruchstücke aufschlußreich in Bezug auf Rilkes Schreibprozeß, den er gelegentlich wenn auch sehr kurz in Briefen kommentiert – oder zum Beispiel in dem dritten Gedicht aus dem sogenannten Gedichtkreis für Madeleine Broglie, *Fortgehen*. Der Eingang dieses Venedig-Gedichts, das gewisse thematische Ähnlichkeiten mit den *Neuen Gedichten* aufweist (man denke, neben anderen Venedig-Texten, zum Beispiel an *Begegnung in der Kastanienallee*), wird spielerisch kommentiert: »O nein, das alles ist ja ein Vergleich«. <sup>5</sup> Und in der Schlußstrophe wird künstlerisches Selbstbewußtsein zur ironischen Pointe in der Entwicklung eines immer noch fragmentarischen Ansatzes:

Wie wenn ....  
 (bin ichs zu sagen denn imstande?)  
 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 –  
 -----  
 und plötzlich hört Venedig auf zu sein.<sup>6</sup>

Die Möglichkeit eines Wie-Vergleichs wird durch die Aposiopese in Erwägung gezogen – und der gemeinsprachliche Selbstkommentar soll dann die nächste technische Frage vorführen, und zwar nach einem Reim auf »imstande«. Mit der seltenen, ja geradezu falschen Form »Gewande« wird eine Reimlösung für den anscheinend beiläufigen Gebrauch von »imstande« eigentlich nur vorgetäuscht, da die Wortwahl hier konsequent als Vorbereitung für »Canal Grande« / »vor dem Brande« funktioniert.<sup>7</sup> Ein Gedicht, dessen thematisches Material im »Venezianischen Morgen« der *Neuen Gedichte* umgearbeitet wird, endet augenzwinkernd in poetologischen Überlegungen zum dichterischen Prozeß.

Eine solche Selbststoffbarung kommt in Rilkes mittlerer Schaffensperiode relativ selten vor. Die bereits zitierten Verse »Öfter fühlend wie (die) unerschöpften ...« aus dem Jahre 1913 können als Beispiel für den schwer deutbaren Schreibprozeß in kleineren und weniger zusammenhängenden Entwürfen dienen. Dieses Fragment

5 Vgl. Werner Hamacher: »Rilkes »Fortgehen«. Ein Kommentar«. In: *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart, 1999, S. 26-57. Nach Hamachers streng dekonstruktivistischer Lesart ist dieser Vers »einer der schwachen des Gedichts« (S. 35).

6 KA I, S. 360.

7 Siehe Hamacher: »Rilkes »Fortgehen«« (wie Anm. 5), S. 49-52, zur »Diskrepanz zwischen Sprache und Phänomen« (ebenda, S. 49).

demonstriert in zweierlei Hinsicht ein tastendes Experimentieren, das wir sehr selten für Diskussionen um Rilke in Anspruch nehmen. An erster Stelle scheint mir klar, daß sich diese Zeilen in rhythmischer oder metrischer Hinsicht nur sehr schwierig analysieren lassen. Eine erkennbare metrische Folge tritt erst mit dem dritten Vers ein: »O wie fallen auch noch die geköpften / Blumen mehrend in den Überfluß« – dieser Zweizeiler liest sich vielleicht auf den ersten Blick als im Grunde trochäisch. In »O wie fallen auch noch die geköpften« lassen sich aber auch Anklänge an klassische deutsche Hexameter heraushören: Rilke hätte zum Beispiel die nächsten Füße folgendermaßen füllen können: »O wie fallen auch noch die geköpften Blumen so zärtlich ...«: war vielleicht die Andeutung einer möglichen Erweiterung des lyrischen Ansatzes als Hexameter gerade der Grund für den etwas unerwarteten Zeilenbruch und für die unzweideutige Folge von Trochäen im nächsten Vers? Wenn wir tatsächlich in diesem Distichon Ansätze zum Hexameter heraushören können, so erklärt sich vielleicht auch die Tatsache, daß Rilke auch die vorangehenden Zeilen aus diesem Fragment aufgegeben hat. »Öfter fühlend wie (die)« könnte ebenfalls als eine Folge von Spondaus und Trochäus hexametrisch ausgelegt werden, wobei die Werte des darauffolgenden Versfußes noch nicht festgelegt sind. Die runden Klammern, wenn sie tatsächlich von Rilkes handschriftlicher Aufzeichnung in den sogenannten Taschenbüchern stammen, bezeugen ein gewisses Zögern im Schreibprozeß – vielleicht als Spur eines *pentimento* aber wohl eher als ein Offensein für die Breite der schöpferischen Möglichkeiten im Schreibakt selbst. Aus der Dynamik dieser Textaufzeichnung ist ebenfalls klar, daß in der Entstehung einer lyrischen Texteinheit Rilkes Aussage grammatisch nicht von vornherein festgelegt ist: die Frage, ob »(die) unerschöpften/Fernen« nominativisch oder als Dativobjekt eines noch ausstehenden Zeitworts zu verstehen sind, bleibt durchaus offen.

Solche Fragen berühren nun keineswegs belanglose editorische Details. Sie bringen einerseits gewisse Aspekte der ästhetischen Orientierung zum Ausdruck, denn gerade in den Versuchsformen der Gedichtentwürfe, so möchte ich behaupten, ist dasselbe formbewußte Experimentieren am Werk, das wir aus den vielgestaltigen Sonettvariationen der mittleren Periode kennen, und das Rilkes Position in den mit den großen europäischen Traditionen brechenden Strömungen der europäischen Moderne ausweist. Andererseits aber ist die Frage nach Textgestalt und Provenienz der nicht-zyklischen und unvollendeten Gedichte für unser Verständnis von Rilkes Entwicklung nach wie vor von erheblicher Bedeutung. Im Nachwort zum zweiten Band der Gedichte in seiner Inselausgabe berichtet Ernst Zinn über Bestand und Gliederung der Texte.<sup>8</sup> Mit der Frage nach einer Typologie hat Erich Unglaub das Problem der wissenschaftlichen Erfassung dieser verstreuten und unvollendeten Gedichte erörtert.<sup>9</sup> Wer sich mit Gedichtentwürfen beschäftigt, steht aber vor einer akuten Schwierigkeit hinsichtlich der Definition solcher Texte und Textfragmente. Die folgende editorische Bemerkung zu den Einzelgedichten im ersten Band der *Kommentierten Ausgabe* faßt Ernst Zinns Leistung kritisch zusammen:

8 SW II, S. 811-821.

9 Siehe Erich Unglaubs Beitrag »Rilkes Verstreute Gedichte 1906-1911. Eine Typologie« im vorliegenden Band.

»Als Ergebnis jahrelanger philologischer Bemühungen um den lyrischen Nachlaß Rilkes konnte Zinn 1953 die bereits weitgehend datierten, aber nach ästhetischen Maßstäben stark hierarchisierten *Gedichte 1906 bis 1926* vorlegen. Ihre vorläufig endgültige, immer noch wertende Darbietungsform fanden diese Texte 1957 in den *Sämtlichen Werken*, Bd. 2.«<sup>10</sup>

Zinns ursprüngliche Recherchen, wie sie in seinen Ausgaben dokumentiert sind, bilden nach wie vor die Grundlage unseres heutigen Textverständnisses. Im Wesentlichen wird Zinns Text aus den fünfziger Jahren mit den neu editierten Prosaschriften auch noch in der zwölfbändigen Edition von 1976 beibehalten.<sup>11</sup> Denn für die *Kommentierte Ausgabe* konnten weder »die Handschriften zu Rate gezogen werden«, noch standen den Editoren für den Kommentar »die textgeschichtlich relevanten Notizen aus Zinns Nachlaß zur Verfügung«.<sup>12</sup> Zinns Wertung und damit seine Anordnung der Texte versuchte bekanntlich, sich treu an Rilkes eigener Wertvorstellung und Verteilungspraxis zu orientieren, allerdings wie Zinn selbst zugibt, »ohne Zuhilfenahme eines förmlichen Lesarten-Apparates«. Gewisse Formen und Stufen von Rilkes Arbeit an Gedichten mussten »einer späteren kritischen Ausgabe« mit »einem künftigen Varianten-Apparat« vorbehalten bleiben.<sup>13</sup> Eine entsprechende Edition steht noch aus.

Zinn meinte drei Werkgruppen unterscheiden zu können, die in den chronologisch geordneten zweiten Band der *Kommentierten Ausgabe* nicht übernommen wurden: zunächst die in gedruckter Form oder in Reinschriften mitgeteilten Texte, die Zinn als »verantwortbare künstlerische Arbeit« ansah;<sup>14</sup> als Beleg für diese Auffassung zitiert er aus dem Brief, den Rilke nach Abschluß der *Neuen Gedichte* an Kippenberg schreibt: »Was ich zurückbehalten habe, war mir nicht vollendet genug [...]«;<sup>15</sup> eine zweite Gruppe bilden für den Herausgeber die aus persönlichem Anlaß für Freunde geschriebenen Gelegenheitstexte, die Zinn als »Widmungen« bezeichnet; drittens und letztens gibt es für ihn jene lyrischen Versuche und Vorstufen, die »nach Außen nicht weiter verwendet wurden«.<sup>16</sup> Einige der dieser dritten Gruppe zugeordneten Texte erachtet Zinn als in gewisser Hinsicht gleichwertig den nicht vollendeten Gedichten der ersten Gruppe.

Wichtiger scheint mir allerdings seine Einsicht in den Prozeßcharakter Rilkeschen Schreibens:

»Völlig ausgeprägt schließlich ist in Rilkes Schaffen seine Weise, im abgeschirmten Bezirk der künstlerischen Werkstatt sich an Entwürfen, Ansätzen, am Vormerken von Motiven und Einfällen [...] zu versuchen, einzelne Anfänge oder Wendungen aus möglichen oder erst vorschwebenden Gedichten festzuhalten [...].«<sup>17</sup>

<sup>10</sup> KA II, S. 855.

<sup>11</sup> RMR, *Sämtliche Werke*. 12 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1976.

<sup>12</sup> KA II, S. 855.

<sup>13</sup> SW II, S. 813.

<sup>14</sup> SW II, S. 814.

<sup>15</sup> Brief vom 23.8.1908. In: RMR: *Briefe an seinen Verleger*. 2 Bde. Wiesbaden 1949, S. 48.

<sup>16</sup> SW II, S. 815.

<sup>17</sup> SW II, S. 816-817.



Die Vorstellung eines abgeschirmten Bezirks, in dem die eigentliche lyrische Arbeit unter Ausschluß jeglichen öffentlichen Interesses vor sich geht, erklärt zum Teil Zinns oben zitierte Auffassung von Werkelementen, die nicht »nach Außen«, also in für die Publikation gedachten Formen, verwendet wurden. Wir werden später auf die Phänomenologie von Rilkes Schreibverfahren zurückkommen. Es lohnt sich aber, eine Rezension der *Gedichte 1906 bis 1926* in Erinnerung zu rufen, die Joachim Storck 1957 in den *Akzenten* veröffentlichte. Er schreibt hier von der Gefahr, die im Falle Rilkes drohe, wenn die Unterscheidung zwischen Dichter und Denker verwischt werde, die Gefahr nämlich,

»daß der echte vorurteilsfreie Zugang zur Dichtung selbst wie zum Wesen der Persönlichkeit ihres Schöpfers verbaut wird – und damit auch der Zugang zu den ästhetischen und sprachgeschichtlichen Zusammenhängen, in denen sein Werk gedeutet werden muß.«<sup>18</sup>

Wir kennen aus Selbstzeugnissen die beiden Hauptrichtungen von Rilkes poetischer Tätigkeit. In den Jahren nach seiner Begegnung mit Rodin herrscht die Künstlerideologie einer geduldigen »bildhauerischen« Arbeit am widerspenstigen Stoff vor: in seinem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. August 1903 spricht er schon von »dem Handwerk meiner Kunst«;<sup>19</sup> ein solches »Arbeitenmüssen« ist natürlich auch mit den Anregungen verbunden, die dem Dichter aus seinem »Werk des Gesichts« zufließen. Die Blumen, die in diesem selbstinterpretatorischen Brief erwähnt werden, oder die Tiere im Jardin des Plantes etwa waren aber nicht die einzige Quelle von Rilkes Versuch die Welt in seinem Gedicht so zu beschreiben, wie er sie vor sich fand. Eine andere Inspiration für das erste dieser neuen Gedichte stammte vielleicht von dem Abguß einer kleinen Tiger- oder Pantherskulptur aus Rodins Besitz, die Rilke in einem Briefpassus und sodann auch in der Rodin-Monographie mit einem Vokabular beschreibt, das offensichtlich gewisse Wendungen des Gedichts vorwegnimmt. Solche textuelle Einzelheiten können vielleicht als das Äquivalent der »Einfälle« angesehen werden, die Rilke in seinem oben zitierten Brief an Lou Andreas-Salomé von dem Prozeß der »Verwirklichung« bei Rodin unterscheidet.<sup>20</sup> Ist vielleicht auch bei Rilke eine Differenz zwischen Einfall und Verwirklichung zu konstatieren, der wir gerade auch in den Entwürfen und unvollendeten Gedichten nachspüren können? Die Beziehung zwischen der Prosaaufzeichnung einer bestimmten Wahrnehmung und deren Verwendung in lyrischer Form, der wir immer wieder in Briefen oder im *Malte*-Roman begegnen, kann sehr oft auf eine bestimmte Vokabel oder Redewendung ausgerichtet sein. Zu den bekanntesten Beispielen zählt etwa die Stelle in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, wo »[d]as weiche opiatische Venedig« der Touristen plötzlich durch »das wirkliche, wache, bis zum

18 Erstdruck: Joachim W. Storck: »Rilkes Dichtung und die Grenzen der Sprache«. In: *German Life and Letters* 8, 1955, S. 192–200, hier S. 193. Vgl. Joachim W. Storck: »Wortkerne und Dinge: Rilke und die Krise der Sprache. Zu den *Gedichten von 1906 bis 1926*. Die Worte und die Dinge«. In: *Akzente: Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. von Walter Höllerer und Hans Bender 4, 1957, S. 346–358.

19 RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer (neue, erweiterte Ausgabe). Frankfurt a. M. 1975, S. 97. Zitiert als LAS2.

20 LAS2, S. 94.

Zerspringen spröde, durchaus nicht erträumte« ersetzt wird.<sup>21</sup> Diese Wahrnehmung einer venezianischen Wirklichkeit hatte schon in *Spätherbst in Venedig* eine andere Verwirklichung erfahren: »Die gläsernen Paläste klingen spröder/an deinen Blick«. <sup>22</sup> Auch in verschiedenen Gedichten kann ein sprachlicher Einfall in unterschiedlichen Zusammenhängen variiert werden: das »Sichzugeben« der Nymphe Venedig in *Venezianischer Morgen* – »dann giebt sie sich erst zu und fällt sich ein« – war fast ein Jahr früher, wenngleich mit umgekehrtem Vorzeichen, in Sankt Petersburg (*Nächtliche Fahrt*) erschienen beziehungsweise verschwunden:

damals hörte diese Stadt  
auf zu sein. Auf einmal gab sie zu,  
daß sie niemals war, um nichts als Ruh  
flehend;<sup>23</sup>

Wichtig für Rilkes Arbeitsweise scheint hier eine gewisse sprachliche Konstanz, die in unterschiedlichen Verwirklichungen in Erscheinung tritt. Eine vergleichbare Einsicht in diesen Prozeß der Realisation bei Rilke erlaubt die Faksimile-Edition des Arbeitsmanuskripts für den *Malte Laurids Brigge* aus dem sogenannten Berner Tagebuch, zeigt doch hier »die Entwurfshandschrift [...] eine Offenheit des Textes an verschiedenen Stellen und eine Fülle von Varianz, die in den bisherigen Editionen des Romans nicht zugänglich ist«. <sup>24</sup> Offenheit und Varianz entsprechen der Unbestimmtheit in der grammatischen Struktur des Fragments »Öfter fühlend wie (die) unerschöpften/Fernen«, von dessen kurzer Analyse meine Überlegungen ihren Ausgang nahmen.

Wenn solche Indizien auf die minutiöse Aufarbeitung von sprachlichen Einzelheiten hindeuten, steht bekanntlich am Gegenpol zur Künstlerethik der unermüdelichen Arbeit am lyrischen Stoff und als zweite Hauptrichtung von Rilkes poetischem Selbstverständnis jene orakelhafte Eingebung, die wie ein englischer Gruß die Niederschrift der ersten Elegie auslöste, oder die orphische Inspiration der Sonette. Welchen Stellenwert haben nun in diesem Spektrum von Rilkes Schreibtechniken und Schreibimpulsen die verstreuten und unvollendeten Texte der Jahre zwischen den *Neuen Gedichten* und den *Duineser Elegien*? Edward Snow, der amerikanische Übersetzer der verstreuten Gedichte (*Uncollected Poems*, 1996), faßt den Unterschied zwischen den nicht-zyklischen Gedichten der Jahre vor und nach 1912 und dem Arbeitsimpuls der *Elegien* sehr präzise zusammen:

»Against the oracular utterance of the *Elegies* – still sometimes thought of as Rilke's only voice – the uncollected poems articulate a realm of pure occasion: the flooding or flaring of an emotion of memory, the flash of an idea, the urgency of something willed or wanted or held in wait, acts of attention triggered by or issuing in surprise, upsurges of bitterness or revulsion.«<sup>25</sup>

<sup>21</sup> KA III, S. 625.

<sup>22</sup> KA II, S. 557.

<sup>23</sup> KA II, S. 551.

<sup>24</sup> <http://www.nb.admin.ch/sla/03136/03138/03548/index.html?lang=de> (Abruf: 15.12.2011)

<sup>25</sup> Edward Snow: *RMR. Uncollected Poems*. New York 1996, S. xii.

Gegenüber dem metaphysischen Anspruch der *Elegien* also meint Snow in diesen Texten »ein Reich reiner Gelegenheit« feststellen zu können, in dem eine Erinnerung, ein augenblicklicher Einfall oder der Drang einer bestimmten Absicht, vielleicht vor allem ein gefühlsgeladener Moment, plötzlich zum Tragen kommen. Mit anderen Worten: die Gedicht-Entwürfe und verstreuten Texte sprechen aus der Subjektivität heraus eine lyrische Sprache, die weder nur sachbezogen, noch mit der Rollensprache des mönchischen *Stunden-Buchs* gleichzusetzen ist. Zu einer ähnlichen Erkenntnis kommt auch Winfried Eckel in seinem meisterhaften Überblick über diese Gedichte und Entwurfstexte im *Rilke-Handbuch*. Eckel unterscheidet dort drei Bereiche in Rilkes lyrischem Schaffen zwischen 1902 und den ersten Ansätzen zur Elegiendichtung der späteren Jahre: zur ersten Gruppe gehören Arbeiten, die noch bis 1905 charakteristische Stilmerkmale einer Werkphase vor dem Aufkommen der aus den *Neuen Gedichten* bekannten Momente der Gegenstandsbezogenheit, der Sachlichkeit und der visuellen und sprachlichen Präzision aufweisen; zweitens findet Eckel unter den nicht-zyklischen Gedichten und Entwürfen aus den Jahren 1906 bis 1909 Texte, die allgemein zum Bereich der *Neuen Gedichte* gehören; in einer dritten Gruppe schließlich identifiziert er Texte, die gleichfalls nach 1906 entstanden sind, die aber entweder auf das Spätwerk hindeutende, neue lyrische Möglichkeiten entwickeln oder »noch einmal an Motive und Konfigurationen des Frühwerks anknüpfen«. <sup>26</sup> Diese Gruppierung der verschiedenen nicht-zyklischen Texte führt zu zwei wichtigen Schlußfolgerungen: erstens, daß eine grundlegende Kontinuität in Rilkes Schaffen *Das Stunden-Buch* mit den *Duineser Elegien Gedichte* »weniger als der Höhepunkt von Rilkes Werk denn als ein notwendiger Umweg ins Spätwerk« erscheinen. <sup>27</sup>

In einer verwandten Argumentation hat Peter Por in seiner Studie »*Zu den Engeln (lernend) überzugehen*« nach dem »Wandel in Rilkes Poetik zwischen den *Neuen Gedichten* und den Spätzyklen« gefragt. Das Titelzitat stammt aus einem Brief, in dem Rilke schreibt, er müsse, nachdem er sich schon so sehr »an den Dingen [...] an das Hiesige gewöhnt habe [...] gleich die Menschen überschlagen und zu den Engeln (lernend) übergehen«. <sup>28</sup> Por konstatiert ebenfalls die werkgeschichtliche Periodisierung (etwa Frühwerk, mittlere Periode, Spätwerk), die jeder Ordnung und Zuordnung der Einzelgedichte und vielleicht auch der Gedichtentwürfe zugrundeliegen muß; und versucht den Stellenwert des Fragments als Gattung bei Rilke »nach der Hervorbringung mehrerer zyklischer Kompositionen, besser: mehrerer poetischer Systeme« festzulegen. <sup>29</sup> Nach Pors Auffassung kommt der entscheidende Schritt nach den »zur Vollkommenheit gebrachten poetischen Systemen« des

<sup>26</sup> Winfried Eckel: »Einzelgedichte 1902-1910«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart 2004, S. 336-354, hier S. 337.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 339.

<sup>28</sup> Zitiert nach Peter Por: »*Zu den Engeln (lernend) überzugehen*«: *der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den »Neuen Gedichten« und den Spätzyklen*. Bielefeld 2005, S. 201.

<sup>29</sup> Por (wie Anm. 28), S. 25.

*Stunden-Buchs* und des *Buchs der Bilder* mit den *Neuen Gedichten*.<sup>30</sup> Im Gegensatz zur revidierten Rangfolge bei Eckel, der die *Neuen Gedichte* mehr oder weniger als poetische Abweichung begreift, als einen – wenn auch notwendigen – »Umweg« zum Spätwerk hin, gelten die *Neuen Gedichte* in Pors Lesart als Wendepunkt für die Interpretation des Einzelgedichtes und sogar der einzelnen Strophen oder Versgruppen. Er sieht in solchen autonomen lyrischen Gebilden »zum Fragment hin komponierte Gedichte«. <sup>31</sup> Das Bewusstsein der Möglichkeit, daß noch die kleinsten Details eines Kunstwerks bedeutungsträchtig sein können, war natürlich Teil von Rilkes Verständnis der Rodinschen Ästhetik, vor allem 1902 im ersten Teil seiner Rodin-Monographie:

»Was im Gesichte stand, dieselbe Schmerzhaftigkeit eines schweren Erwachens und zugleich diese Sehnsucht nach dem Schweren, war auf dem kleinsten Teil dieses Körpers geschrieben; jede Stelle war ein Mund, der es sagte, in seiner Art.«<sup>32</sup> Oder etwas später: »Dem Künstler steht es zu, aus vielen Dingen eines zu machen und aus dem kleinsten Teil eines Dinges eine Welt«. <sup>33</sup> So kommt Por zu der Ansicht, daß »von den *Neuen Gedichten* an [...] jede einzelne Gestalt eine totale Welt vergegenwärtigen« sollte, und er erinnert an »das Prinzip einer erkennbaren Bedeutung jeder Sprachfigur«, das bei Rilke zu »zahlreich[en] endgültig anmutende[n] Sprüche[n]« geführt hat und den unvollendeten Texten und Gedichtentwürfen eine vielleicht nicht nur vermittelnde Rolle beimißt. <sup>34</sup> Im Bereich der eigentlichen Vorstufen bei der Aufarbeitung eines Gedichts, den Vor- und Nebenformen »gelungener« und gedruckter Texte, tritt Rilkes Stilwollen in der Periode der *Neuen Gedichte* besonders klar hervor. In Texten aus dem Sommer 1907 kann man Rilkes Versuche, anders und sachlicher zu dichten, und insofern seinen Arbeitsprozeß, besonders klar verfolgen. Ernst Zinn hat eine Reihe von Gedichten oder Gedichtentwürfen auf Mitte August 1907 datiert und nacheinander gedruckt. In »Ihr Verlorenen: die ihr verlockt«, das Zinn mit den Überschriften »(Eine von den Alten)/ (Paris)« versehen hat, haben wir es offensichtlich mit einer Vorstufe zu einem Gedicht aus dem zweiten Teil der *Neuen Gedichte* zu tun:

Ihr Verlorenen: wie ihr verlockt,  
Freudenmädchen wunderlicher Freuden,  
dem, der euch an endlosen Gebäuden  
nachgeht, angereizt von euren Räden,  
wie ihm plötzlich alles Steigen stockt

Eine von den Alten  
Paris

Abends manchmal (weißt du, wie das tut?)  
wenn sie plötzlich stehn und rückwärts nicken  
und ein Lächeln, wie aus lauter Flickern,  
zeigen unter ihrem halben Hut.

wenn er unter einem halben Hut  
dies Gesicht erkannt hat. Von dem steten  
Gehn des Schicksals schiefgetreten,

Neben ihnen ist dann ein Gebäude,  
endlos, und sie locken dich entlang

30 Ebenda.

31 Ebenda.

32 KA V, S. 419.

33 KA V, S. 421.

34 Por (wie Anm. 28), S. 14.

immer schlechter vorgeschuht  
 mit den billigsten Grimassen  
 und mit Lächeln ausgeflickt  
 alten, die nicht zueinander passen  
 deren Reste aber so geschickt  
 angewandt sind daß sie wiederum  
 . . . . .

*Paris, nach Mitte August 1907*<sup>35</sup>

mit dem Rätsel ihrer Räude,  
 mit dem Hut, dem Umhang und dem Gang.

Mit der Hand, die hinten unterm Kragen  
 heimlich wartet und verlangt nach dir:  
 wie um deine Hände einzuschlagen  
 in ein aufgehobenes Papier.

Das Fragment (das in die *Kommentierte Ausgabe* nicht aufgenommen wurde) gewährt einen sonst selten möglichen Einblick in die Entstehung eines Gedichts und gewissermaßen in Rilkes Arbeitsmethode im Umkreis des zweiten Teils der *Neuen Gedichte*. In der Fassung, die wir aus den *Neuen Gedichten* kennen, sind einige starke Impulse aus dem Entwurf weggefallen: was hier an der Hautkrankheit als Reiz verzeichnet ist (»angereizt von euren Räden«), wird dort zum »Rätsel«, mit dem die von der Krankheit Gezeichneten den Zuschauer dazu verlocken, ihnen an »endlos[en] Gebäuden entlang« nachzufolgen; und die vielleicht als überstark empfundene Metapher der »Freudenmädchen« wird nun gleichfalls weggelassen, so daß der affektive Kontext dieser Begegnung mit »[e]iner von den Alten« auf die spontane Parenthese »weiß du, wie das tut?« reduziert wird. Diese lapidare Frage ersetzt das erzählerische Moment von »dem, der euch [...] nachgeht, angereizt [...]« des Entwurfs. Die syntaktische Erweiterung, die strukturell wiederholt wird und den ersten Verssatz organisiert: »wie ihr verlockt, dem der euch nachgeht [...]; wie ihm plötzlich alles Steigen stockt// wenn er [...]«, wird in der Fassung der *Neuen Gedichte* stark gestrafft – genau wie »die billige Grimasse« mit dem schönen Bild vom »ausgeflickten Lächeln«, das ursprünglich als Detail in einer breiten Darstellung erscheint, hier bereits in der gedrängten Wahrnehmung der ersten Strophe zum Vorschein kommt. Der Satzbau des Entwurfs scheint eine Nachahmung des flänierenden Ganges anzustreben, und wird im zweiten Verssatz sofort als »Gehn des Schicksals« allegorisiert, was diese Darstellung der alten Frauen ebenfalls moralisiert. Wichtiger als diese einzelnen Umarbeitungen scheint mir die Preisgabe des herrschenden Sprachduktus aus dem Entwurf. In den letzten Versen werden die »alten«, nicht zueinander passenden »Lächeln« der Frau in den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit gerückt; auf eine letzte Geste ist Rilke aber später zurückgekommen. Ich denke an die zentrale Szene in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in der Malte einen an Veitstanz leidenden Fußgänger beobachtet:

»Der Kragen seines Überziehers hatte sich aufgestellt; und wie er sich auch, bald mit einer Hand, bald mit beiden umständlich bemühte, ihn niederzulegen, es wollte nicht gelingen. Das kam vor. Es beunruhigte mich nicht. Aber gleich darauf gewährte ich mit grenzenloser Verwunderung, daß in den beschäftigten Händen dieses Menschen zwei Bewegungen waren: eine heimliche, rasche, mit welcher er den Kragen unmerklich hochklappte, und jene andere ausführliche, anhaltende,

<sup>35</sup> SW II, S. 352-3; KA II, S. 541.

gleichsam übertrieben buchstabierte Bewegung, die das Umlegen des Kragens bewerkstelligen sollte.«<sup>36</sup>

In der erzählenden Form kann Rilkes Grunderfahrung dieses merkwürdigen Phänomens erweitert und ausführlich ausgearbeitet werden; vielleicht erklärt der Umstand, daß die lyrische Gestalt gerade auf diese Möglichkeit der narrativen Fortsetzung verzichten mußte, den Abbruch der fragmentarischen Vorstufe mit seinem ziemlich hilflosen »wiederum«. Es verrät das Versagen einer Poetik, die mit einem solch breiten Erzählgestus zurechtkommt und noch nicht die Diskursivität einer philosophischen Reflexion einzusetzen versteht. Winfried Eckel kommt in seiner Analyse der drei Sankt-Georg-Texte aus dem zweiten Teil der *Neuen Gedichte* und deren Umkreis zur wichtigen Einsicht, daß »alle drei Gedichte im Prinzip als gleichwertige Ausgestaltungen [...] desselben Sujets« gelesen werden können.<sup>37</sup> Im Falle von »Ihr Verlorenen« muß das Fragment offensichtlich als Vorstufe zum später vollendeten Gedicht verstanden werden. Ein anderes Beispiel finden wir in der frühen Fassung von *Dame vor dem Spiegel*.<sup>38</sup> Die Frau, die wir aus dem zweiten Teil der *Neuen Gedichte* kennen, zu spätabendlicher Stunde in das eigene Spiegelbild versunken, finden wir wieder in der Vorstufe – die für mein Gefühl gewissermaßen auch als vollendet gelten könnte; in diesem Text aber werden ihre verschiedenen Gemütsstimmungen wie so viele pathetische Rollen der Reihe nach abgelegt: »Blasse Dame« ... »Müde Dame« ... »Süße Dame« – und schließlich »Große Dame«.<sup>39</sup> In einer zugleich moralisierenden und erzählenden Nachahmung eines Damenbildnisses (vielleicht Manets »Devant le miroir« von 1877 oder »Devant la psyché« von 1876) stehen diese Übergänge im Mittelpunkt von Rilkes Aufmerksamkeit; in dem konziseren Sonett jedoch steht die momentane Versunkenheit der Frau ins eigene Spiegelbild im Mittelpunkt, bevor sie sich im letzten Terzett ihrer Umgebung wieder bewußt wird – und der wartenden »Zofe« zuwinkt. Zwischen Vortext und Text also verlagert sich das Interesse von der zeitlichen Ausdifferenzierung der verschiedenen Gefühls- und Wahrnehmungselemente im lyrischen Bildnis auf die simultane Komplexität eines Bewußtseinszustandes.

Bei solchen Vorformen und Parallelförmigkeiten geraten wir in jenen Bereich der dichterischen Tätigkeit, den Jean-François Lyotard als »avant texte«, also »Vor-Text« bezeichnet hat, wo »das Geheimnis des Schreibens, das Hin und Her des Textes im Prozeß der Selbstschöpfung, Vor-Texte, Textstützen, Entwürfe, Streichungen« zum Ausdruck kommen.<sup>40</sup> Dieser Bereich des Unveröffentlichten oder Unvollendeten

<sup>36</sup> KA III, S. 501-502.

<sup>37</sup> Eckel (wie Anm. 26), S. 344.

<sup>38</sup> KA II, S. 570.

<sup>39</sup> SW II, S. 346.

<sup>40</sup> Jean-François Lyotard: »Épreuves de l'écriture«. In: *Les immatériaux*. Paris 1985, S. 6 (zitiert nach: Michel Contat, Denis Hollier, Jacques Neefs: »Drafts«. In: *Yale French Studies* 89, 1996: S. 3. Übersetzung des Verfassers aus dem Englischen der *Yale French Studies*: »The secret of writing, the back-and-forth of the text in the process of creating itself, pretexts, supporting texts, drafts [*brouillons*], crossings-out [*ratés*], the way thought swerves when confronted with the well-known, as well as the anamnesis necessary to dissipate possible prejudice [...]«).

deckt sich mit dem privaten Raum der dichterischen Schöpfung und grenzt sich im Falle Rilkes normalerweise sehr streng von jeder Öffentlichkeit ab. Mit seinem inspirativen Gestus gewährt Rilke nur selten Einblick in seine schöpferische Arbeitsweise. Die *Kommentierte Ausgabe* zitiert in Bezug auf das Gedicht *Perlen entrollen* aus dem Jahre 1912 eine Stelle aus einem viel früheren Brief an Paula Becker, in dem Rilke sich durch eine Metapher von gerissenen Perlenschnüren als »Finder und unbewußter Verheimlicher nicht wiedergefundener [Perlen]« beschreibt. Er fährt fort: »Es scheint meine Art zu sein, Perlen zu verheimlichen und einmal in einer guten Stunde einen großen Schmuck zu schmieden.«<sup>41</sup> Die Stelle erlaubt einen gewissen Einblick in das Geheimnis des Schreibens.

An späterer Stelle hat Rilke sogar dem Ursprung und der Quelle eines kleinen Gedichtfragments selber nachgespürt. Am 22. Oktober 1907 hatte er ein paar Zeilen an Madeleine Broglie geschickt mit folgender Erklärung:

»Madonna, cette nuit un poème encore montait en moi, j'en ressens encore le mouvement. Mais mes mains trop distraites déjà par les choses qui les attendent et qui s'impatientent, ne retrouvent en moi que ce petit fragment ce matin.«<sup>42</sup>

Ähnlich beschreibt Rilke die Verse »Vergiß, vergiß und laß uns jetzt nur dies«, die er Anfang Februar 1909 an Sidonie Nádherný schickte. Er hatte, wie er es ausdrückt, »den vollen Mond begangen«: »Und da ging dann, unendlich viel feierlicher als ich's zu versichern weiß, das Unverhältnismäßige vor sich, das ich für Sie in einen Gedichtanfang eingeschlossen habe, während ich draußen auf und nieder ging.«<sup>43</sup> Im dichterischen Selbstverständnis Rilkes kann also ein Gedichtanfang mehr oder weniger als abgeschlossen gelten – als adäquater Ausdruck seiner Wahrnehmung eines »Unverhältnismäßigen«. Solche Texte und persönlichen Aussagen geben also vielleicht ein wenig Einblick in den Schaffensprozeß, wie ihn Rilke selbst erfahren hat: zum Teil also inspirativ und für die äußere Unterbrechung durch Tagesgeschäfte sehr empfindlich (und insofern vielleicht parallel zur traumhaften Inspiration eines *Kubla Khan*). Jedoch scheint mir das Beispiel der oben erwähnten Verse für Madeleine de Broglie wirklich fragmentarisch:

Wie sich die warmen Blumen an das All  
fortgeben, an das abendliche, kühle –:  
so fließen Deine fürstlichen Gefühle  
in diesen kalten Ball aus Bergkrystall ...<sup>44</sup>

Rilke spricht in seinem Begleitbrief von der »Bewegung« des Gedichtes, die ihm immer noch präsent war: dieses Moment eröffnet eine neue Dimension von Rilkes Selbstbewußtsein im dichterischen Prozeß. Vielleicht versteht er hier die Bewegung von *fortgeben* und *einfließen*; die rhetorische Form der Strophe ist aber aus einem

41 Paula Modersohn-Becker: *Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker*. Frankfurt a. M., Leipzig 2003, S. 23. Vgl. KA II, S. 463.

42 Madeleine de Broglie: »Un amour inconnue de Rilke. Lettres à »Madonna««. Hrsg. von Serge de Fleury. In: *Journal de Genève* 17 (21-22. janvier 1961), S. 18.

43 7.2.1909. RMR: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*. Hrsg. von Bernhard Blume. Frankfurt a. M. 1973, S. 97. Vgl. KA I, S. 888.

44 KA I, S. 406.

anderen Zusammenhang bekannt – denn dieser Vierzeiler wiederholt die Gleichnisstruktur von *Wie ... so*, die so formprägend in den *Neuen Gedichten* hervortritt. Den Blumenduft, der in der abendlichen Kühle »an das All« fortgegeben wird, könnte der Rilke-Kenner auch als Antizipation von Raumvorstellungen in den *Duineser Elegien* lesen. Diese lyrische Bewegung könnte jedoch genauer als Wechsel zwischen Besitz und Verlust, Wärme und Kälte verstanden werden, der ebenfalls in diesen Versen formbedingend erscheint. Daß eine Urstruktur für den Dichter irgendwie vorhanden war, steht außer Frage. Das folgende Fragment vom Oktober 1907 wiederholt trotz der Anredeform eine andere Bewegung, die – verständlicherweise – gestisch wieder im *Venezianischen Morgen* der *Neuen Gedichten* vorkommt:

Ausblick von Capri  
– Siehst du, wie das Vorgebirge dort

Venezianischer Morgen  
[...]

sich entfaltet: seine Hänge geben  
Glanz von sich, als führen sie noch fort,  
den Athene-Tempel hinzuheben  
in den Götterhimmel Griechenlands –

Das Ohrgehäng erklingt an ihrem Ohre;  
sie aber hebt San Giorgio Maggiore  
und lächelt lässig in das schöne Ding

Solche Einzelheiten, hier das Heben eines Tempels oder einer Kirche, wie das »Sich-einfallen« von Venedig oder Sankt Petersburg, sind vielleicht beispielhaft für die aufgehobenen Perlen, die Rilke in seinem frühen Brief an Paula Becker erwähnt: Phänomene, die noch auf einen gültigen Ausdruck in Rilkes jeweils herrschender lyrischer Sprache warten. In dem Text für Sidonie Nádherný scheint Rilke mit dem Begriff »Gedichtanfang« andererseits eine Schreibearbeit zu bezeichnen, die keiner weiteren Ausführung bedarf. Die Strophe hat als *Anfang* bereits eine gewisse lyrische Gültigkeit erreicht. In psychologischer Hinsicht also lassen sich in diesen Bruchstücken und unvollendeten Texten zwei Formen von »Lyrismen« unterscheiden: in einigen Fällen sind es die dichterischen Wahrnehmungen – die verheimlichten Perlen aus dem Brief an Paula Becker, die in einer inneren Entwicklung zum Kern oder mindestens zum Anlaß eines späteren lyrischen Ausdrucks werden. Wir wissen jedoch aus einem anderen Kontext, daß Rilke einmal von einem einzigen Vers »verfolgt« wurde: in seinem Kommentar zur vereinzelt Zeile »Der schöne Wind geht eitel durch den Hain«, die Rilke anscheinend Mitte September 1909 in Paris aufgezeichnet hatte, zitiert Ernst Zinn Felix Braun, der berichtete, »Rilke habe ihm bei einer Begegnung in München 1918 davon gesprochen, daß diese Zeile ihn quälend verfolge«.<sup>45</sup> Tatsache ist, daß er eigentlich schon im Frühsommer 1911 versucht hatte, diesen Vers in einem Gedicht unterzubringen (*An allen Dingen fühlt sich neu die Frühe*);<sup>46</sup> der Impuls hatte sich allerdings sieben Jahre später immer noch erhalten! In anderen Texten wird ihm jedoch anscheinend durch die begrenzte Form des Fragments irgendwie doch Genüge getan.

45 SW II, S. 783 zu S. 374.

46 SW II, S. 380.



Es bleibt aber ein weiteres Gebiet in Rilkes dichterischer Entwicklung, wie sie in den Gedichtentwürfen belegt werden kann: ich denke an Fragen des Metrums und der Form. Rilkes Weg von den im Grunde jambischen oder trochäischen Versmaßen der zyklisch geordneten Gedichte des *Stunden-Buchs* oder der *Neuen Gedichte* zum klassischen Erbe, das in den *Elegien* mitklingt, geht in der Zeit von der Capri-Reise bis zum ersten Elegienentwurf über verschiedene metrische und strophische Versuche. Dieser Bruch mit der fünfhebigen Form zeichnet sich offensichtlich in der ersten Capreser *Improvisation* schon ab – »Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen« mit Trochäus und Daktylus am Eingang ist genau so radikal wie Pounds »And then went down to the ship« im ersten Canto.<sup>47</sup> Sobald die »Capreser Aufzeichnungen« (Zinns Titel) zu einem diskursiven Ton zurückkehren, scheinen die jambischen Rhythmen wieder unumgänglich; aber auch hier ist die lyrische Erkundung neuer oder verwandelter Formen schon voll im Gange. Aus der Tonalität des *Stunden-Buchs* erkennen wir die Gebetform und die Extravaganz von Metapher und Diktion wieder – etwa in dem Passus »Du freier unbegreiflicher Verschwenker« mit seinem wunderbar gewagten Reimvers »Du heller Hirsch, du alter Hundert-Ender«:<sup>48</sup> die Gottessuche, die durch diesen sich flüchtenden Gott ausgelöst wird, geht in dem darauffolgenden Text weiter. Die intensiven Kreuzreime in dem *Stunden-Buch*-ähnlichen Gedicht kehren in *So viele Dinge liegen aufgerissen* wieder, aber die lyrische Aussage wird hier in die Form eines inversen Sonetts gefaßt, wie wir sie aus den *Neuen Gedichten* kennen, die jedoch in der letzten Halbzeile wieder diskursiv durchbrochen wird.<sup>49</sup> Nur einmal entsteht 1909 aus solchen Terzetten eine richtige Terzinenform: hier wieder als Gebetform, die an das *Stunden-Buch* erinnert.

In diesen Fällen schöpft Rilke aus eigenen ästhetischen Quellen: in anderen Textfragmenten werden fremde Formen auf ihre Tauglichkeit hin abgehört und überprüft. Im »Perseus«-Fragment (so Ernst Zinns Titelvorschlag) läßt sich ein solches Experimentieren besonders klar aufzeigen:

⟨Perseus⟩  
 Sohn des gefallenen Goldes, Heimlicherzeugter  
 der in vergrabnem Zimmer entsprang.  
 Siehe: nun sehen dich alle, nördlicher Leuchter  
 in der Himmel erlauchtem Zusammenhang,  
 weil die eine dich sah, zu der du flügelbeschuht  
 niedererschienst bei steigender Flut.<sup>50</sup>

Wir sollten uns von dem klassischen Thema nicht irreführen lassen: die ersten vier Verse hier bestehen aus fünf- beziehungsweise vierhebigen daktylischen oder trochäischen Versen. Im fünften Vers mit seiner Zäsur scheint sich jedoch eine echte klassische Form durchzusetzen: »weil die eine dich sah, // zu der du flügelbeschuht«

47 Ezra Pound: *The Cantos*. London 1975, S. 3.

48 KA I, S. 374; vgl. SW II, 338.

49 KA I, S. 375.

50 KA I, S. 433; SW II, S. 364.

mit einer Zäsur nach »sah«, kann als elegischer Pentameter verstanden werden; im letzten Vers (oder *Teil*-Vers?) wird diese klassische Ausformung dann wieder aufgegeben. Die Abfolge der Fragmente aus dem Sommer 1909 deutet eine Reihe von klassischen Experimenten an – man könnte zum Beispiel eine Manipulation klassischer Formen in dem Fragment *Ach, wie reut es mich jetzt* heraushören.<sup>51</sup> Manchmal scheinen andere Vorbilder im Spiel zu sein: für Hölderlin ist es bestimmt zu früh, aber an verschiedenen Stellen hat wohl Goethe Modell gestanden. Im ersten Gedicht aus der »Capreser Improvisation« *Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen* zum Beispiel wird mit dem Reim von »Beginnen« auf »Innen« höchstwahrscheinlich Fausts Gespräch mit Gretchen aus »Marthens Garten« durchgespielt:

Gesicht, mein Gesicht:	Mißhör mich nicht, du holdes
wessen bist du: für was für Dinge	Angesicht!
bist du Gesicht?	Wer darf ihn nennen?
Wie kannst du Gesicht sein für so ein Innen	Und wer bekennen:
	Ich glaub' ihn.
darin sich immerfort das Beginnen	Wer empfinden,
mit dem Zerfließen zu etwas ballt?	Und sich unterwinden
Hat der Wald ein Gesicht?	Zu sagen: ich glaub' ihn nicht?
Steht der Berge Basalt	Der Allumfasser,
gesichtslos nicht da?	Der Allerhalter,
Hebt sich das Meer	Faßt und erhält er nicht
nicht ohne Gesicht	Dich, mich, sich selbst?
aus dem Meergrund her?	Wölbt sich der Himmel nicht
Spiegelt sich nicht der Himmel drin	dadoben?
Ohne Stirn ohne Mund ohne Kinn? <sup>52</sup>	Liegt die Erde nicht hierunten fest? <sup>53</sup>

Ein Parallellfall findet sich in dem Gedicht an Marthe Hennebert *Deine Seele sing ich*: vielleicht mit einem Hinweis auf die spätere Erscheinung von »Die eine Büßerin, sonst Gretchen genannt« im Ablauf der Szene, schwingt hier in den Versen »Da ich vorüberging stand sie im Zwischenraum/rufend nicht, winkend nicht, nur wie abhandene/Dinge, erblinkend kaum«<sup>54</sup> wahrscheinlich Rhythmus und Gestus der ersten Reden von Chor und Pater Ecstaticus aus den Bergschluchten im zweiten Teil des *Faust* mit.<sup>55</sup>

Daß Rilke vielleicht solche Möglichkeiten zur Verfügung hatte (und mein Verständnis des Schaffensprozesses in dieser Zwischenperiode bleibt nach wie vor spekulativ) unterstreicht die Schwierigkeit seiner Aufgabe. Ulrich Fülleborn schreibt im Kommentar zu den Janowitz Gedichten aus dem Jahre 1910: »Die letzten bei-

<sup>51</sup> KA I, S. 433.

<sup>52</sup> KA I, S. 372.

<sup>53</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Erster Teil*, 3431-3443. In: *Werke*. Hrsg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe). Band III: Dramatische Dichtungen I. München 1986, S. 109-110 (zitiert als HA).

<sup>54</sup> KA II, S. 372.

<sup>55</sup> HA III, S. 356: 11845-11865.

den Texte aus den ›Gedichten 1906-1910‹ beleuchten die innere Situation des Dichters nach den *Neuen Gedichten* und bei Beendigung des *Malte*«; und er zitiert Rilkes Brief an Marie Thurn und Taxis vom 30. August 1910: »die Seele wird etwas lernen, sie fängt bei neuen Anfangsgründen an«. <sup>56</sup> In den letzten Versen von *Ein rar begangener Pfad* scheint Rilke in einem Selbstgespräch eine Abbildung seines inneren Zustands zu liefern:

Wo sind die Forderungen die dich erschreckten?  
Dein Herz versammelt sich im Unentdeckten  
und in der Zukunft liegt das Lied.<sup>57</sup>

Das zukünftige Lied brauchte bestimmt die Wartezeit, von der die Gedichtentwürfe nach 1906 Zeugnis ablegen. Das Problem, das Rilke noch zu bewältigen hatte, kommt aber in einem Fragment *Ach zwischen mir und diesem Vogellaut* ein paar Monate früher sehr schön zum Ausdruck:

Ach zwischen mir und diesem Vogellaut:  
was war verabredet?  
Ich weiß nicht mehr, –  
(ach zwischen mir und diesem Vogellaut)

Nein nein, der klang nicht nur aus Regennäh,  
nicht nur aus Gartenüberfluß, nicht nur  
weil andre Vögel gerne Vögel hören.

Jetzt sollte irgend ein Gefühl in mir  
anheben – ? Welches, welches? Übereinkunft,  
Zu alte Übereinkunft. Ach aus solchem  
Vergessenhaben wird die Zeit ...  
— — — —<sup>58</sup>

In den Entwürfen und in vielen Gelegenheitsgedichten und Widmungen sehen und *hören* wir, wie Rilke die Möglichkeiten und die Richtung einer anderen Poetik ausprobiert und erkundet. Gerade in dem Bruch zwischen dem innerlich aufgehobenen Erlebnis und dem äußeren Gegenstand – »objective correlative« – ermißt sich die Zeit, die Zeit jenes neuen Anfangs, der 1910 noch ausstand.

<sup>56</sup> KA I, S. 897; RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1986, S. 26-27.

<sup>57</sup> KA I, S. 445.

<sup>58</sup> KA I, S. 443; vgl. SW II, S. 375.

»quillend ins Herz alle Breite der Nach-Tat«  
 Rilkes ›große Liebende‹ als Männer mordende Figur

Im Sommer 1911 besucht Rilke in Paris mehrfach Aufführungen des berühmten »Russischen Balletts«. Besonders angetan zeigt er sich dabei vom jungen Startänzer Vačlav Nijinsky. Der damals erst 21jährige Nijinsky ist zu diesem Zeitpunkt bereits über Fachkreise hinaus bekannt, besonders seine athletischen Sprünge sowie sein lyrisches Ausdruckstalent in Stücken wie »Le Spectre de la Rose« oder »Scheherazade« begeistern das Pariser Publikum,<sup>1</sup> zu dem aufgrund einer Empfehlung von Harry Kessler auch Rilke gehört.<sup>2</sup> Am 21. Juni 1911 schreibt er an Marie von Thurn und Taxis: »[D]as russische Ballett war wieder da [...]. Der Tänzer, Nijinski, – ja, wie soll man das sagen: als ob einer seine ganze Schwere in sein Herz herein- und heraufgenommen hätte und sich an dieser seiner Mitte aufhübe und sich in Bewegung austheilte ...«<sup>3</sup> Die Begeisterung wandelt sich schon wenig später in den Wunsch, dem Tänzer ein Libretto für ein Ballettstück auf den Leib zu schreiben. Erneut schreibt er an die Fürstin von Thurn und Taxis: »Ich glaube ich muß etwas für Nijinski machen, den russischen Tänzer [...], es geht mir nach, es ruft hinter mir her: ich soll, ich soll ... Ein Gedicht, das sich sozusagen verschlucken läßt und dann tanzen, und ich ziehe sogar an einem Stoff, den wir zusammen besprochen, berührt haben.«<sup>4</sup>

Bei dem Stoff, den Rilke nach eigenen Angaben bereits mit Nijinsky besprochen hat, handelt es sich offenbar um die biblische Figur der Judit aus dem Alten Testament. Bereits zwei Jahre zuvor, im Sommer 1909, hatte Rilke, wie ein erhaltenes Fragment zeigt, eine erste Skizze auf Grundlage des Judit-Stoffs vorgenommen. Den Zeilen »Und endete um ihres Mutes willen/aus ihren Festkleidtruhn die Wirtzeit/...../Gott aber stärkte ihre Armbandsteine/und glänzte selbst an ihrem Gold entlang«<sup>5</sup> ist ein Vers aus dem *Buch Judit* vorangestellt. Den Zeilen folgt noch ein szenischer Entwurf zum selben Thema, der zeigt, dass für den Stoff eine um-

1 Zur Kunst und zum Leben Nijinskys vgl. Peter Ostwald: *Ich bin Gott: Waslaw Nijinski – Leben und Wahnsinn*. Hamburg 1997, sowie die Biographie von Nijinskys Witwe Romola Nijinsky: *Nijinsky – Der Gott des Tanzes*. Frankfurt a. M. 1974.

2 Am 25. Juni 1911 schreibt Harry Kessler an Hugo von Hofmannsthal über Nijinsky, seinen Tanz und seine außergewöhnliche mimische Begabung, dass diese »einem fortwährenden Dichten, einer fortwährenden genialen Schöpfung gleichkommt [...]. Ich sage da nicht nur, was ich empfinde, sondern was so verschiedene Naturen wie Maillol und Rilke spontan empfunden haben« (in: *Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929*. Hrsg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968, S. 331).

3 Brief von RMR an Marie von Thurn und Taxis vom 21.6.1911. In: RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Erster Band. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich 1951, S. 47. Zitiert als MTT.

4 Brief von RMR an Marie von Thurn und Taxis vom 4.7.1911. In: MTT, S. 50.

5 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. und ein Supplementbd. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. I: Gedichte von 1895 bis 1910, S. 440. Zitiert als: KA.

fangreichere Arbeit, vielleicht ein Theaterstück, als Rahmen gedacht war. Über den Status einer groben Skizzierung kommt Rilkes Vorhaben zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht hinaus, erst das Zusammentreffen mit Nijinsky scheint einen neuen Impuls bei ihm auszulösen. Die Idee einer Bearbeitung des Judit-Stoffs wird wieder aufgegriffen und mit dem Vorhaben, etwas Nijinsky auf den Leib zu schreiben, löst sich zunächst auch die formale Frage: Der Text für Nijinsky soll, wie das Fragment erkennen lässt, eine Art Libretto sein, das an einzelnen Stellen lyrisch verdichtete Prosa ist. Bis Mitte Juli entwirft Rilke die *Figurines pour un Ballet*,<sup>6</sup> doch im Gegensatz zum Gedicht *L'Après-midi d'un faune* von Stéphane Mallarmé, das Nijinsky 1912 als Grundlage für die Choreographie zum gleichnamigen Ballett-Stück dient, bleibt Rilkes Text erneut nur Fragment. Ob dieses Nijinsky zumindest selbst einmal gesehen hat, bleibt mehr als fraglich.

Bei dem nicht einmal drei Seiten umfassenden Fragment, von der Rilke-Forschung bislang fast vollständig außer Acht gelassen, handelt es sich allerdings um ein überaus viel versprechendes Vorhaben, bei dem rätselhaft bleibt, warum Rilke dieses nicht weiter verfolgt. Immerhin löst er, nur geringfügig verändert, einen Teil davon heraus und lässt es als eigenständiges Gedicht stehen: Es ist das Gedicht *Judith's Rückkehr*,<sup>7</sup> das Rilke Marie von Thurn und Taxis in ein kleines Buch einträgt.<sup>8</sup> Das sehr verdichtete Gedicht ist in Prosaform geschrieben, Umbrüche sind durch Schrägstriche gekennzeichnet. Da Rilke das Gedicht aus dem Entwurf *Figurines pour un Ballet* herausgelöst und somit als eigenständig eingestuft hat, soll auch die nun folgende Interpretation mittels Close Reading weitgehend unabhängig vom ursprünglich angedachten Kontext erfolgen. Mein Vorschlag ist, das Gedicht vor dem Hintergrund von Rilkes Theorie der Intransitiven Liebe zu betrachten. Diese besagt – sehr verkürzt –, dass zum einen der Mann an sich gänzlich ungeeignet sei für die Liebe und sich auf diese auch noch nie völlig eingelassen habe, während die Frau das Potential in sich trage, die »schwere Arbeit der Liebe«<sup>9</sup> zu leisten. Frauenfiguren, die sich dieser Aufgabe verschrieben haben, hat Rilke bekanntermaßen in seinem Werk verschiedentlich zu »großen Liebenden« stilisiert. Zum anderen soll die Theorie der Intransitiven Liebe zeigen, dass deren höchste Form erst dadurch erreicht werden könne, dass sie eben nicht erwidert wird; die Liebende richtet ihr »großes Gefühl« stattdessen vollkommen auf sich selbst.<sup>10</sup>

6 RMR: *Sämtliche Werke*. Sechster Band. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1966, S. 1029–1031.

7 KA II, S. 16.

8 Vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926*. Erweiterte Neuauflage herausgegeben von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 373.

9 Aus einem Brief von RMR an Franz Xaver Kappus vom 14.5.1904. In: RMR: *Briefe an einen jungen Dichter* (= Insel-Bücherei Nr. 406). Frankfurt a. M. 1944, S. 40.

10 Zur Theorie der Intransitiven Liebe im Werk Rilkes vgl. unter anderem Hans-Jürgen Schings: »Intransitive Liebe: Herkunft und Wege eines Rilkeschen Motivs. Mit einem Ausblick auf Georg von Lukács«. In: *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition*. Hrsg. von Peter Ensberg und Jürgen Kost. Würzburg 2004, S. 89–102; sowie: Charlotte Frei: *Übersetzung als Fiktion. Die Rezeption der »Lettres Portugaises« durch Rainer Maria Rilke*. Frankfurt a. M. 2004.

*Judith's Rückkehr* greift, wie der Titel schon verrät, lediglich eine bestimmte Handlungssequenz aus dem *Buch Judit* des Alten Testaments auf: Die Rückkehr Judiths in ihre belagerte Heimatstadt Betulia, nachdem sie im feindlichen Heereslager dem Oberbefehlshaber Holofernes mit seinem eigenen Schwert den Kopf abgeschlagen hat. Das *Buch Judit* bietet jedoch für Rilkes Bearbeitung nur eine Art Hintergrundfolie, die stoffliche Bearbeitung ist, wie sich zeigen wird, als überaus eigenständig einzuordnen.<sup>11</sup>

Schläfer, schwarz ist das Naß noch an meinen Füßen, ungenau. Tau sagen sie. /  
Ach, daß ich Judith bin, herkomme von ihm, aus dem Zelt aus dem Bett, austriefend sein Haupt, dreifach trunkenes Blut. Weintrunken, trunken vom Räucherwerk, trunken von mir – und jetzt nüchtern wie Tau. /

Die erste entscheidende Abweichung von der Vorlage besteht darin, dass Rilke ein gemeinsames erotisches Erlebnis zwischen Judith und Holofernes voraussetzt. Rilkes Judith bekennt, dass sie herkommt »von ihm, aus dem Zelt aus dem Bett«. Zudem war sein Blut – der Name Holofernes wird in dem Text nicht explizit erwähnt – »dreifach trunken[]]. Weintrunken, trunken vom Räucherwerk, trunken von mir«. Während in der biblischen Vorlage Holofernes vor allem vom Alkohol berauscht ist (»Judith allein blieb in dem Zelt zurück, wo Holofernes, vom Wein übermannt, vornüber auf sein Lager gesunken war«<sup>12</sup>) und Judith nach ihrer Rückkehr vehement ihre Unberührtheit betont (»zwar hat ihn mein Anblick verführt und in das Verderben gestürzt, aber er hat mich durch keine Sünde befleckt oder geschändet«<sup>13</sup>), ist in Rilkes Bearbeitung das erotische Erlebnis ebenso evident wie es darüber hinaus als Grundlage für die weitere Ausarbeitung dient. Das beinahe elegische »Ach, daß ich Judith bin« ist jedoch deutungs offen: Es könnte sich zum einen um einen Wunsch handeln, der biblischen Judit ähnlich zu sein; möglich ist aber auch, dass es sich tatsächlich um eine Judit-Figur handelt (wenn auch nicht um die biblische Judit), die ihr schweres Los beklagt. Rilkes Judith-Figur befindet sich nun aber ebenfalls auf dem Rückweg zur »Not-Stadt«, wie sie in diesem Text historisch neutral, aber in Anspielung auf den Belagerungszustand der Stadt Betulia, genannt wird, und sie hat gleichfalls »austriefend sein Haupt« als Beute in der Hand. Dieses daraus »austriefend[e]« Blut ist, ganz im Gegensatz zur gemeinsam erlebten Nacht, »nüch-

11 In der langen Tradition von Bearbeitungen des Judit-Stoffs befindet sich Rilke, was die sehr eigenständige Interpretation der biblischen Vorlage betrifft, in bester Gesellschaft: Gewissermaßen als ›Wendepunkt‹ kann dabei Friedrich Hebbels *Judit* von 1840 gesehen werden (das Stück ist bis Anfang des 20. Jahrhunderts eines der meistgespielten Dramen auf deutschen Bühnen): Die ursprünglich »in Gottes und des Volkes Namen unternommene Mission« wird erstmals in einem deutschsprachigen Judit-Drama »in den Bereich des Persönlichen verschoben. Die Universalisierung der Judit-Figur wird bei Hebbel durch ihre Individualisierung ersetzt.« Etwa zeitgleich mit der Entstehung von Rilkes fragmentarischer Judit-Bearbeitung entsteht Georg Kaisers Stück *Die jüdische Witwe* (1904 geschrieben, 1911 veröffentlicht). Die Komödie ist »im Geiste der Rebellion eines Individuums geschrieben, das instinktiv nach der eigenen [auch sexuellen] Erfüllung strebt« (Anna Maja Misiak: *Judit. Gestalt ohne Grenzen*. Bielefeld 2010, S. 174 und S. 221).

12 Das Buch Judit. In: *Die Bibel. Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament*. Freiburg i. Br. 1980, S. 496–511. Zitiert als Jdt mit der jeweiligen Kapitel- und Versangabe.

13 Jdt 13, 16.

tern wie Tau«, wie eben der morgendliche Tau, den Judith noch an ihren Füßen hat. Interessant ist nun aber vor allem der mittlere Teil des Gedichtes:

Niedrig gehaltenes Haupt über dem Morgengras; ich aber oben auf meinem Gang,  
ich Erhobene. / Plötzlich leeres Gehirn, abfließende Bilder ins Erdreich; mir aber  
quillend ins Herz alle Breite der Nach-Tat. / Liebende, die ich bin. /

Denn Rilkes Figuration der biblischen Judit-Figur bekommt in dieser Passage allmählich individuelle Konturen: Dem »[n]iedrig gehaltene[n] Haupt über dem Morgengras« stellt sich diese Judith nun selbst gegenüber. Sie ist »oben auf [ihrem] Gang«, und sie ist – ganz im Gegensatz zum wortwörtlich erniedrigten Haupt ihres Holofernes, das sich nur gerade eben über der Erde befindet – die »Erhobene«. Auch der darauf folgende Abschnitt ist wieder eine Gegenüberstellung: während das Haupt des männlichen Gegenübers von einem »[p]lötzlich leere[n] Gehirn« gekennzeichnet ist und dessen »Bilder [...] ins Erdreich [abfließen]«, »quill[t]« Rilkes Judith nun »alle Breite der Nach-Tat« in ihr Herz. Dem Gehirn des Mannes wird hier das Herz der Frau gegenüber gestellt. Die entscheidende Stelle aber lautet nun kurz und prägnant: »Liebende, die ich bin.« Die Bezeichnung »Liebende« ist in Rilkes Werk vor allem mit der Theorie der Intransitiven Liebe verbunden, zwei Gedichte mit dem Titel *Die Liebende*<sup>14</sup> zeigen die Entwicklung der von Rilke stilisierten Figur der »großen Liebenden«. Die Zeile »Ich dachte, ich würde schweben« aus dem Gedicht *Die Liebende* der *Neuen Gedichte* zeigt zudem große Ähnlichkeiten im Innenleben des lyrischen Ichs mit der Rilkeschen Judith-Figur, die »oben« ist auf ihrem »Gang« und die ebenfalls eine »Erhobene« ist. Während allerdings das lyrische Ich aus dem Gedicht von 1907 vor allem aufgrund des »großen Gefühls« der Liebe und der Fähigkeit, die geliebte Person auch wieder loslassen zu können, stilisiert wird, ist der Grund in *Judith's Rückkehr* vier Jahre später ein ganz anderer: dem lyrischen Ich »quill[t] ins Herz alle Breite der Nach-Tat«, folglich die Bedeutung und die Folgen der Enthauptung des männlichen Gegenübers.<sup>15</sup> Handelt es sich also bei der Liebenden im Gedicht *Judith's Rückkehr* um eine Männer mordende Figur, die sich an ihrer eigenen grausamen Tat berauscht?

Der Judit-Stoff jedenfalls scheint die Folie zu sein, mittels derer Rilke zum wiederholten Male das Verhältnis der Geschlechter neu auszuloten versucht. Das »plötzlich leere[] Gehirn«, die »abfließende[n] Bilder ins Erdreich« deuten darauf hin, dass durch Judiths brutale Tat eine Art »tabula rasa« zwischen Mann und Frau geschaffen wird. Doch die grausame Tat kommt nicht von ungefähr, wie der letzte Teil des Gedichtes zeigt:

<sup>14</sup> Vgl. *Die Liebende* aus dem *Buch der Bilder* (KA I, S. 262) sowie *Die Liebende* aus den *Neuen Gedichten* (KA I, S. 568).

<sup>15</sup> Es handelt sich dabei im übrigen um eine Handlung, die in Rilkes Werk einen beinahe singulären Status einnimmt: Eine weibliche Protagonistin, die sich nicht in Passivität erschöpft, ihr Leid dulndend erträgt oder es letztlich gegen sich selbst richtet, begegnet uns lediglich noch in der Kurzgeschichte *Eine Heilige*, die erneut Parallelen zur Figur der »Liebenden« aufwirft, da auch ihre Protagonistin vom Autor trotz und gerade aufgrund ihrer grausamen Tat, bei der sie ihrem Ehemann mit einer Axt den Schädel spaltet, eine Stilisierung erfährt. RMR: *Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Zusammenarbeit mit Hella Sieber-Rilke, besorgt durch August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 83-89.

Schrecken trieben in mir alle Wonnen zusamm, an mir sind alle Stellen./Herz,  
mein berühmtes Herz, schlag an den Gegenwind:

wie ich geh, wie ich geh/ und schneller die Stimme in mir, meine, die rufen wird,  
Vogelruf, vor der Not-Stadt.

Die offenbar vorhandenen »Wonnen« der erotischen Zweisamkeit werden durch »Schrecken« zusammengetrieben, geradezu negiert. Letztlich verspürt sie an sich, wie durch zu groben, ständigen Kontakt überreizt, »alle Stellen«, Rilkes Judith scheint als eine Art ›pars pro toto‹ stellvertretend für das weibliche Geschlecht sämtliche Demütigungen und die Unfähigkeit des männlichen Partners zur wirklichen Liebe zu imaginieren. Wie, um sich auf ihre eigene Stärke zu besinnen, heißt es daraufhin: »Herz, mein berühmtes Herz, schlag an den Gegenwind«. Mit dem »berühmte[n] Herz« ist erneut der Verweis zur »großen Liebenden« gegeben, womit Rilke seiner Judith-Figuration praktisch in Aussicht stellt, sie in den Rang seiner historisch »großen Liebenden« zu erheben.<sup>16</sup> Um diese Einreihung zu rechtfertigen, soll sie nun den »Gegenwind [anschlagen]«, durch ihre Tat soll das Verhältnis der Geschlechter gänzlich neu definiert werden. Darauf folgt der einzige Zeilenumbruch in dem Gedicht, die abschließenden anderthalb kurzen Zeilen sind wie eine Aussicht auf das, was kommen wird: »wie ich geh, wie ich geh« – das lyrische Ich beschleunigt seinen Schritt, um möglichst bald seine Tat verkünden zu können. In Gedanken scheint dabei auch die Stimme schneller zu werden, Judiths Stimme, die wie ein »Vogelruf« bei der Rückkehr in die Gemeinschaft den »Schläfer[n]« in der »Not-Stadt« zurufen wird. Der »Vogelruf« scheint dabei das Erwachen der »Schläfer«, die gleich zu Beginn des Gedichtes direkt angesprochen werden, zu gewährleisten. Zudem ist auch das Prozessuale in Judiths Entwicklung selbst evident: Herkommend »von ihm [...] aus dem Bett«, also aus der Horizontalen, kommt Judith als »Erhobene« aus der Nacht, eine, die sich aufgerichtet und sich von ihrem männlichen Gegenüber mit einer grausamen Tat entledigt hat. Diese Tat jedoch schließt nicht aus, dass es weiterhin eine emotionale Verbindung zwischen dem enthaupteten Gegenüber und Rilkes Judith geben kann, ganz im Gegenteil: Auch nach der Tat, oder vielleicht gerade erst nach der Tat ist sie eine »Liebende«. Sie kann nun, der Theorie der Intransitiven Liebe folgend, »mit unendlicher Kraft die Genialität ihres Gefühls in sich zurückführ[en]«. <sup>17</sup>

Am Ende bleibt vor allem die Frage, warum Rilke den viel versprechenden fragmentarischen Entwurf nicht weiter verfolgte, denn die Gewichtung auf innere Vorgänge und Prozesse wie sie der Text bis dahin andeutet, hätte in der Tat vorzüglich zu Nijinskys oft sehr lyrischen Ballett-Choreographien gepasst. Vermutlich war es das, was Rilke mit der Umschreibung eines Gedichtes meint, welches sich »verschlucken läßt und dann tanzen«. Nur ist die geplante Zusammenarbeit, aus welchen Gründen auch immer, eben letztlich nicht realisiert worden.

16 Stellvertretend für eine weit größere Anzahl sind hier in erster Linie Bettine von Arnim, Marianna Alcoforado, Sappho und Gaspara Stampa zu nennen.

17 Brief von RMR an die Schriftstellerin Annette Kolb vom 23.1.1912. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933, S. 177.



ALESSANDRA BASILE

*Die Liebenden*  
Kurzinterpretation

Sieh, wie sie zu einander erwachsen:  
in ihren Adern wird alles Geist.  
Ihre Gestalten beben wie Achsen,  
um die es heiß und hinreißend kreist.  
Dürstende, und sie bekommen zu trinken,  
Wache und sieh: sie bekommen zu sehn.  
Laß sie ineinander sinken,  
um einander zu überstehn.<sup>1</sup>

Das Gedicht *Die Liebenden* wurde wahrscheinlich im Sommer 1908 in Paris verfasst und war als Widmungsgedicht für Walter Heymel für den zweiten Teil der *Neuen Gedichte* vorgesehen. Seinem Freund und Gründer der Zeitschrift *Die Insel* hatte Rilke schon 1907 ein anderes Gedicht gewidmet, *Tage, wenn sie scheinbar uns entgleiten*,<sup>2</sup> das im ersten Teil der *Neuen Gedichte* seinen Platz hätte finden sollen. Beide Texte zählen heute, wenn auch in den *Sämtlichen Werken* unter zwei verschiedenen Kategorien eingeordnet,<sup>3</sup> zu den »verstreuten und nachgelassenen« Gedichten, die Rilke zwischen 1906 und 1911 verfasst hat.<sup>4</sup> *Die Liebenden* wurde als Pendant zu dem berühmten *Liebeslied* in den *Neuen Gedichten* entworfen,<sup>5</sup> vom Autor aber vielleicht als zu subjektiv und darum als nicht geeignet für die Sammlung betrachtet. Das im Titel des Zyklus markierte »Neue« sollte dennoch das Subjektive nicht völlig verbannen, sondern ein Zusammenspiel zwischen sinnlicher Wahrnehmung und subjektiver Reflexion entstehen lassen.

Das Gedicht besteht aus acht Versen mit alternierenden Reimen, von denen die letzten vier in vier verschiedenen Verben in der Grundform realisiert sind. Alternierend erscheinen auch abstrakte und konkrete Bilder im Gedicht. Fast alle im Gedicht dargestellten Ereignisse erweisen sich als nicht wirklichkeitsbezogen, doch scheint die ausströmende Unantastbarkeit des Liebeszaubers im sechsten und sieb-

1 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden* (KA). Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996. Hier: KA I, S. 410 (Zitate aus dem Gedicht werden im Fließtext mit Angabe des Verses nachgewiesen).

2 Ebenda, S. 408.

3 RMR: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Bd. II. Frankfurt a. M. 1955-1966.

4 Beide finden sich in der ersten Abteilung des zweiten Bandes der *Sämtlichen Werke* (Sammlung der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den Jahren 1906 bis 1926), die aus zwei Teilen besteht. *Die Liebenden* gehört zum ersten, *Tage, wenn sie scheinbar uns entgleiten* zum zweiten Teil, in dem die »Widmungen« dieser Zeit gesammelt sind. In der *Kommentierten Ausgabe* sind beide Gedichte in einer Abteilung gedruckt (»Die Gedichte 1906 bis 1910«).

5 KA I, S. 450.

ten Vers konkreter zu werden, indem der Zauber seine Wirkung auf die Liebenden ausübt – zwischen »Dürstende« (5) und »trinken« (5) und zwischen »Wache« (6) und »sehn« (6) lassen sich greifbare Bezüge erkennen; in den letzten beiden Versen aber kehrt das Gedicht zurück in die Sphäre des Unfassbaren.

Die gesamte Szene zeigt sich wie durch fremde Augen gefiltert: Augen, die die Liebenden beobachten, und manchmal scheint es, als ob die Aufmerksamkeit einer dritten Person auf sie gelenkt werden soll, namentlich durch die Imperative »Sieh« (1) beziehungsweise »sieh« (6) und »Laß« (7). Solche Aufforderungen, die eine subjektive Prägung in sich bergen, kommen auch in vielen anderen der *Neuen Gedichte* vor und laden den Leser ein, seine gewöhnliche Denkweise aufzugeben, um zusammen mit dem Dichter andere Gedankenwege zu verfolgen.<sup>6</sup>

Freilich könnte es sich auch um ein einfaches Selbstgespräch des lyrischen Ich handeln, das die Begegnung der Liebenden vielleicht ansieht, oder, sehr viel wahrscheinlicher, sich eine solche Begegnung vorstellt. Alles, was im Gedicht dargestellt wird, fände dann nur vor dem geistigen Auge statt, als Überlegung, die sich eher abstrakt auf eine genaue und artikuliertere Auffassung von der Liebe bezieht.

Der Text beginnt mit einem nicht leicht zu entschlüsselnden Begriff: »Sieh, wie sie zu einander erwachsen« (1); dem folgt nach dem Doppelpunkt eine scheinbare Erklärung: »in ihren Adern wird alles Geist« (2). Es ist von menschlichen Adern die Rede, in denen kein Blut, sondern Geist fließt. In der siebten *Duineser Elegie* sind die »Adern« der liebenden Mädchen auch »voll Dasein«,<sup>7</sup> wahrscheinlich das Dasein der zeitlosen Liebesbegegnung. Rilke verwendet diesen metaphorischen und zugleich vielsagenden Ausdruck, um das Konzept der metaphysischen Liebe einzuleiten, die die sinnliche Wahrnehmung überschreitet, um in der reinen Vereinigung der Seelen ihre Erfüllung zu finden.

Unter dieser Voraussetzung beginnt die Dunkelheit des ersten Verses sich langsam aufzuklären. Was meint Rilke mit »Sieh, wie sie zu einander erwachsen« (1)? Es gibt verschiedene Stellen im Werke Rilkes, die für die Interpretation dieser Verse hilfreich sind, insbesondere im »Briefwerk«:

»Lieben ist zunächst nichts, was aufgehen, hingeben und sich mit einem zweiten vereinen heißt (denn was wäre eine Vereinigung von Ungeklärtem und Unfertigen, noch Untergeordnetem –?), es ist ein erhabener Anlass für den einzelnen, zu reifen, in sich etwas zu werden, Welt zu werden, Welt zu werden für sich um eines anderen willen, es ist ein großer, unbescheidener Anspruch an ihn, etwas, was ihn auserwählt und zu Weitem beruft.«<sup>8</sup>

Die berühmte Passage aus den *Briefen an einen jungen Dichter* stammt freilich vom 14. Mai 1904, zeitlich also sehr viel früher als das Gedicht. Es ist das Jahr, in dem Rilke an den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zu arbeiten beginnt, worin der Begriff der Liebe als Veränderung und damit als Gelegenheit zum Reifen auftaucht:

6 Vgl. Judith Ryan: *Umschlag und Verwandlung*. München 1972, S. 309. Im ersten Kapitel konzentriert sich Ryan auf die charakteristischen Strukturen der *Neuen Gedichte*.

7 KA II, S. 221.

8 KA III, S. 535.

»Aber nun, da so vieles anders wird. Ist es nicht an uns, uns zu verändern? Könnten wir nicht versuchen, uns ein wenig zu entwickeln, und unseren Anteil Arbeit in der Liebe langsam auf uns zu nehmen nach und nach?«<sup>9</sup>

Die Jahre zwischen 1904 und 1908 sind auch die Jahre, in denen Rilke seine Liebestheorie vertieft und um weitere Aspekte angereichert hat: Die *Rilke-Chronik* vermerkt zum Beispiel zu dieser Zeit die Lektüre von *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, die in den *Malte* einging, und dass Rilke sich im September 1908 mit einsamen und unerfüllt liebenden Frauen wie Gaspara Stampa, Bettina von Arnim und anderen beschäftigt und auch vorgehabt habe, ein Buch darüber zu schreiben.<sup>10</sup> Wahrscheinlich wollte er mit dem hier betrachteten Gedicht ein Bild der gleichwertigen Liebe im Gegensatz zu der einseitigen und intransitiven entwerfen. Schon das ein Jahr zuvor entstandene, bereits erwähnte *Liebeslied* bot allerdings bereits die Darstellung einer doppelten Natur der Liebe, des Widerspruchs in der Liebe zwischen Nähe und Ferne; auch aus diesem Grund konnte *Die Liebenden* wahrscheinlich kein passendes Pendant dazu sein.

Auch der Prozess des Anderswerdens, des Wachsens, dessen Höhepunkt in den *Duineser Elegien* erreicht wird, entfaltet sich in diesen Jahren, wie sich in vielen Briefen dieser Zeit belegen lässt. So schreibt Rilke am 29. April 1904 an seinen Schwager Friedrich Westhoff:

»Lieben ist ja gerade Sichverwandeln, und menschliche Beziehungen, die ein Lebensextrakt sind, sind das Veränderlichste von allem, steigen und fallen von Minute zu Minute, und Liebende sind diejenigen, in deren Beziehung und Berührung kein Augenblick dem anderen gleicht. [...] Er muss (der Liebende) viel allein sein und in sich gehen und sich zusammenfassen und sich festhalten; er muss arbeiten; er muss etwas werden!«<sup>11</sup>

Und in seiner Anzeige zu *Die fünf Briefe der Nonne Marianna Alcoforado* schreibt Rilke, dass das Wesen der Liebe darin liege, »[...] daß einer den andern zwingt, etwas zu werden, unendlich viel zu werden, das Äußerste zu werden wozu seine Kräfte reichen.«<sup>12</sup> Das Adjektiv »unendlich« und der Hinweis auf die Kräfte des Menschen heben die Mühe, die Anstrengung und den Zuwachs der Liebe und in der Liebe hervor, die sich hinter diesem »zu einander erwachsen« (1) bergen. Die Liebe ist damit die schwere Leistung, die gleichwohl durch ihre Existenz erleichtert wird. Liebende sind der aus zwei Achsen bestehende Drehpunkt, um den »es heiß und hinreißend kreist« (4); sie sind der Mittelpunkt der Welt. Die Wahl der beiden Adjektive, die mit dem darauffolgenden Verb auch auf eine Mischung von Assonanzen und Alliterationen zielt, findet im semantischen Feld der Liebe statt, die brennt, wie

9 KA III, S. 550.

10 Ingeborg Schnack: *Rilke-Chronik 1875-1926*. Erweiterte Neuauflage. Hrsg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 2009, S. 309. An Mimi Romanelli schreibt Rilke in einem Brief vom August 1908: »Vous savez que je prépare un livre qui contiendra quelques portraits de femmes, qui (ayant été malheureuses dans leurs amours) ont dû accomplir et finir leur coeurs commencés trop grandes par la passion, pour à la fin les rendre à Dieu [...]«, (ebenda, S. 307-308).

11 RMR: *Gesammelte Briefe*. 6 Bde. Band I: *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939, Nr. 144.

12 KA IV, S. 592.

nur etwas sehr Heißes brennen kann, verzückt und verlockt, wie das Adjektiv »hinreißend« (4) sagt. Dieses Bild stellt auch die Steigerung des Verlangens dar, das auch im Ausdruck »heißes Blut« enthalten ist.

Das Verb »beben« allerdings könnte demgegenüber auf eine mögliche Unsicherheit hindeuten, auf die sich allerdings zunächst keine weiteren Hinweise finden lassen. Wahrscheinlicher ist es, dass hier die verändernde Macht der Liebe symbolisiert ist. Der Prozess des Reifens, des Zuwachsens, impliziert eine tiefgreifende Veränderung, die das Ich wie ein Erdbeben erschüttert. In Bezug auf Liebende findet sich das Verb auch in der ersten und der zweiten *Elegie* und Rilke selbst bekennt in seinem Brief vom 21. März 1913 an Marie von Thurn und Taxis, dass er »gar kein Liebender sei, sich nur von außen ergreife, vielleicht weil [...] [ihn] nie jemand ganz und gar erschüttert habe.«<sup>13</sup>

Im zweiten Teil des Gedichtes, der metaphorisch die Wirkung der geistigen Liebe darstellt, erreicht das Gedicht seinen Höhepunkt und von hier an tauchen immer mehr Elemente auf, die auch in den *Duineser Elegien* vorkommen werden. Die Liebenden ernähren sich von ihrer eigenen Liebe. Sie ist ihr Wasser, wenn sie Durst haben<sup>14</sup> und der jeweilige Geliebte wird das Einzige, das sie sehen, wenn ihre Augen offen sind. Vers 44 der zweiten *Elegie* lautet: »Liebende, euch, ihr in einander Genügten [...]«<sup>15</sup> und dasselbe semantische Feld des Trinkens wird noch einmal verwendet, wenn das lyrische Ich nach der Preisung der Liebenden, die einzigen zu sein, denen es gelingt, sich vor dem unerbittlichen Verschwinden der Menschlichkeit zu retten, sich fragt, ob dieses Stück Ewigkeit wirklich dauern kann:

Liebende, *seid* ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern  
euch an den Mund hebt und ansetzt –: Getränk an Getränk:  
o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung.<sup>16</sup>

Die für den Kuss verwendete Metapher des gestillten Durstes erlaubt das bewusst zweideutige Andeutungsspiel mit den Sphären der leidenschaftlichen und der übersinnlichen Liebe, die das Gedicht durchzieht. Das »zu einander erwachsen« und das spätere »ineinander sinken« evozieren den erotischen Moment des Liebesaktes.

Das Anschauen des Liebesgegenstandes macht satt, so ließe sich der sechste Vers paraphrasieren, was an die achte *Elegie* erinnert, wo das lyrische Ich den Liebenden als einen beschreibt, der die Sicht des Partners verstellt und für ihn noch zu einem anderen Hindernis wird, das seinen Blick auf das Offene versperrt:

Liebende, wäre nicht der andre, der  
die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen ...<sup>17</sup>

Auch in der ersten *Elegie* wird von den Liebenden gesagt, sie würden sich »ihr Los« »mit einander« »verdecken«.<sup>18</sup>

13 *Gesammelte Briefe* (wie Anm. 11), Bd. III, Nr. 116.

14 In diesem Begriff klingen auch Assoziationen an das *Neue Testament* an.

15 KA II, S. 206.

16 Ebenda, S. 207.

17 KA II, S. 224.

18 KA II, S. 201.

Im Unterschied zu den bisher vorgebrachten Überlegungen zeichnet sich hier ein Begriff von der Liebe als Bedrohung ab. Dieser wird gegen Ende des Gedichtes noch einmal auftauchen (»ineinander sinken«, V. 7). Rilke zufolge ist die besitzlose Liebe die einzige Möglichkeit, sich eines Blicks auf das Offene zu versichern. Das lyrische Ich weiß ganz genau, dass die Hoffnung der Liebenden auf die Ewigkeit, die in der Umarmung begründet ist, illusorisch ist und nur bis zum Ende der Verzückung dauert. Es ist diese Illusion, die im ersten Vers des Gedichts vorkommt, obwohl sie an dieser Stelle noch nicht als solche in Frage gestellt wird. In der zweiten *Elegie* heißt es entsprechend:

Ihr aber, die ihr im Entzücken des anderen  
zunehmt, bis er euch überwältigt  
anfleht: nicht *mehr* –; die ihr unter den Händen  
euch reichlicher werdet wie Traubenjahre;  
die ihr manchmal vergeht, nur weil der andre  
ganz überhand nimmt [...].<sup>19</sup>

Auch hier finden sich zentrale begriffliche Konzepte von Rilkes Liebestheorie: Das ›Reifen‹, das ›Aufgehen‹, das ›Zuwachsen‹, das hier in dem Synonym »zunehmt« erscheint, das ›ineinander versinken‹ und ›miteinander verschmelzen‹.

Bleibt der letzte Vers, von dem sich das Gedicht als Ganzes erschließt. Die Formel ›überstehn‹ kommt im Gesamtwerk Rilkes mit unterschiedlichen Bedeutungsnuancen vor. Häufig wird sie im Sinne von ›ausdauern‹ oder einfach ›bestehen‹ in Bezug auf Gefahren oder Leiden verwendet, aber sie lässt sich nicht selten auch in einem ganz allgemeinen Sinn lesen, wenn der Leser nämlich auf die Kraft hingewiesen wird, die der Mensch für die Überwindung der Prüfungen seines Lebens aufbringen muss. Dieser Gedanke findet sich schon in der bekannten Schlusswendung des *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, mit der Schlusszeile »Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.«<sup>20</sup>

Die vielfältigen Synonyme von ›überstehen‹, wie ›übertreffen‹, ›überholen‹, ›überschreiten‹, ›hinauswachsen‹, ›hinauslieben‹ lassen sich im Werk der mittleren und letzten Periode zu einem Zeichensystem für die besitzlose Liebe zusammenfügen. Keime finden sich bereits in dem frühen Gedicht *Ehe* von 1901, ausgereift dann im *Malte*, in Stellen wie:

»Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, weil das Leben größer ist als das Schicksal [...].«<sup>21</sup>

»Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende werden. Um die Liebenden ist lauter Sicherheit. Niemand verdächtigt sie mehr, und sie selbst sind nicht imstande, sich zu verraten. In ihnen ist das Geheimnis heil geworden, sie schreien es im Ganzen aus wie Nachtigallen, es hat keine Teile. Sie klagen um einen: aber die ganze Natur stimmt in sie ein: es ist die

<sup>19</sup> KA II, S. 206.

<sup>20</sup> KA I, S. 422, vgl. hierzu Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*. Stuttgart 1956, S. 88-97. In diesem Kapitel, das den Titel »Das Überstehen« trägt, analysiert Bollnow die verschiedenen Bedeutungen und Konnotationen dieser Wendung.

<sup>21</sup> KA III, S. 599.

Klage um einen Ewigen. Sie stürzen sich dem Verlorenen nach, aber schon mit den ersten Schritten überholen sie ihn, und vor ihnen ist nur noch Gott [...].<sup>22</sup>

»Vielleicht ist das neu, dass wir das überstehen: das Jahr und die Liebe [...].<sup>23</sup> Wenn Rilke von Liebenden spricht, bezieht er sich vor allem auf die schon zitierten Frauen, auf Marianna Alcoforado, Gaspara Stampa, Bettina von Arnim und andere, deren Gefühl so groß war, dass es sich über den Geliebten hinweg in eine Grenzenlosigkeit erstreckt, in der es keine Trennung des Ortes und der Zeit gibt, die des Weltinnenraumes. Aus Schmerz sind sie über den Geliebten hinausgewachsen und haben ihn unwirklich gemacht, ihn in Nichts aufgelöst. Sie haben eben sich selbst und den Liebesgegenstand überstanden, wozu die Männer, Rilke zufolge, unfähig sind. Darauf weist auch die Metapher der Liebenden als Turm und des Geliebten als Fliege, die Rilke im Brief vom 3. September 1908 an Clara Westhoff verwendet, um sein Gespräch mit Auguste Rodin über die Liebesproblematik mit Hinweis auf Marianna Alcoforado zu beschreiben.<sup>24</sup> Die mit der Liebe verbundene Idee der Höhe ist schließlich auch in der fünften *Elegie* präsent, wo Liebende beschrieben werden, die ihre »hohen Figuren des Herzschwungs, / ihre Türme aus Lust, ihre / längst, wo Boden nie war, nur an einander / lehrenden Leitern, bebend« vorführen.<sup>25</sup> Hinzu kommt in den späteren Jahren die Empfehlung der ersten *Elegie*:

[...] Ist es nicht Zeit, daß wir liebend  
uns vom Geliebten befrein und es bebend bestehn:  
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung  
*mehr* zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.<sup>26</sup>

Derjenige, der einseitig liebt, wird mit einem Pfeil verglichen, der eine starke Spannung in sich trägt, bevor er abgeschossen wird. Er übersteht sich selbst, indem er seine Kräfte in der Spannung erhöht, um danach den Bogen zu verlassen – so wie der besitzlos Liebende sich sehr heftig bemühen und anstrengen muss, um sich von dem Geliebten zu trennen und sein Gefühl in sich zurückzuführen. Nur im Verzicht auf den Gegenstand der Liebe kann der Mensch sich nach dem Offenen sehen und zu ihm gelangen.

Das im Gedicht dargestellte Bild der Entzückung der Liebenden in der Begegnung erweist sich also in der Tat als die allerletzte Illusion. Das gegenseitige Versprechen der Liebenden von Ewigkeit, von Reifen und »sich Ausentwickeln« scheint am Ende in sich zusammenzubrechen. Die letzten beiden Verse sind fast eine Warnung von Seiten des lyrischen Ichs. Es ist davon überzeugt, dass die Liebenden physisch und geistig im Liebesakt ineinander versinken und die Erfahrung der körperlichen Liebe erleben müssen, damit sie zum Bewusstsein kommen können, dass das »einander [...] überstehn« (8), die besitzlose Liebe, der einzige Weg zur Erfüllung der wahren Liebe ist.

22 Ebenda, S. 618.

23 Ebenda, S. 620.

24 *Gesammelte Briefe* (wie Anm. 11) Nr. 18.

25 KA II, S. 217.

26 Ebenda, S. 202.

ERIKA OTTO

»Vor Zeiten einst, ein Herz gewesen sein ...«<sup>1</sup>

Kurzinterpretation

Vor Zeiten, einst, ein Herz gewesen sein  
in langer mühsamer Metamorphose,  
und endlich nahe an der Fensterrose  
inständig stehen, um im Stein

unsäglich unbeirrt mit langer Kraft  
weiterzutragen die beklommnen Wonnen  
und alles Wehe, das ja nur begonnen,  
nur aufgeschlagen war, anfängerhaft.

Und jetzt es können und es plötzlich ganz  
aushalten, wenn es kommt und gar nicht endet,  
seiner Gewalt und seinem Glanz  
entschlossen überstehend zugewendet, –

es *können* plötzlich, lautlos das vollenden  
was wir, zu groß für uns, beginnen sehn,  
und lächelnd, in der einen von den Blinden,  
alles, bis an die Engel, überstehn.

Das unbetitelte Gedicht, um das es im Folgenden gehen soll, entstand Mitte August des Jahres 1907 in Paris und wurde erstmals 1953 in der von Ernst Zinn besorgten Ausgabe der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den Jahren 1906–1926 gedruckt.

Das Gedicht besteht aus vier Quartetten, wobei die ersten beiden wie das petrarkistische Sonett einen umarmenden Reim des Schemas ABBA aufweisen, die letzten beiden Strophen durch die Vierversigkeit und den Kreuzreim jedoch von diesem Modell abweichen. Entsprechend der unterschiedlichen Reimstruktur lässt sich eine Teilung der *Tempi* im Gedicht feststellen: Die beiden ersten Strophen stehen im (unvollständigen) Futur 2, die beiden letzten im infinitivischen Präsens.

Drei intentionale Hauptgruppen von Verben und zugehörigen Adverbien bzw. Adjektiven sind im Gedicht vertreten: Die erste Gruppe markiert das Thema des ›Beginnens‹: aufgeschlagen (V. 8), anfängerhaft (V. 8), beginnen sehn (V. 14), wenn es kommt (V. 10); Dann gibt es das Motiv des Andauerns: inständig stehen (V. 4), unsäglich unbeirrt (V. 5), weiterzutragen (V. 6), entschlossen überstehend zugewen-

<sup>1</sup> Im Folgenden zitiert nach: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. Bd. 1: *Gedichte 1895–1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 401. Zitiert als KA 1.

det (V. 12), gar nicht endet (V. 10); und schließlich, daran anschließend, aber nicht identisch, das Thema des Aushaltens als Potenz: es können (V. 9), ganz aushalten (V. 9/10), es können (V. 13), lautlos vollenden (V. 13), lächelnd ... überstehn (V. 15/16). Diese Einheiten markieren einerseits die Begrenztheit der menschlichen Erfahrung (»anfängerhaft«), andererseits die transzendierende Fähigkeit des Kunstwerks (»überstehen«), welche allerdings nur »bis an die Engel« reicht. Das Kunst- ding überdauert somit zwar die Endlichkeit des Menschen, bleibt aber trotzdem Teil der menschlichen Begrenztheit vor dem Horizont eines Höheren (»Engel«).

Motivisch weist *Vor Zeiten einst ...* eine enge Verwandtschaft zu den sechs Kathedralen-Gedichten der *Neuen Gedichte* auf, deren erster Teil im Dezember 1907 veröffentlicht wurde. *Vor Zeiten einst ...* wurde allerdings nicht in diese Sammlung aufgenommen, die zur Entstehungszeit des Gedichts bereits in Vorbereitung war. Die in die Sammlung aufgenommenen Kathedralen-Gedichte, die besonders auf Rilkes Beschäftigung mit mittelalterlicher Kirchenarchitektur seit dem Jahr 1902 und auf seine Besichtigung der Kathedralen von Chartres und Paris zurückgehen, sind indes bereits ein Jahr zuvor, im Juli 1906, entstanden. Es scheint also, als habe sich der Autor das bereits weiter zurückliegende bildliche Material der Kathedralenblenden, Fensterrosen und Steinfiguren noch einmal vorgenommen, um sich im fortgeschrittenen Sommer 1907 erneut damit auseinanderzusetzen.

Bereits im Kathedralen-Zyklus findet man Bilder wie das versteinerte Herz (in *Portal III*), die Fensterrose (titelgebend für das entsprechende Gedicht) und den Engel (in *L'Ange du Méridien*). Nur das erste Gedicht dieser Reihe, *L'Ange du Méridien*, trägt den Untertitel »Chartres« – Rilke hatte die Stadt am 25. Januar 1906 zusammen mit Rodin besucht. Die anderen fünf Gedichte sind sowohl durch ihre Titel als auch wegen der aufgerufenen Details der beiden Kirchen Notre Dame de Paris und Notre Dame de Chartres mit diesem ersten in Verbindung zu bringen. Auch wendet Rilke schon im Sommer 1906 eine Technik der zunehmenden poetischen Verfremdung des archetypischen Bildmaterials der mittelalterlichen Kathedralen an, die Ernest M. Wolf in seinem Buch *Stone into Poetry. The Cathedral Cycle in Rainer Maria Rilke's Neue Gedichte* in Bezug auf die *Portale* folgendermaßen beschreibt:

»The Poem treats one main topic: it describes the statues around the portals of a cathedral. But it nowhere names a statue or uses the words »statue« or »sculpture« in either their singular or plural forms. It refers to the statues only indirectly. It only uses the plural form of the personal pronoun, »sie«, for designating them as subjects: »da blieben sie,...« in the first line etc.

In this avoidance of specific references to the objects which are spoken about, *Das Portal I* resembles *Die Kathedrale*. (...) But *Das Portal I* goes one step farther than its immediate neighbor. In »Die Kathedrale«, the naming of objects was only postponed for a while. But in *Das Portal I*, they are never mentioned at all.«<sup>2</sup>

Der Verzicht auf eine direkte Benennung der beschriebenen Bildsubjekte, also der Statuen, in den *Portalen* wird auch in *Vor Zeiten einst ...*, das zudem titellos ist, zum

2 Ernest M. Wolf: *Stone into Poetry. The Cathedral Cycle in Rainer Maria Rilke's Neue Gedichte*. Bonn 1978, S. 60.



Prinzip der künstlerischen Darstellung; auch hier geht es offenbar, wie man nach der Lektüre des Gedichts feststellt, um eine Figur in einer der Blenden der Kathedrale, eine Steinskulptur. Allerdings spart Rilke in diesem Gedicht sogar substantivische Pronomen aus. Stattdessen finden wir hier zunächst eine über die ersten zwei Strophen sich erstreckende, komplizierte Satzkonstruktion mit einem Konsekutiv- sowie einem Relativsatz, die schließlich das eigentliche Subjekt ausspart und nur seine frühere Form, das »Herz«, als Gleichsetzungsnominativ benennt und über das Futur 2 irrealisiert und geradezu als Objekt erscheinen lässt: Jemand »wird« das über das Verb »sein« angeschlossene »Herz« »gewesen sein«; zusätzlich jedoch entückt die zeitliche Attribuierung »vor Zeiten einst« es noch weiter in den Raum des Irrealen, Ungreifbaren, kaum Vorstellbaren.

Wer ist es, von dem gesagt wird, »vor Zeiten einst« werde er »ein Herz gewesen sein«? Liest man weiter, so ergibt sich das Bild des Herzens »nahe der Fensterrose«, also in oder an einer Kirche, welches nach »langer Metamorphose« »Stein« geworden ist; die Konsekutivkonstruktion »um [...] weiterzutragen« bringt eine Wendung des Satzes aus dem Irrealis des Anfangs hin zu einer realitätsnäheren Infinitivkonstruktion, die als Realis gelesen werden könnte:

Vor Zeiten einst ein Herz gewesen sein  
und endlich nahe an der Fensterrose  
inständig stehen, um im Stein  
weiterzutragen die beklommenen Wonnen. (V. 1-4)

Die angesprochene »Metamorphose« wird, wie durch die letzten beiden Strophen noch deutlicher wird, als bereits vollzogen gesetzt; das Herz, das zweifellos einem lebendigen Wesen gehört hat, ist schon zu »Stein« geworden, um etwas »weiterzutragen«, das anders nicht hätte bewahrt werden können – über die Grenzen des Lebendigen, Endlichen hinaus.

Die beiden letzten Strophen definieren die Metamorphose als bereits vollzogene durch die Betonung eines »uns« übertreffenden Präsens: »es können plötzlich, lautlos das vollenden / was wir, zu gross für uns, beginnen sehn«.

Wir sehen uns mit einer für diese Werkphase typischen Fügung konfrontiert, die Judith Ryan folgendermaßen beschreibt:

»Die neue, flexibler gewordene Abwandlung der traditionellen Form, die sich in den umgekehrten, umschlungenen und verlängerten Sonetten ausprägt, benutzt Rilke, um besondere Formen des Umschlagprozesses darzustellen. Vor allem werden die umschlungenen und die verlängerten Sonetttypen zur Veranschaulichung der Aufhebung des Zeitlichen verwendet, die für die vollendete ›Verwandlung‹ kennzeichnend ist.«<sup>3</sup>

Ebendies können wir auch für die abgeschlossene Metamorphose des »Herzens« zur steinernen Skulptur feststellen, die schließlich die Endlichkeit des menschlichen Lebens transzendiert. Allerdings wird diese Metamorphose durch das Aussparen des eigentlichen Subjekts zunächst für die Identifikation offen gehalten, der Leser

3 Judith Ryan: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode*. München 1972, S. 65.

kann die Perspektive jener Statue im Irrealis einer durchgehenden, im Gedicht zusammenhängenden Entwicklung einnehmen: Vers 1: »gewesen sein« – Vers 6: »weiterzutragen« – Vers 9/10: »plötzlich ganz aushalten« – und schließlich Vers 16: »überstehn«.

Dies ist ein wichtiger Punkt, führt doch die abstrakte und gleichzeitig zur Identifikation einladende Formulierung des Verwandlungsprozesses dazu, dass das »Ding« der steinernen Figur nicht als völlig abgespalten von der Welt des Lesenden, lebendigen »Herzens« erscheint. Rilke hat dies in dem auf *Vor Zeiten einst ...* folgenden, gleichfalls unbetitelten Gedicht noch extremer formuliert:

Diese Hockenden am Rand der Rampen,  
diese Übertriebnen, dieses Tier,  
diese Jungfrau mit den kalten Lampen,  
diese Stücke Engel, das sind wir<sup>4</sup>

Ganz offenbar wird hier eine Art Rückwärtsbewegung skizziert, in der »wir« uns wieder in den Statuen erkennen, die ursprünglich Verwandlung des Menschlichen ins Dingliche bzw. ins Kunstwerk waren. Die Herausgeber der Kommentierten Ausgabe sehen in dieser »Gleichsetzung« der »Dinge mit ›unserer‹ Innenwelt« einen möglichen Grund für die Nichtaufnahme in die Neuen Gedichte.<sup>5</sup> *Vor Zeiten einst ...* nimmt diese Gleichsetzung zwar nicht vollständig vor, doch durch die fortlaufend zum Nachvollzug jener ersten Metamorphose einladende Konstruktion ohne benanntes Subjekt wird ein Schritt in diese Richtung getan. Die Leerstelle steht allerdings auch im Zusammenhang mit vielen entsprechenden Momenten in Rilkes Poetik, die sich immer wieder identifizieren lassen.

»Und jetzt es können und es plötzlich ganz / aushalten, wenn es kommt und gar nicht endet« – wofür steht dieses »es«? Was »können« die Statuen und Steinfiguren? Das Objekt (»es können«) bzw. Subjekt (»wenn es kommt«) wird hier so weit als möglich im Dunkeln belassen. Einerseits kann »es« im Rückgriff auf »alles Wehe, das ja nur begonnen war« verstanden werden; andererseits deuten die ein Gegenüber umreißenen Worte »seiner Gewalt und seinem Glanz [...] zugewendet« in eine andere Richtung, stellen »Gewalt« und »Glanz« doch eine leicht abgewandelte Formulierung der »Macht und Herrlichkeit« Gottes im »Vater Unser« dar.

Rilke nimmt hier drei Abstufungen innerhalb der Bezugnahme des unbenannten lyrischen Ichs auf das »es« vor: Zunächst steht »es« synonym für »alles Wehe«, das nun »ausgehalten wird«, da die Metamorphose in ein Herz aus Stein abgeschlossen ist; dann »kommt« »es« als Subjekt des Nebensatzes ins Spiel und fungiert als scheinbar neue, zu antizipierende Präsenz (»wenn es kommt«); bis schließlich das steinerne Herz »seinem Glanz entschlossen überstehend zugewendet« ist, wobei die Entscheidung für »zugewendet« anstelle von »zugewandt« noch einmal die für eine Statue größtmöglich aktive Rolle hervorhebt, die diese als Gegenüber nun einzunehmen hat. Dementsprechend heißt es in der weiteren Ausführung der letzten Strophe: »lautlos das vollenden / was wir, zu groß für uns, beginnen sehn« (V. 13/14).

<sup>4</sup> KA 1, S. 401.

<sup>5</sup> KA 1, S. 875.

Das Wort »vollenden« verleiht dem durch die Verbform »zugewendet« akzentuierten Handlungscharakter noch einmal Nachdruck. Aber auch das »vollenden« wird in den abschließenden zwei Versen des Gedichts dann wieder »zurück« definiert als »alles ... überstehen«.

Gehen wir davon aus, dass es sich bei dem umschriebenen Subjekt um eine kirchliche Figur »in der einen von den Blenden« einer Kathedrale handelt, so stellen sich die ersten zwei Strophen als Versuch dar, diese Figur aus objektiver Perspektive nachzuvollziehen; durch die Aussparung des passenden Substantivs für das Nominativobjekt »Herz« bleibt eine Leerstelle, die der Leser selbst füllen kann (»[Ich werde] [v]or Zeiten einst ein Herz gewesen sein ...«). Allerdings macht das in der vierten Strophe eingesetzte »wir« deutlich, dass das überstehende Subjekt keineswegs mit dem gegenwärtigen Leser (oder dem Autor) identisch sein kann. So bedeuten die »Blenden«, in denen das unbenannte Subjekt des Gedichts übersteht, sowohl dessen bildlich-architektonische Verortung im Bild der Kathedrale als auch seine Konnotation als etwas Künstliches, als Teil eines Stücks Scheinarchitektur, die unpraktisch, unfunktional ist und lediglich ästhetisch beziehungsweise künstlerisch relevant sein kann.

Die zentrale und gleichzeitig unbenannte Figur, die allein durch die Bewegung der Metamorphose charakterisiert ist, existiert also im »Schein« der »Blende«, »im« Kunstraum, den wiederum auch das Gedicht selbst darstellt.

Dieser Kunstraum ist Ort einer irrealen, aber auch idealen Seinsart. Das Subjekt selbst ist auf bildlicher Ebene eine nicht weiter ausgeführte Steinfigur, auf grammatikalischer Ebene jedoch eine Leerstelle, die zunächst zu unterschiedlichsten Füllungen durch den Leser einlädt. Die Metamorphose, von der im zweiten Vers der ersten Strophe die Rede ist, geschieht von daher im »Blendwerk« der Kunst.

Durch sie kann die Figur »überstehen«, »was wir, zu groß für uns, beginnen sehn«. Es ist die imaginierte Leistung des Gedichts und des Kunstwerks, jenes »Wehe« und jene »beklommnen Wonnen« »überstehend« zu »vollenden«, die »wir« als definitiv geschiedene Betrachter und Leser nicht begreifen oder überstehen können.

Somit wird die Endlichkeit »unseres« Lebens kontrastiert mit dem überstehenden Kunst Ding, das von dieser Endlichkeit nicht betroffen ist; stattdessen kann es »vollenden«, was »wir nur beginnen sehn« – das Menschliche als vollständige, den eigenen Tod einschließende Erfahrung.

Im Sinne von Rilkes konstruktivem Gottesbegriff, den er im Stunden-Buch entwickelt hat, »bauen« wir »Gott«<sup>6</sup>, das heißt »wir« sehen auch »seinen« Beginn. Allerdings ist diese »Arbeit« nie beendet, kann der Mensch nicht Gott »vollenden«. Auch distanziert sich Rilke auf dem Weg zu den *Neuen Gedichten* von diesem für ihn recht problematischen Modell des Gottesbezugs.

Doch was wird hier durch die Skulptur, das Kunstwerk, vollendet? Es ist die Zeit der »Wonnen und Wehen«, also menschlicher Empfindung und Präsenz, die stets »anfängerhaft« bleibt, da sie den Tod nicht integrieren kann; im überdauernden, da vom Leben seines Produzenten geschiedenen Kunstwerk wird das Menschliche

6 Vgl. KA 1, S. 170: »Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister, / und bauen dich, du hohes Mittelschiff. [...] Gott, du bist groß.«

verwandelt, dauerhaft gemacht; es wird »weitergetragen« (vgl. V. 6). Durch die Flut der Zeiten und Generationen hindurch »vollendet« das Kunstwerk die menschliche Erfahrung im Sinne eines Zeugnisses, das schließlich bis vor »die Engel«, also bis ans Ende der Welt und der Menschen, Bestand hat.

Wenn die Steinfiguren »überstehn«, so überstehen sie einerseits die individuelle Lebenszeit eines Menschen, andererseits aber auch die generellen Grenzen des menschlichen Daseins, wodurch sie als verwandeltes Menschliches der Transzendenz begegnen können, »seiner Gewalt und seinem Glanz« »entschlossen überstehend zugewendet« sind.

Das, was sie vollenden, wird also identifizierbar als das Ganze des Lebens und des Todes, während »seine Gewalt« und »sein Glanz« sich auf die absolute Transzendenz beziehen, der die Menschen nur so, im Zuge der Metamorphose im Kunstwerk, begegnen können.

Rilke imaginiert in diesem Gedicht eine Überschreitung der menschlichen Begrenztheit im Kunstwerk, welches »plötzlich« den irdischen Rahmen »bis an die Engel« ausweitet, also bis hin zur auch in den Elegien noch so markierten letzten Grenze vor Gott »hinübersteht«.

Noch weiter allerdings »übersteht« das Werk nicht; es ist ihm lediglich »zugewendet«, »lautlos«.

Bereits im *Lied vom Meer*, das als Teil der Capreser Lyrik entstand (26. Januar 1907), hatte Rilke das Wort »überstehen« benutzt, allerdings in direkter Anrede an den nächtlichen Meerwind, der buchstäblich von »mehr« »Raum« kündigt.<sup>7</sup> Der Mensch wird dort in Auseinandersetzung mit der Weite, der Abseitigkeit des nächtlichen, unbekanntes Raumes damit konfrontiert, dass er eine (natürlich nicht einfach biologische) Überlebensstrategie entwickeln muss – »so muss er sehn, wie er/dich übersteht«.<sup>8</sup> In *Vor Zeiten einst ...* sehen wir, wie Rilke diese Strategie weiter ausführt und als einen das Leben ihres Produzenten überschreitenden Verlauf darstellt. Das Gedicht stellt somit tatsächlich weniger die Auseinandersetzung mit einem ›Ding‹ der Wirklichkeit als vielmehr eine kunstphilosophische Reflektion dar.

<sup>7</sup> KA 1, S. 550.

<sup>8</sup> Ebenda.



# *DOKUMENTATION*



KARIN WAIS

*Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmarana (Teil II)*

*I Die Briefe (Nr. 20-46)<sup>1</sup>*

*20. An Giustina Valmarana in Rom*

[Hotel Reina Victoria,  
RONDA, SPAIN.]

Ronda, ce 14 Janvier 1913

Ma chère Comtesse,

le dernier courier d'hier m'a rapporté votre bonne carte, empostée à Rome, mais je reçois en même temps une lettre de la P<sup>cesse</sup> Taxis qui me parle (comme d'une chose que je devrais savoir –) d'un accident fâcheux arrivé à la Contessina Pia – : quoique la Princesse exprime sa satisfaction toute heureuse que le malheur en question n'ait point eu des conséquences sérieuses, je suis pourtant, ne sachant absolument rien et ne pouvant pas deviner ce qui a pu arriver – : très très inquiété, et je vous supplie de m'écrire une ligne d'éclaircissement. Si courte qu'elle soit, elle me donnera un vrai bienfait, car étant si loin, je suis tout à la merci des incertitudes et des pensées soupçonneuses que les nouvelles, malheureusement incomplètes, de la Princesse ont évoquées en moi.

J'aurais depuis longtemps écrit à la Contessina, mais j'étais souffrant depuis Noël, pas trop, mais assez pour vouloir me cacher et me taire. Dites-lui, je vous prie, mon dévouement et combien j'espère que la cause de cette alarme soit – pour vous et pour elle – déjà loin parmi les choses d'un passé inoffensif.

Le vôtre, chère Comtesse, en toute déférence et amitié

Rilke.

(J'ai voulu télégraphier ce matin, mais ne sachant pas votre adresse à Rome, j'envoie ce-ci en toute hâte.)

1 Der Text gibt diplomatisch getreu die Schreibweise Rilkes wieder (siehe auch die Einleitung zur Publikation des ersten Teils der Briefe: Karin Wais: »Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmerana im Jahr 1912«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 329-349, hier S. 329-331 [Sigle: BPGV]. Die dort beschriebene Kennzeichnung von Rilkes Verschreibungen und Flüchtigkeitsfehlern wird in der Wiedergabe des Textes nicht beibehalten). Weitere Briefe und Dokumente folgen.



21. *An Pia Valmarana in Rom*[Hotel Reina Victoria,  
RONDA, SPAIN.]

Ronda,

ce 24 Janvier 1913

Contessina, votre lettre m'est arrivée hier soir, depuis je l'ai relu tant de fois pour me consolider profondément dans l'assurance qu'on peut être tranquille : Dieu merci, je le suis maintenant, mais jugez vous-même si je n'avais pas quelque raison de m'inquiéter ; voilà à peu près une dizaine de jours je reçois une lettre de la Princesse Marie, où elle me parle, comme d'une chose connue, d'un accident qui vous est arrivé sans s'expliquer nullement sur le fait-même ; il est vrai, elle continuait qu'heureusement tout s'est passé bien et qu'elle vous attend prochainement à Vienne – quand même ces quelques paroles vagues contenaient assez de germes pour faire naître en moi toute une Végétation d'incertitude et de mauvais soupçon ... Tourmenté j'ai écrit à votre mère le 14 (elle aura eue ma lettre entre temps) et je souffrais d'être si loin – Mais voilà votre lettre, merci de m'avoir racontée toute l'histoire telle qu'elle s'est passée, quelle terreur aussi pour la C<sup>ss</sup>e Vera Brazza, mais est-ce que ce n'est pas cette même et néfaste insouciance qui dans d'autres cas (moins inutiles) fait son charme et sa supériorité ? Moi qui comprends si peu des humains, c'est cela qui m'effraye le plus, cette double figure des qualités acquises par la vie – il n'y a que les choses primaires qui sont toujours les mêmes et qui ne se trompent jamais, toutes les accommodations, bonnes ou mauvaises, semblent être doublée de leur contraire.

Enfin le sort a voulu de cette façon quelque peu dangereuse, vous procurer tout un hiver romain, il est bon, tiède, clement, je vous l'envie presque, et si vous me parlez de ma petite maisonette, il me viennent tant de souvenirs de ces jours éloignés déjà, où je commençais, sans le savoir, ce Malte- Laurids qui a dû dans la suite jouer un si grand rôle dans ma douleur. Je crains que dans la Villa Strohl-Fern bien de choses ont été changé depuis, on m'a dit que l'on a construit d'autres Ateliers encore (pour l'Accademie allemande je crois), le propriétaire, Monsieur Strohl-Fern, alsacien, est une espèce d'original, moitié touchant, moitié repoussant, très avare, et qui faisait toujours tout son possible pour gâter la tranquillité de ses terres splendides ; elles faisait partie dans le temps de la Villa Borghese, on y va par la « salita » qui, à gauche de l'entrée publique actuelle à côté de la « Cavallerizza », monte vers la Villa Ruffo- Scaletta, tout au bout de ce sentier il y avait, de mon temps, la petite loge du Concierge (celui qui me connaissait n'y est plus depuis longtemps) – ; une fois entré dans le Parc de Strohl-Fern, on n'avait que suivre la route principale (qui, en tournant, descendait vers la Villa de Papa-Giulio) alors on se trouvait tout à coup sous un pont qui surmontait cette même route et sur ce pont, par une caprice assez bizarre, s'élevait le petit pavillon qui formait mon ermitage, connu sous le nom « Studio al Ponte ». Je vous démêle tout ça parce que vous avez la bonté de demander, – mais je vous préviens que, probablement, tout aura changé et qu'il ne vaut nullement la peine d'y aller.

Chère contessina, si on pourrait causer, combien de choses j'aurais à vous raconter quoique il m'arrive presque trop peu. Depuis Noël j'étais un peu souffrant, tou-

jours de ce même malaise qui se tient, comme suspendu, entre corps et âme, je ne vis pas vraiment, j'attends, j'espère ; c'est un peu comme une grande maladie qui, en tombant sur moi, s'est brisée en mille morceaux que je dois ramasser et jeter derrière moi – ; long travail, mais qui, si on y survit, aura été une admirable leçon de patience définitive. Je ne vois rien pour le moment, et j'ai peu d'envie de visiter d'autres villes d'Espagne – je m'arrêterai, en rentrant, à Madrid pour passer quelques jours au Musée du Prado – Tolède était tant, était tout, il ne faut pas que je mêle trop de souvenirs aux visions que cette ville unique a fondées dans mon cœur. Le 21 Décembre (1912) je vous ai envoyé d'ici un nombre de Photographies de Ronda, avec quelques explications des vues écrites sur le dos des estampes, mais voilà, un mois après, le 20 Janvier cet envoi m'a été rendu par la poste avec la remarque « qu'il n'a pas été réclamé ». Imaginez combien cette circonstance servait à augmenter mes inquiétudes.) Les Photographies ont beaucoup vieilli en ce mois de souffrance postale, mais je vous les renvoie quand-même par ce même courrier, sachant leur sort vous excuserez l'état moins intègre dans lequel elles partent cette seconde fois. J'ai fait prendre récemment encore une autre vue sur Ronda que je vous enverrai quand il y aura des épreuves. Vous devinez quel pays héroïque est celui qui m'entoure ; les nuages, assez fréquents en cette saison, ajoutent encore à la grandeur de la montagne ; on dirait qu'ils la font penser. Parfois une nuée endormie s'oublie dans le sein des monts comme un nid d'anges qui, effrayés de se trouver si bas, se sont envolés avec l'aube. Mais ce qui m'occupe surtout ce sont les amandiers en fleur ; il y a dans ma nature – (c'est peut-être cela qui me sauve) une grande facilité de se confondre avec l'autre nature, la grande, celle qui donne le bonheur à ces belles choses. Pendant quelques instants j'oublie ce peu de conscience qui sépare le sang de la sève, et j'éprouve, au fond de moi-même, une joie pleine d'unité qui repose infiniment.

Le petit Calendrier : Savez-vous que pendant tous ces jours je me disais qu'il faut que j'achète un petit Calendrier, n'en ayant point, je m'égarais souvent dans cette année encore peu connue comme dans une ville étrangère ou je serais entré sans guide –, mais, je ne sais, il me semblait triste d'acheter moi-même ce calendrier : le voilà. C'est maintenant seulement que je prends possession de 1913. Et je le trouve bien touchant avec toutes ces pages blanches, comme si, après cette année fixée d'avance, ce serait à nous d'en faire d'autres selon notre cœur, pleines de jours nouveaux et de saisons inespérées, l'une après l'autre.

Merci, mon amitié dévoué à votre Mère ;

toujours

Votre

Rilke.

## 22. An Pia Valmarana in Rom

Paris

17 Rue Campagne-Première

Samedi avant Pâques [22.3.1913]

À l'instant où je lis, Contessina, votre bonne lettre (encore Romaine) les premières Cloches, rentrées de Rome comme on dit ici, se font sentir dans l'air, cet air d'avant-printemps parisien qui promet, qui emporte, qui semble tout ouvert vers un avenir

impatient de nous, de nos arbres et de nos cœurs. Me voilà rentré, chère Amie, depuis trois semaines, je voulais vous l'annoncer de suite, mais dans les troubles de l'installation il me manquait le calme pour la moindre lettre. Me voilà, et mon voyage, l'Espagne, toutes ces visions violentes, tous ces paysages extasiés se sont résignés de prendre, dès mon retour, les couleurs distancées du rêve rêvé, tel est de nouveau la présence multiple et complète de Paris que je vois, que je reconnais à travers ces récents souvenirs devenus tout transparents, ce que je n'ai jamais bien quitté : les passants, les chiens, les mendiants de Paris, ces cent et cent inconnus de la rue que je connais pourtant si intensément<sup>2</sup> que je crois de pouvoir compter les traits nouveaux qui depuis ont compliqué ou simplifié leurs figures soumises ; et je vois que personne n'a fait l'addition, chacun passe montrant humblement les petites sommes de misère sans en tirer jamais la totale qui peut-être obligerait Dieu de liquider sa gloire flottante. Ah quelle joie, ma chère Contessina, de revoir quelqu'un que j'ai vu passer pendant des années, accablé de sa vie morne de tous les jours, – de le revoir, de le reconnaître de loin et de constater qu'il est un peu plus fort, qu'il porte un pardessus plus propre, qu'il pourrait presque s'acheter une fleur, – enfin qu'il a survécu ; et de retrouver une jeune femme qui poussait toujours devant elle une petite voiture à bras, chargée de violettes et de Giroflées, et qui maintenant, tranquillement, tient une petite boutique, très rangée, de fleuriste, peinte tout en bleu. Et les chiens à peine vieilliss, et les aveugles tous à leur place comme les piliers d'un temple invisible – , voilà bien mes attaches à l'humanité que je connais si peu, que je comprend à peine et que, pourtant, je ne voudrais pas quitter sans l'avoir aimé un peu.

Moi aussi, je voudrais vous parler, Pia, au lieu d'écrire, je voudrais vous parler du Greco, de son Christ à la Croix du Prado qui était ma dernière impression d'Espagne ; je le ferai un jour, – mais d'ici Paris s'impose trop et la vie que je voudrais commencer d'un commencement tout neuf, apprenti de cet avenir qui<sup>3</sup> peut-être sera encore le mien, quand-même, si je ne veux que lui, simplement, après avoir eu tant de désirs épars. –

J'ai vu Rodin et je l'ai trouvé mieux qu'au temps de mon départ, j'ai salué ce bon et grand Verhaeren et notre sure amitié réciproque nous rendait délicieux ce moment de cœur ; j'ai connu Roman Rolland et j'avais pour lui un intérêt tout attentif, (quoique je ne connais pas son Jean Cristophe); quand vous serez chez vous, je vous nommerai quelques livres ou je vous enverrai ceux que j'ai ; d'abord il faut lire Maeterlinck, ses réflexions sur « la Mort ». Dites mes amitiés les plus vives à votre chère Mère à appelez moi à tous les Vôtres.

Votre  
Rilke.

(Merci, oui, votre carte aussi m'a rejoint ici, dans mon premier jour.)

(Je fête les Pâques d'après votre petit Calendrier) Dites mes souvenirs à M<sup>lle</sup> de Ricasoli si vous la voyez.

<sup>2</sup> intensément] bien

<sup>3</sup> qui] que je voudrais

23. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris

17 Rue Campagne-Première

Dimanche, [13.4. 1913]

J'accours, chère Pia, pour vous saluer à Venise ; je crois que ce retour, après une absence d'une longueur et d'évènements imprévus, vous sera bon infiniment ; le printemps qui se prépare, éveillera en vous des forces nouvelles tendues vers tant d'avenirs inédits, j'en suis sûr. Et combien je le souhaite. J'ai (vous le savez d'ailleurs) une si grande conviction de la beauté, de la probité de votre âme que je me dis quelquefois que ma vie serait bonne, s'il n'y aurait rien ni dans mes actes, ni dans mes pensées, que je ne pourrais pas vous exposer simplement en peu de mots – , peut-être y arriverai-je un jour.

Pour l'instant, hélas, combien de spectres entrent encore chez moi, en se croyant chez eux, que des résidus montent encore du fond de mes veines, résidus d'angoisses et de désespoir, – pour troubler la clarté première de quelque source ingénue qui surgit parmi tant de pierres. Si je n'aurais jamais fait rien de bon et de haut, ce serait plus facile, quelqu'un me trouverait dans ma détresse et viendrait à mon aide. Mais on me cherche là, où je ne suis point, où, peut-être, je ne serai jamais ; mon Ange est monté, Dieu sait s'il ne monte pas toujours, mais je suis glissé, et depuis longtemps je m'attarde derrière lui, et je ne vois même plus son regard interrogateur quand il se retourne pour, tristement, m'encourager.

Je lève les yeux et je conçois que tout le monde ait travaillé à sa vie, il me semble que moi seul, j'ai passé mon temps à ronger la mienne par mes qualités-mêmes, par mon propre effort obstiné ... Je vois ce bon Verhaeren, dans l'assurance de son cœur simple, et j'ai honte d'être là où je suis et d'avoir pu me plaire si longtemps dans un état qui tout au plus aurait pu être une étape passagère et provisoire. Ah, que j'admire, que j'aime ceux qui sont venus apporter de bonnes nouvelles, tout ce que j'avais à dire, moi, est amère du premier coup et ne produira que peu à peu de la douceur, comme certaines pommes qui arrivent à leur goût mûr longtemps après la cueillette ; et comme Jérémie je resterai courbé et brisé par le poids des choses que j'ai dû faire revivre par mon haleine, par la chaleur de ma bouche et de mon sang.

J'ai rencontré quelqu'un qui, peut-être, parviendra à avoir une forte influence sur moi ; c'est Romain Rolland qui habite à quelques pas de moi (il s'en va maintenant, pour travailler, en Italie) ; vous aurez entendu parler de lui sans doute, comme auteur de cet interminable Jean-Christophe qui s'étale dans dix volumes, dont le dernier, je crois, n'a pas encore paru. Intéressé et vivement touché par la personnalité de Romain Rolland, je me suis un peu adonné à cette lecture abondante, je ne veux rien dire encore, mais je voudrais que vous lisiez un jour, par exemple dans le troisième volume (il porte le titre « l'Adolescent », – on achète chaque volume à part et je crois partout) le chapitre « Sabine » (page 71. s. s.). Ce n'est pas une œuvre d'artiste, le raccourci, si précieux dans l'Art, y manque presque complètement, mais pourtant ce livre est né d'un besoin très pur et très intense, et je commence à comprendre l'influence qu'il pourra exercer sur la jeunesse de notre temps, perdue dans la multiplicité et la rapidité des choses ; il y a des pages d'un calme très-rassuré où on se promène seul, les yeux fermé, comme dans un jardin. Il y a l'ordre imperturbable de la

musique et des astres au fond des évènements presque nuls, il y a une observation qui, quoique un peu trop bienveillante, réussit pourtant à être d'une précision nette et bien arrêtée.

Tout mon travail, en ce moment, consiste à traduire ces cinq lettres de la Religieuse Portugaise, dont je vous ai parlé, – c'est un torrent de cœur, un univers d'amour en création qui se désavoue et se désespère – dans sa Genèse-même – pour ne pas pouvoir tourner éternellement autour de sa soleil. Voici cette chose terrible et effrénée qu'est le cœur humain, trop petit pour contenir son amour immense et assez vaste pour qu'il y entre le déluge tout entier.

Je crois vous ne possédez pas ces Lettres ? L'édition moderne est trop banale et trop littéraire pour une chose tant ardente ; je tâcherai de trouver sur le Quai une de nombreuses Editions antérieures, et je vous l'enverrai plus tard.

Je vous enverrai d'abord un des livres de M<sup>me</sup> de la Beaume (Laurent Evrard) qu'elle avait fait avant « la Nuit », dont vous vous rappellerez sans doute, – et qui me paraît tout aussi curieux, je vous enverrai les « Lettres de Jeunesse » de ce pauvre Charles-Louis Philippe (pages souvent de mauvais goût, mais d'une tendresse d'enfant désespéré), une livre d'André Suarès sur Dostojevskij, et après, dans quelques temps, un beau livre sur « l'Histoire Artistique des Ordres Mendiants » par Louis Gillet. (Ne l'achetez pas, si vous le découvrez chez le libraire, – – mais voilà je fais du tort aux libraires de Venise qui n'ont pas le défaut de s'empreser –).

Toutes ces choses-là je ne voudrais pas que vous me les rendiez, laissez-moi cette charge bien-chère, d'ajouter parfois une petite pierre à ce mur spirituel qui rend encore plus aérienne et plus transparente la « chambre haute ».

Si vous allez à la « Rotonde », pensez à moi. Notre déjeuner champêtre dans ce décor d'une Sainte-Cène vénitienne a pris dans mon souvenir l'importance presque d'une action symbolique. On n'a pas déjeuné, on a fait la première Communion, se nourrissant divinement de tant de transformations palpables de la beauté infiniment présente.

Ce matin j'avais une lettre de la bonne C<sup>sse</sup> Schlick, elle vous a vue elle m'écrit que vous avez très-très bonne mine, et j'en suis heureux.

Je pense souvent à Venise, Mr Johnston est passé par Paris, il était chez Rodin, mais je ne l'ai pas vu, on m'a rendu sa carte. Imaginez-vous que de tant de figures que j'avais entrevu plus ou moins passagèrement à Venise, celle qui me revient le plus et qui, quelquefois, m'occupe, appartient (vous serez pas mal étonnée) à Carlo Brandolin, que je n'ai vu qu'un instant et à qui je n'ai jamais parlé. Pourquoi ? ; je l'aime, peut-être quelqu'un que j'ai rencontré en Espagne me l'a rappelé, je ne sais – , mais je le vois et je voudrais qu'il soit heureux.

Voilà, Pia, une longue lettre, merci de la vôtre. Dites mes amitiés, bien intenses, à votre chère Mère et pas mal de choses à tous ceux qui vous entourent et qui vous aiment.

Votre  
Rilke.

24. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris

17 Rue Campagne-Première

Lundi Pentecôte [13,5 1913]

Ce matin j'ai reçu, chère Pia, votre bonne lettre en meme temps avec la carte supplémentaire. J'écrirai dans quelques jours, j'ai beaucoup à vous dire, mas pour le moment je m'empresse de vous répondre sur la carte : les volumes de Fabre d'Olivet sont partis depuis longtemps à votre adresse de Venise selon les indications que je trouve dans mon petit carnet de Correspondence, je les avais expédié de Tolède le 25 novembre ! (Imprimé recommandé). Ils ne sont donc point parvenus jusqu'à vous ? Malheureusement je n'ai pas gardé le Récépissé, mais je vais écrire sur le champ à mon Hôtel à Tolède pour que l'on fait les demarches nécessaires à la poste. Qu'est-ce que vous avez dû penser de ma négligence ! – (Tant de personnes de passages ici en ce moment, hélas, qui me trouvent malgré mon « mimicry », j'écrirai au premier moment qu'on me laisse seul.) Merci de cette heure tranquille que vous m'avez donné en m'écrivant. Je m'occupe beaucoup aujourd'hui de l'heureuse nouvelle que vous m'avez transmise de la part de votre cousine et mon cœur est bien aise de la savoir et de la retenir. Merci.

Votre Rilke.

25. *An Pia Valmarana in Venedig*

Rippoldsau en Bade (Allemagne)

ce 19 Juin 1913.

Chère Pia,

vous avez eu un grand mariage, qui vous aura touché de bien près – , je viens de le lire dans le « Figaro », car je lis le « Figaro » avec empressement, presque ligne par ligne, comme cela m'arrive parfois, si je me trouve hors de Paris : alors une sorte de nostalgie me prend de savoir tout ce qui se passe là-bas. Cette fois j'ai pris la fuite un peu malgré moi, d'un jour au lendemain, les chaleurs commençaient cette année très tôt à Paris et avec une violence désespérante et moi je n'étais pas en état de les supporter ; le mois de mai m'avait apporté tant de monde, tant d'ennuis, d'inquiétudes et quelques tristesses très- profondes, je me sentais à bout de forces et, une fois donné raison aux fatigues, maîtrisées jusqu'à ce moment, elles se sont soulevées de tous côtés dans le corps et dans l'âme. C'était il ya une dizaine de jours, presque toutes mes visites de passage étaient parties, j'aurais pu rentrer à mon pupître. Au lieu de cela je me suis rappelé de ce petit endroit au milieu du « Schwarzwald », station thermale un peu vieu stile, entourée de vastes forêts de sapins, et le même soir j'ai pris le train pour Strasbourg (d'où on vient ici en deux heures.) et me voilà, me dictant le repos, l'insouciance chaque jour, mais ayant je ne sais quel inquiétude dans l'âme – . Cet endroit, vous l'aimeriez je crois, quoique l'altitude en est si peu respectable que je n'ose même pas vous la nommer. On est loin du chemin de fer et, à part de quelques automobiles qui y font le service, on peut toujours encore louer de bonnes voitures à chevaux et se promener lentement dans le forêt, ce qui me re-veille certaines promenades de mon enfance dans nos magnifiques forêts de Bohême.

Mais je vous parle de moi, Pia, et, au contraire, je ne voudrais que parler de vous et vous dire surtout, combien je désire que vous ayez de beaux jours, de bonnes heures seule parfois dans la chambre claire et de bons projets devant vous. J'ouvre souvent votre petit Calendrier, je le consulte tous les jours et si j'ai une seule reproche à lui faire : qu'il n'indique ni le changement de lune ni votre Anniversaire. Est-ce qu'il s'approche, est-ce qu'il est déjà passé ? Je sais, je le manquerai tout comme l'année dernière, et aussi je suis trop loin pour vous envoyer des fleurs bleues. Toutes celles que je vois ici, les petites campanules, je vous les donne par les yeux vaguement et pourtant, il me semble, avec une certaine précision à travers tant d'espace.

Ma première impression ici était le peu de cas que la Nature fait de la mort. Toutes ces limaces noirs qui traversent les sentiers, et pourtant il ont eu le temps de faire l'expérience du danger d'être écrasées. On ne peut admettre que ces trois choses : nous avons tort de faire des chemins qui les attirent, ou les limaces doivent être écrasées, ou la mort, n'importe de quel être, ne représente qu'un intérêt tout passager : ceci, le troisième, est, je crois, la vérité, l'opinion imperturbable de la Nature qui peut-être dès le commencement est tant occupée à créer, qu'elle ne s'est jamais encore aperçue de la mort. Je viens de relire les quelques pages de Goethe « sur la Nature » dont je vous ai parlé, vraiment, il faut que vous les traduisez un jour – . où irez-vous en été ? La Princesse Marie a du être à Venise ? Ou peut-être y est-elle encore ?

Mille choses pour les vôtres, pour votre chère Mère la bonne Comtesse Luisa, le conte Gino, vos frères enfin à tous, je n'oublie pas tout le bien que vous m'avez donnée à pleines mains – si je pense à mon Mezzanino, tous ces jours sont comme des anniversaires. Au fond je suis trop fatigué et trop bête en ce moment pour écrire, mais je griffonne ceci pour être un peu chez vous, vous aurez de l'indulgence.

Votre Rilke.

P.S. vous aurez reçu le Fabre d'O que j'avais expédié aussitôt qu'il m'est revenu d'Espagne.

*26. An Pia Valmarana in Venedig*

ce 28 Juin 1913.

[BAD RIPPOLDSAU A. G.  
Rippoldsau  
Bad. Schwarzwald]

Chère Pia,

Pensez, si j'étais heureux que ma lettre vous ait rejoint presque à temps, si j'avais écrit le 18, c'aurait été encore mieux, et je me rappelle que ce jour même je me sentais un extrême besoin de le faire .... mais je suis tellement occupé à me défatiguer (et je trouve ce retour presque tout aussi pénible qu'était le chemin long long vers l'épuisement – ) je suis donc tellement occupé de cette paresse que l'on me dicte tous les jours, que je ne fais rien de tout ce que je voudrais faire. Et le temps est des plus maussades, il pleut avec paresse aussi, avec une triste et lasse persévérance.

Merci de tous ces bons souvenirs que l'on me garde généreusement, dites, je vous prie, bien des choses de ma part à Lignola (j'aimerais bien causer avec lui et me taire

avec lui un peu, en attendant qu'il dise un de ces mots sommaires, justes et surprenant, dont il a le secret) et dites mes amitiés à ce bon Gola ; il a donc encore repris son portrait, et moi, je n'étais pas là pour séconder cette fois ; je me sens tant des vôtres parfois, que je m'étonne d'être si loin et de n'avoir qu'une connaissance rare et incomplète de ce qui vous arrive. Et pourtant, il faut que je sois bien au courant pour avoir senti avec une si grande insistance l'approche de votre fête – . Désormais elle sera marqué à jamais dans mon petit calendrier et dans ma mémoire.

Guido Sommi, vous a-t-il beaucoup parlé de la Russie ? Vers le printemps quand j'étais en Espagne encore, j'ai reçu plusieurs lettres des personnes russes tout à fait inconnues, des jeunes filles et des jeunes gens, qui m'ont touchés le cœur d'une façon douce et très inattendue.

En Russie il y avait, à ce qui paraît, depuis quelques temps la légende que je sois mort, et voilà une de ces personnes, voyageant en Allemagne, apprend le contraire, s'étonne, se réjouit, envoie ce démenti aux autres, et me voilà tout à coup de toute part félicité pour rien que d'être vivant (chose peu méritoire au fond, mais à laquelle on a toujours encore le temps d'ajouter quelque mérite, autant que cela dure). Et vous comprenez que des Russes trouvent pour un étonnement pareil des expressions d'une joie simple qui vous touche malgré vous de bien près.

Dans quelques jours vous aurez deux ou trois livres : Les Lettres de la Religieuse Portugaise (que je vous avais déjà annoncées et dont j'ai trouvé dernièrement un joli exemplaire de l'édition du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'essai d'une reconstruction du texte portugais (car on ne possède que l'ancienne traduction française) – , puis il y a depuis mercredi un nouveau recueil de Poésies de M<sup>me</sup> de Noailles – , je ne l'ai pas encore, mais vous aurez le premier exemplaire que mon libraire<sup>4</sup> m'enverra. C'est, depuis les Éblouissements, son premier livre après un long silence (que je suppose douloureux), et je crois qu'il y aura des lignes de toute beauté.

Merci mille fois de votre lettre, je souhaite que vous soyez très bien depuis, moi aussi j'ai quelque espoir et un grand désir de me remettre, car de la maladie je ne sais tirer aucun avantage, à moins que ce soit un peu de patience insignifiante. (La P<sup>esse</sup> Marie vient de me m'écrire une longue lettre.)

Votre

Rilke.

### 27. An Pia Valmarana in Venedig

Heiligendamm, Ostsee, Mecklenburg, Allemagne.

ce 7 Août 1913.

Chère Pia,

Ma plume se fait paresseuse pour vous, mais vous vous trompé, si vous croyez que le cœur l'est de même, il ne lui arrive, au contraire, aucune chose d'importance qu'il ne partage avec vous, soit dans la conviction que nous en serions d'accord, soit dans la promesse de vous en parler au moment où nous nous revoyons – . Et ce cœur apprenti vient de passer par tant d'expériences contraires et contradictoires, par tant

4 libraire] éditeur



d'étonnements ; il aurait à vous rendre plus d'un compte mais il éprouve bien de difficulté à exprimer par écrit des choses trop neuves, des joies trop jeunes, d'espérances à peine écloses et mi-éprouvées. C'est curieux que je me suis très éloigné d'emblée de ces livres que je vous ai envoyés récemment – surtout des Lettres Portugaises, que j'avais en pleine admiration depuis des années – tout à coup je leurs rends une juste mesure d'assentiment, mais je ne me sens plus porté de donner à ces documents très-authentiques une signification exagérée comme voix d'amour : l'entêtement-même<sup>5</sup> de ce sentiment qui ne devient que ce qu'il est dès le premier moment, cette obstination d'amour qui se répète infiniment, tout cela qui, il y a quelque temps encore, me faisait l'impression d'une grandeur modeste et sincère – , me paraît monotone, sans développement, sans métamorphose, et vraiment j'aurais voulu que la Religieuse aurait transformé son sentiment en mourant dans la transfiguration de son cœur au lieu d'atteindre son grand âge, conservée dans le morne silence qui fut la continuation de son cri stérile. Je puis donc comprendre, si par hasard ce petit livre ne vous a pas donné ce que je vous en avais promis, et un peu par les mêmes raisons je ne serais plus étonné, si vous n'admiriez pas sans quelque restriction le livre de M<sup>me</sup> de Noailles.

J'ai commencé peut-être à acquérir une vue nouvelle sur bien de choses, en partie parce que j'ai découvert, je le crois du moins, la faute qui me rendait l'âme si pesante pendant tous ces derniers ans, – en partie grâce à certaines lueurs très-surprenantes sur la Psycho-Analyse que je dois à une amie très-instruite et d'une intelligence souverainement vivante qui a passée tout son dernier hiver à étudier chez Freud (à Vienne) cette discipline toute jeune : elle<sup>6</sup> sera un jour peut-être la plus pénétrante des sciences, celle qui aura les grandes et les petites entrées dans l'âme, qui y puisera immédiatement la matière première de ses développements ; miracle, Pia, espoir, joie, j'y ai entrevu toute une nouvelle médecine, l'Art de la vie et de la mort qui nous rendra (nous ou ceux qui viendront, qu'importe !) possesseurs des biens réels et des relations innombrables. (J'espère qu'un jour vous rencontrerez cette Amie et que vous causerez beaucoup avec elle sur toutes ces choses). – Ici je me trouve au bord de la Ostsee dans une petite station balnéaire très ancienne et assez tranquille . Une autre amie, M<sup>me</sup> de Nostitz, (charmante petite-fille de ce Prince Münster qui fut le plus important Ambassadeur que l'Allemagne moderne avait à Paris) m'a joué tout les jours du Beethoven, du Bach et d'anciennes mélodies italiennes, et puisque'il y avait un Italien dans notre petit cercle nous causions presque exclusivement en votre langue. J'ai ici devant moi les cartes de la « Rotonda » que vous m'avez données le jour de notre visite à la superbe Maison : y êtes-vous ? Où passez-vous les semaines d'été ? Dites-moi un petit mot qui me fasse vous trouver sans faute dans mes pensées fréquentes, dévouées et attachées à tout ce qui vous touche.

Votre Rilke.

À votre chère Mère, à la Comtesse Luisa et à tous les vôtres mes amitiés intenses.

<sup>5</sup> l'entêtement-même] le même

<sup>6</sup> elle] qui

28. *An Pia Valmarana in Madonna di Campiglio*

[Hotel Marienbad  
München]

ce 17 Septembre 1913

Chère Pia,

J'ai tant voulu vous écrire une longue lettre qui vous trouve à Madonna di Campiglio pendant ces jours de repos limpide qui vous donnent toujours toute la liberté dont votre Âme est capable – mais le temps passe et me surpasse chaque jour, je ne sais plus comment faire pour m'en servir, je voyage, – l'entourage change continuellement et moi, je change avec elle, des personnes inattendues que je n'ai pas vu depuis des années, surgissent et me montrent le passé qui ne passe point, rien ne passe et c'est peut-être notre richesse d'évènements qui nous pèse ... Chère Pia, quelquefois je regarde avec curiosité votre petit calendrier qui contient tant de jours imprévus – tout serait à merveille, si seulement j'aurais devant moi quelque coin tranquille et travailleur où toutes ces péripéties pourraient aboutir doucement intimement, – mais mais – – – enfin je ne me plaindrai point, seulement il faut espérer que les choses provisoires soient l'échaffaudage du définitif qui se prépare à notre insu. – À Berlin (où j'ai passé une vingtaine de jours) j'avais la grande joie de rester presque une semaine avec la P<sup>ss</sup>e Marie qui complétait les très bonnes nouvelles que j'avais de vous et des vôtres par quelques détails encore tout frais. Nous avons admiré ensemble cette tête incomparable du roi Ech-naton, je crois de vous en avoir écrit dans ma dernière lettre ; cette figure d'adolescent que nous regardons à travers quatre mille ans m'a donné une nouvelle curiosité du visage humain. Jamais je n'ai senti avec tant d'étonnement le peut d'espace dont nous disposons pour refléter l'immensité de l'univers ; n'est-il point le plus émouvant de tous nos secrets que cette petite surface se sent à même de contenir toute la grandeur de la création, qu'elle s'expose aux influences infinies et que, par son ordonnance intérieure, elle arrive à répondre, presque dans le même langage, aux éternités distraites qui ne chantent pas pour elle. En dehors de cette impression j'ai vécu de par la joie d'avoir trouvé les livres d'un tout jeune poète, compatriote à moi, dont j'admire de tout cœur l'œuvre jeune, hardie, décidée, – je suis assez âgé pour devenir l'apprenti de ceux qui ont vingt ans, c'est le moyen le plus sûr de me rendre compte des permanences de ma ma propre jeunesse.

Le livre, chère Pia, que je vous ai annoncé dans le temps, est resté à Paris, je ne pourrai vous l'envoyer qu'à mon retour, mais c'est une vraie souffrance pour moi de ne pouvoir pas mettre<sup>7</sup> dans vos mains sur le champ la correspondance de Tolstoi avec sa cousine la C<sup>ss</sup>e Alexandrine Tolstoi ; je viens de lire ces lettres avec un attachement tout particulier, et j'en suis encore tout chaleureux. Aussitôt que l'on donne une traduction française, vous l'aurez. Je ne comprends pas qu'elle se fait attendre.

Réfléchissez, Pia, si vous n'êtes pas trop près de Munich pour ne pas y venir. Venez, et après, le 5 Octobre, nous irons<sup>8</sup> à Hellerau près Drèse où on prépare sur un

7 mettre] vous

8 irons] allons

Théâtre nouveau « L'annonce faite à Marie » par Claudel. Je vous enverrai le livre dans quelques jours, peut-être cela vous fera envie de venir, à vous et à votre chère mère – Ce serait beau, bon, parfait.

Tout à vous

votre Rilke.

Le 20 septembre : l'anniversaire de Saonara, Valsansibio, Arquà ... j'y pense –

29. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris, 17, rue Campagne Première,

ce 30 octobre 1913

Chère Pia,

Je me souviens de vous avoir écrit une longue lettre dans mes derniers jours à Munich, il y a un mois à peu près, mais je ne suis pas arrivé à bout, et en fin de compte elle me semblait trop confuse, c'est pourquoi je l'ai abandonné au feu au lieu de la porter à la poste. Après c'était Hellerau, la représentation de « l'Annonce » de Claudel dans des circonstances un peu voulues mais intéressantes, j'y ai beaucoup pensé à vous, maintenant enfin vous aurez les livres, l'Annonce fait à Marie, telle qu'on l'a jouée (dans une bonne traduction allemande) et la première rédaction de la même pièce qui porte le titre « la jeune fille Violaine ». L'échange, la seconde Œuvre contenue dans ce même volume sera jouée à quelque temps d'ici dans un petit Théâtre bien intentionné et très simple qui vient d'ouvrir ses portes presque à côté de moi et que je me propose à fréquenter autant que possible. C'est tout nouveau, mais je me ressens une espèce de curiosité pour la scène, je me demande souvent comment devrait être le Théâtre, notre Théâtre, si toutefois nous sommes capables d'en avoir un –, vous comprenez, un Théâtre qui d'emblée surpasserait notre faculté critique, qui aurait la force, la droiture, la violence, s'il le faut, de toucher à travers cette maudite faculté hypertrophiée pour nous attaquer là où nous n'avons ni jugement, ni choix, ni froideur, au point même où nous sommes bons ou mauvais sans en avoir encore la pleine conscience, à la source même de notre sensibilité. Je suis curieux de ce que vous direz de l'« Annonce » : on l'a représenté à Hellerau presque en dehors du métier, avec une bonne volonté d'expression, sur une scène qui renonçait à toute décoration, aidé seulement par un système d'éclairage très compliqué ; il y avait des moments où tout cela se dégageait comme une vague promesse d'une influence inconue jusque là, mais cela passait, on a pu se tromper, et le reste était du Théâtre quand-même long long, quelque peu sentimental et parfois odieux par cette volonté entêtée de faire autrement que les autres.

J'avoue je ne comprends pas très bien le style de Claudel, cette manière de prendre les mots en long, en toute leur longueur, sans jamais se permettre le moindre raccourci me rend impatient, et même les beautés de certaines lignes restent devant vous un peu trop figées, trop stationnaires, – on voudrait qu'elles s'en aillent librement après avoir été conçues, mais elles traînent comme s'il était leur plaisir d'entendre que vous pourriez penser d'elles.

Il y avait à Hellerau (le 5 octobre) un public qui venait un peu de partout, il n'y avait que Placci qui manquait en pareille circonstance. À ce qui paraît la politique le

dévore. Je viens de rencontrer quelqu'un de l'Ambassade d'Allemagne à Londres qui me disait que Placci s'y plaît toujours et qu'il a l'air de ne jamais plus partir.

Chère Pia, voici votre bonne lettre qui me réjoint ayant fait le détour par Munich ; c'est par le même chemin qu'il m'est arrivé, il y a quelque jours seulement, le faire-part du mariage de votre cousine. Comme je l'ai vu devant moi, dans son jeune bonheur, la belle adolescente, sûre, vraiment sûre telle que vous la décrivez maintenant dans vos lignes. J'ai envoyé un télégramme au jeune époux, stupidement je l'ai adressé au Palais Papafava à Padoue, mais j'espère que pourtant cela leur suivra d'étape en étape pour les trouver quelque part à bon port. Et à présent j'ai encore la joie d'attendre les Confetti qui, j'espère, ne se laisseront point décourager à voyager jusqu'ici n'ayant pas pu me trouver à Munich. Que c'est gentil que la jeune Comtesse ait voulu penser à moi, je lui écrirai ; pour le moment je ne me sentais pas assez heureux pour écrire à quelqu'un qui l'est complètement ; mais j'ai adressé sur-le-champ quelques paroles au cher comte Alberto pour le féliciter au bon moment.

Vous demandez quels sont mes projets, hélas je me suis dicté de rentrer à Paris en honneur de mes livres et de mes meubles, orphelins pendant tout l'été, et ils m'ont fait leur accueil habituel me reprochant un peu toutes ces absences et n'étant pas non plus très charmés de ma présence que voici. Aussi l'idée de passer ici ce qu'on appelle l'hiver ne me sourit point du tout, moi aussi j'aimerais aller au Sud, et j'aimerais plus encore vous<sup>9</sup> y trouver quelque part. En même temps j'ai un besoin infini de me cacher : j'ai dû voir tant de monde et, même sans aucune vanité, on se prépare pour les autres, on est obligé au moins de se présenter comme un met qui peut être servi – ; et plus que jamais je me fais tort, oui, je mens, si je donne à quelqu'un l'impression que je sois prêt à n'importe quel usage. Je me sens à moitié défait, à moitié pas encore commencé, et je me demande parfois si, dans mon âge, cet état a quelque raison d'être ou s'il n'est point une rechute préhistorique de l'âme qui tombe en pleine histoire.

Vous êtes seule, peut-être, chère Pia, pour avoir remarqué ce petit renouveau de courage que quelques lectures et quelques rencontres heureuses ont éveillé en moi au courant de l'été. Ne me grondez pas, mais je suis bien loin de ce progrès, dont, Dieu sait, j'ai peut-être gaspillé les avantages par ma propre faute. Je me demande tant de choses et la plupart des réponses qui jusqu'ici m'ont hautement contentées, ne me suffisent plus et ont perdues le principal goût de leur sens.

Pour mon physique j'étais voir un médecin en Silésie, il a voulu me garder un peu, mais ce traitement simple et naturel m'aurait encore suspendu de tous mes intérêts il m'aurait été défendu de lire, d'écrire et quoique le le fais mal et à peine, il me faut pourtant la liberté de le faire, Et je suis parti, plus que jamais convaincu qu'il me faut être mon propre médecin, à moins que Dieu veuille me soumettre à une de ces cures dont il a le secret et la responsabilité. – Eh bien, j'ai pas mal bavardé et pleurniché. Je me recommande à votre chère Amitié qui me sera toujours douce et indulgente.

Votre Rilke.

9 vous] de vous

30. *An Pia Valmarana in Venedig oder in Umbrien*

Paris,

ce 16 Novembre

Dimanche,

Chère Pia,

hier, je suis passé chez Mr Guy de la Touche : or, il est parti pour la Campagne, je ne sais pas au juste depuis quand, car entre temps la concierge de la maison avait changé ; celle avec qui je causais lui envoie toujours son courrier, aussi ai-je pu prendre son adresse, la voilà :

Château de la Gatalinière

Par Chatellerault

Vienne (France).

Il paraît que c'est l'autre Concierge qui le soignait ici (est-ce qu'il était tant seul ?) tout ce que j'ai pu apprendre se réduit à cela, qu'il a dû être bien souffrant au moment de son départ.

Quant au musicien que vous m'annoncez, je ferai mon possible pour lui être utile, du moins j'espère que je pourrai l'introduire chez Romain Rolland ; à part de cela mes moyens sont restreints, d'autant plus que je ne voudrais pas que toutes les personnes que je connais sachent mon retour. On a tellement pris l'habitude de me croire absent, que je voudrais en profiter tout doucement, en passant mes jours à l'écart, enfermé chez moi autour de mon cœur que je refais en tâtonnant dans l'obscurité que nous sommes. C'est comme si on devrait refaire une fleur avec un peu de son parfum qui flotte dans l'espace. Cela me donne le vertige si je pense à la dissipation dans laquelle j'ai passé ces dernières années. C'est encore la Musique, il me semble, qui maintenant me reprend dans l'air et remet sur la même place quelques morceaux condencés de mon être épars. Cependant j'en entends très peu, dernièrement le « Requiem » de Mozart, et puis je vais à la Notre-Dame tous les Dimanches à l'heure de la Grande-Messe. On n'y fait plus la belle musique ancienne, dont on avait l'habitude autrefois, mais quand même, prenant la forme de cette voûte calmante, la surface des sons et des voix s'adoucit et se divinise –

C'est que mes yeux sont fatigués et qu'il me fait du bien de recevoir les apparitions par un autre sens moins usé –

Quand même il est impossible de vivre à Paris sans voir ; chère Pia, sur cette palette complète que de nuances de douleur : Il paraît qu'il y en ait toutes. Et après, si on s'imagine, que vraiment sur cette terre se trouvent toutes les félicités et tous les malheurs, sans excepter un seul, on comprend que Dieu doit laisser faire sans se mêler en rien.

Je vous ai envoyé le livre, annoncé depuis longtemps ; c'est à Romain Rolland que je le dois ; je vous enverrai ces jours-ci un autre, en anglais, d'un philosophe hindou (vivant de nos jours) et dont Frederik van Eeden m'avait parlé à Munich.

Votre bon Oncle Alberto m'a écrit une lettre d'une bonté tout amicale, vraiment, il faut que je sois à Frassanelle un jour quand vous y êtes en trois ou quatre, tranquillement. – Les dragées sont arrivées par Munich, dans leur gentil verre de Venise, ce sera une petite bonbonnière permanente que je tiendrai toujours remplie en

honneur de la belle, de l'heureuse donatrice, comme une petite lampe éternelle de la bouche. Ceci, peut-être, devra vous suivre déjà en Ombrie. Rappelez- moi, je vous prie, auprès M<sup>lle</sup> de Ricasoli. Où est-ce que cette lettre vous rejoindra à Duino ? Merci de la vôtre qui était bonne et longue et qui m'a fait beaucoup de bien.

Votre

Rilke.

Ce n'est pas, pour sûr, à cause de mes larmoyances que je fais recommander celle-ci ; c'est pour vous remettre sans défaut l'adresse de Mr de la T.

### 31. An Pia Valmarana in Venedig

Paris

ce 30 Décembre 1913

17 rue Campagne-Première. XIV<sup>e</sup>

Chère Pia,

Je m'approche du seuil de mon petit calendrier vert et je me tourne vers vous : car où aller maintenant dans toutes ces pages blanches qu' il contient – , il est vrai, ce sont elles précisément qui m'ont consolées souvent, je me disais, bon, quand on sera là, on saura un peu plus et peut être se fera-t-on dans toute cette blancheur intacte une nouvelle année à son aise, ayant obéi pendant tant de mois à la dictée des jours.

Mais devant ces pages à remplir, je me semble un peu comme cet enfant à qui sa mère disait. Eh bien, mets-toi là et joue à ton aise – et l'enfant de dire : « mais je n'ai pas d'aise. » – Chère Pia, ayez-en, d'aise, je vous en prie, moi je ne suis pas sûr d'en avoir, mais j'en aurai quand-même un jour, j'espère, et alors vous serez sans doute la première à laquelle j'annoncerai cet heureux évènement.

Vous étiez en Ombrie ? Merci de votre carte d'Assisi, Dieu, quand est-ce que je verrai ce pays où la sainteté qui partout se tourmente comme du bois humide qui brûle, vivait comme un petit arbuste montagnard qui se partage entre le sol dur et la douceur de l'air, et qui fleurit en haut en pure béatitude tout en éprouvant à sa humble et tenace racine le rocher insensible et la pierre hostile. Si j'oserais faire des projets, je dirais : en printemps, mais, chère Pia, je passe mes jours à me cacher en moi-même, ces quelques bonnes nouvelles que je vous avais écrit en été, étaient un peu trop précoces, j'ai tant à faire à me retrouver, il me semble qu'il est plus facile de naître que de se transformer. J'imagine un homme, la plume à la main, qui, au lieu de suivre les exercices de cette plume sur son papier, aurait toujours fixé l'autre bout de son porte-plume, celui qui, sous son nez, dans l'air, reproduit en sens inverse les mouvements de son écriture sans (cela se comprend) laisser la moindre trace, Or, croyez-moi, je suis un peu comme ce fou, et il faut que j'habitue mon œil à s'attacher au papier tout simplement. Comme toute comparaison celle-là n'est juste qu'à moitié, mais pour l'autre moitié de mon cas, il faudrait peut-être trouver une comparaison encore plus compromettante, contentons-nous donc de celle-ci. Ai-je vraiment après avoir fini mon douloureux livre de prose (il y a trois ans ou plus) ai-je levé mon regard de mon travail terminé pour trouver désormais toute autre chose en dehors, et pour être dispensé de regarder plus longtemps en moi, où il avait tant d'obscurité, rien qu'une prière vers l'avenir et, tout au fond, une enfance qui s'ouvrait comme l'enfer de Dante vers des cercles toujours plus inconnus et plus

gémissants. Malheureux celui qui se détourne de ses profondeurs et qui veut se retrouver d'autre part. Le jour vient pourtant où il rentre en soi-même, et alors il trouve le foyer de son cœur éteint, plein des cendres froides. Où irait-il alors ?

Vous<sup>10</sup> souvient-il, chère Pia, du moment, où Pétrarque, tout en haut sur la montagne, sur le sommet quasi inaccessible<sup>11</sup> du Ventoux, ouvre son Saint Augustin à la page sévère, qui le renvoie qui le rejette en soi-même par la reproche de vouloir acquérir le monde sans avoir acquis même le droit d'entrer en soi-même ? J'ai compris ça à merveille quand j'avais lu la première fois cette touchante lettre – , mais notre compréhension n'a pas de bornes, dans mes longues soirées solitaires qui ne sont limitées que par mon extrême fatigue, je comprends cet évènement d'âme avec une intensité telle que j'en suis comme transpercé ... (C'est avec une conviction pareille que Saint Sébastien a dû comprendre l'amour de Dieu ...) Et en ces moments, j'ai une volonté toute droite de me tourner et de revoir en moi-même, n'y trouverais-je qu'un cœur abandonné qui tombe en ruine au milieu de cette vaste forêt qu'était l'enfance ...

Mais Pia, pardonnez-moi, je m'attrappe à vous écrire une bien jolie lettre pour le jour de l'an – vous direz que je vous noircis les vitres au lieu de vous souhaiter le soleil. Non, vous savez pourtant que si je me laisse aller à me plaindre à vous, c'est parce que je ne crains point de vous attrister par mes ombres. Je vous sais supérieure à moi, comme femme, comme Amie et même par cette chambre haute qui me semble surélevée<sup>12</sup> par la clarté de votre esprit. Bien de fois en réfléchissant, je vous confie, sans écrire, bien des choses, et alors cette habitude se mêle doucement aux lettres que j'arrive à vous écrire en réalité.

Elles se font rares ces lettres, car cette direction intérieure me prive parfois de toute expression, me jours se suivent l'un pareil à l'autre, avec quelques productions lentes, quelques pages traduites du français, de l'italien, du danois, quelques lettres indispensables et certaines lectures qui se proposent l'une après l'autre sans que je prévois où cela se dirige. C'est de cette façon que je viens de connaître l'œuvre d'un très- grand Poète Allemand, Kleist, (qui s'est suicidé en 1811) – ah – quelles beautés partout, quelles victoires ; qui serait assez avare de croire de les payer trop chères de toute détresse qui échoit sur son compte, si à la fin les pages de l'Avoir surabondent tellement qu'il serait impossible à jadis d'indiquer la somme de toute cette fortune.

Vivant de cette façon, ne voyant personne et rien, je pourrait bien me passer de ce Paris, malpropre et maussade en ce moment et tombant de la gelée à la boue avec l'inconstance de quelqu'un qui n'a jamais bien su ce qu'il veut. Je n'aime plus Paris, en partie parce qu'il se déforme, s'américanise – en partie parce que j'en ai moins besoin ...

Je rêve d'avoir quelque part à la Campagne un étage dans une petite maison calme, et il ne me manque pour cela que de savoir dans quel pays de ce globe doit se trouver cette cabane bienheureuse et de savoir<sup>13</sup> une personnr dévouée qui serait

10 Vous] vous souvenez-vous

11 inaccessible] alors

12 surélevée] élevée

13 savoir] trouver

capable de s'y enfermer avec moi pour faire mon petit mais très pédantesque ménage et pour s'occuper des besoins incompréhensibles de cet être bizarre qui, parfois, ne dira pas même merci, si on lui fait du bien. En attendant que le doigt de Dieu daigne me montrer et l'endroit et la personne très-visiblement, je ne cherche pas mes rêves parmi les nombreuses, mais trop impartiales réalités.

J'ai quelques livres pour vous, chère Pia, que je vous adresse avec ce même courrier. Du « Gitanjali » de Tagore je vous envoie, en plus de la version anglaise, qui provient du Poète lui-même, la traduction que vient de composer, avec enthousiasme et conviction, André Gide. J'ajoute un livre de Gide lui-même, dont j'ai essayé une traduction ces semaines-ci (de l'Enfant Prodigue seulement) et je mets dans vos bonnes mains le nouveau livre de mon Ami Verhaeren.

Tout cela est accompagné de mes vœux les plus vrais – cette lettre- même en est pénétrée. Transmettez-en également, je vous prie, à tous les Vôtres – à votre chère Mère surtout et à la bonne Comtesse Luisa – , et croyez-moi profondément ému

de votre chère Amitié. Votre Rilke.

Avez-vous eu des nouvelles de Mr de la Touche ?

32. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris

ce 1 Janvier 1914 17

Chère Pia,

Rue Campagne-Première. XIV.<sup>e</sup>

vraiment , avec le tout premier courrier de cette Année à peine née, votre billet et le tout petit calendrier, tout pareil, qui n'a qu'à remplacer l'autre dans mon portemonnaie : – chère Pia, je prends cela en si bonne augure, vous ne me laissez pas en plein vent, je déménage doucement dans ce nouveau recueil des jours, et je me sens toujours un peu hospitalisé par votre bonté. Si l'année, la grande, est aux autres, voilà j'en ai une toute petite, comme un petit fruit vert que je devrai faire mûrir lentement sous les pluies et la clarté de mon temps intéreur.

Merci, – je voudrais que ma longue lettre vous parvienne également ce matin, quoique elle n'était pas gaie, peut-être l'était-elle pourtant, qui sait ce que c'est la tristesse, qui est sûr de reconnaître la joie du premier coup ? Votre écriture reconnue hier sur un imprimé renvoyé de Venise, m'a rassuré que vous y êtes. Saluez votre Chambre, chère Pia, et merci, merci.

Votre Rilke.

P.S.

La Monna Lisa (qui l'aurait cru) nous est donc revenue – , n'est-ce point d'ailleurs un joli titre à ajouter à la courtoisie du « Cortigiano » que le Castiglione lui a retenu sa place au salon carré pendant plus de deux ans !?

Mille saluts encore

Mardi.

Rilke.



33. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris

ce 11 Février 1914

17 rue Campagne-Première. XIV<sup>e</sup>

Chère Pia,

Votre bonne lettre du 28 Janvier était à peine arrivée que je voulais vous adresser le livre de Marcel Proust – mais toujours la correspondance, quelque petit travail à finir, quelque course à faire m’empêchait dans mon intention, car je n’ai pas voulu vous faire parvenir ce Roman (puisque c’en est un malgré tout) sans l’accompagner chez vous avec quelques paroles. Les donc voilà, chère Pia. J’ai renoncé de vous marquer dans le livre même les endroits qui m’étaient les plus importants ; je suis sûr que ce seront les mêmes qui vous feront penser et sentir. C’est un livre dont nous parlerons un jour, car il touche à trop de choses, il évoque trop d’analogies d’Âme – pour s’entretenir par écrit, où on ne saurait jamais être tout à fait à l’aise et employer la présence d’esprit, le va et vient instantané d’une bonne, d’une vraie causerie.

Ces jours-ci, écrivant quelques petites Notes sur nos Poupées d’enfance, – combien de bien ça m’aurait fait de monter un instant chez vous pour savoir ce que vous vous en souvenez. Je suis parvenu à peu près à conclure que c’étaient des créations bien médiocres, ces malheureuses Poupées, qui restaient là inertes et imperturbables pendant que nous nous épuisions en marques d’affection. N’est-il pas étonnant que nous nous trouvons condamnés à apprendre l’existence de notre chaleur dans un commerce aussi stérile – , que nous donnons les prémices de nos plus tendre efforts à des demi-êtres, voire à des demi-choses, qui affichent l’indifférence la plus cruelle, la plus obstinée – , l’éternelle indifférence. Car tout en étant ravi de jouer les deux rôles, d’être l’amour en deux, celui qui parle et celui qui répond – , il doit y avoir eu des moments où nous nous interrompîmes à ce jeu doublé pour rester une seconde come étonnés de cette vie parcimonieuse qui nous laisse tout faire en permettant à notre partenaire une telle abondance de ne rien sentir.

Je me demande, si quelques personnes n’emportent pas, imprimés dans leur matière fondamentale, par toute la vie le soupçon de ne pas pouvoir être aimé, à cause des expériences d’insurmontable froideur que leurs poupées autrefois leur avait fait subir ? Je me trouvais avec toutes ces réflexions sur des routes peu tracées et qu’il était bien curieux à suivre.

Chère Pia, je le répète, la 2<sup>ème</sup> Parti du livre de Proust est plutôt mauvaise, selon mon sentiment, vers la fin seulement il y a d’adorables choses sur la Musique, vous verrez. – Je vous envoie en même temps mon exemplaire du Voragine pour le cas que votre Amie retiendrait le vôtre plus longtemps. (Excusez seulement la saleté de cet exemplaire, il se trouvait longtemps sur un rayon à découvert et, évidemment, j’ai plus de poussière ici que je n’aurai jamais de pensées. Voilà, chère Pia, – pour aujourd’hui. (Je ne connais point le « Parsival » tout cela viendra un jour, si la musique voudrait de moi, mait alors elle devrait se donner une peine infinie – j’ai maintenant quelqu’un qui voudrait m’en faire beaucoup et avec un art accompli, et j’espère en profiter avant que je ne meure.) Milles choses amicales, mille pensées,

votre Rilke.

34. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris,

13 Février 1914

Chère Pia,

17 Rue Campagne-Première. XIV<sup>e</sup>.

Je viens vous ennuyer – , mais ne me prenez pas trop au sérieux, car peut-être ce n'est qu'une obsession, qui ne sera plus dans quelques jours – ; voilà pourtant ce qui m'obsède en ce moment :

Un petit essai, précoce sans doute, de douceur qui flotte dans l'air ces jours-ci me fait prévoir que je ne pourrai pas supporter ici le printemps sans souffrir d'une amertume au fond inutile. Paris change tant – et puis et surtout, tout ce que j'aimai et que j'aime ici a été trempé tant de fois dans la douleur – , même si ça sèche au soleil d'une Année encore innocente – , ça exhale, avec son Âme neuve, l'acre parfum du passé que j'ai trop respiré. – Un peu de mouvement qu traverse mon esprit, voudrait, si je ne me trompe pas, se prolonger extérieurement dans des grandes promenades contre un vent d'avenir et à travers une Campagne franchement ouverte qui serait pour moi toute inédite, toute blanche, sans amener le moindre souvenir.

Vous voyez déjà où tout cela veut aboutir, voici<sup>14</sup> à quoi : je voudrais venir en Ombrie et je vous prie, chère Pia, d'entretenir avec quelques bons conseils ce projet vague et peut-être trompeur, mais dans lequel, sans que je sais comment, il se reflètent pour moi quelques espérances inconnues et familières comme des sœurs que l'on n'aurait pas vu depuis l'enfance. D'abord ceci : faut-il choisir Pérouse ou Assise pour jouir de la belle Campagne solitaire que je rêve pour mes promenades – ou peut-être tout un autre endroit ? Et quand serait-ce possible de venir sans risquer de retomber dans le froid ... Serait-il trop tôt dans la première moitié du mois de Mars ? (trop tôt – n'est-ce pas) ?

Et puis voilà : j'avoue, j'ai une telle horreur des hôtels, des voisins, de toute cette vie d'auberge que j'ai mené ces dernières Années, qu'une fois là, je me mettrai peut-être à la recherche d'une petite maison meublée, d'un étage, de quelques chambres, je ne sais, et je tâcherai de faire faire chez moi mon peu de ménage. Cela aussi se compliquera par mes habitudes de végétarianisme auxquelles je ne renoncerais qu'à grand regret, les croyant une des conditions de mon bien-être, hélas, quelle pédantisme, chère Pia, j'ai vraiment honte d'admettre de telles difficultés au lieu de me fier tout simplement à ce que Dieu donne et de lui laisser le choix, sans m'y mêler en rien. Mais ce qui me console un peu, ces difficultés vues de près, ne résultent point de ce que j'ai besoin de trop<sup>15</sup>, mais (dans un certain sens) de trop peu. Je l'espère du moins. Vous qui connaissez l'Ombrie et qui l'aimez tant, croyez-vous que l'on pourra trouver à un prix pas exagéré une occasion pareille et vers quel côté du pays aurait-on le plus de chance de la réaliser assez promptement, sans effort démesuré ? –

Si je pense à une telle installation, c'est avec une certaine arrière-pensée, que je ne voudrais confier qu'à vous : je crois peut-être de pouvoir persuader cette Amie qui

14 voici] voilà

15 besoin de trop] trop

voudrait se vouer à moi, d'y venir séjourner également, ne soit-ce que pour quelques semaines, et de me faire là-bas de la Musique (elle est très grande Musicienne) et de la lecture ; ce serait si beau, si reposant, si encourageant que je m'effraye presque en écrivant ces paroles qui fixent trop une réalité invraisemblable et probablement impossible de plusieurs points de vue. C'est un rêve d'un rêve dans un rêve comme si on verrait sur la scène d'un Théâtre une autre scène qui contiendrait un troisième Théâtre qui serait la perfection même et où on jouerait, devant personne, la réalité des réalités comme au centre d'un Cœur.

Chère Pia, est-ce que je vous fâche avec toutes ces divagations qui de plus en plus s'éloignent du possible ? Enfin vous ne regarderez que ce qui a quelques bon-sens, n'est-ce pas et vous me direz tout court : on y peut aller à tel mois, dans tel endroit, là vous verrez. Et si vous faites cela ce sera déjà trop, car comme je vous dis, d'une part je voudrais oser ce bond, d'autre part je me demanderai encore dis mille fois, si ce serait raisonnable de quitter cette régularité d'ici derrière ma porte close à tout le monde, qui pourtant, toute seule, m'a procurée l'accalmie et la force quelque peu utilisable qui voudrait me faire bondir maintenant vers le printemps et vers l'avenir (au lieu de les attendre ici sagement, sans bouger).

J'hésitai encore de vous incommoder des toutes ces idées quand votre Photos de Duino m'est arrivé. Merci, chère Pia, c'est justement cette vue qui se trouve profondément mêlée à tant de pensées d'alors, car c'était celle de certaines fenêtres où je m'appuyais si longtemps et de la terrasse du Salon rouge.

(De la P<sup>ssse</sup> Marie j'avais une longue lettre sur le livre de Proust, qui l'a beaucoup touché – )

Merci de tout ce que vous voudriez délibérer pour moi, et, encore une fois, n'en faites que le juste nécessaire – car Dieu sait – et moi je ne ferai qu'obéir, quand il daignera me faire le petit signe intérieure qui m'avait dirigé dans mon enfance et auquel je voudrais tant de nouveau me rendre sensible, après l'avoir à peu près négligé.

C'est une longue lettre et qui répète, je crains, dis fois la même chose, laissez-moi vite la terminer par ce qui, non plus, n'a rien de nouveau pour vous : que je pense à vous en toute amitié et en tout souvenir –

Votre

Rilke.

35. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris

ce 14 Fevrier 1914

17 Rue Campagne-Première. XIV.<sup>e</sup>

Chère Pia,

Nous avons agi le même jour d'une spontanéité unanime : votre petit Photos et le billet que j'a reçu deux heures après, sont partis le 11, mon Proust et ma (première, – car depuis il y avait une autre que je vous ai écrite un peu follement hier) lettre également, peut-être à la même heure. Mais vous venez de lire Dostojevskij, ah je crains, le Proust vous semblera trop et trop peu en comparaison ; c'est comme si on se trouverait dans une belle collection d'armes en sortant d'une vraie, d'une terrible, d'une tragique bataille qui dure encore derrière vous, qui durera toujours. – Ne pen-

sez pas trop à ma lettre d'hier ; arrive ce qui doit. Et puis, vous savez, au fond, j'admire trop la réalité des espérances pour prétendre qu'elles se transforment pour atteindre une autre que peut-être on ne saurait pas admirer autant. Dieu sait. Dites à votre chère Mère toute ma déférence amicale, chère Pia.

Tout à vous

Rilke.

36. *An Pia Valmarana in Venedig*

Berlin-Grunewald 17 Rue Campagne-Première

Hubertusallee 16.

Pension Bismarckplatz,

ce 1 Mars 1914

Chère Pia

j'ai du aller à Berlin pour quelques jours inattendument, (j'en suis content car je verrai le buste d'Aménophis IV et les autres chef d'œuvres provenues des fouilles nouvelles en Égypte et que je n'a pas encore vu) – , mais si entre temps vous avez renvoyé la traduction italienne à mon adresse de Paris, ne vous inquiétez point, tout me suit sans faute.

Je me mets à vous écrire à la hâte ces quelques lignes à cause d'une autre affaire. Il y aura dans quelques mois à Leipzig une Exposition internationale très importante de l'Art du Livre. La femme de mon Éditeur, M<sup>me</sup> Kippenberg, s'occupe de la Section : « Livres illustrés par des femmes ». Cela me rappelle l'artiste qui avait illustré les livres de votre tante, j'ai oublié son nom – , mais peut-être serait-il agréable pour elle de participer à cette Exposition qui sera très visitée pendant tout l'été de tous côtés. Donc si elle désire exposer à Leipzig elle n'aurait qu'à envoyer ses livres à Leipzig (si tôt<sup>16</sup> que possible) à M<sup>me</sup> Katharina Kippenberg, adresse du « Insel-Verlag » Leipzig Kurze Strasse 7 en s'appuyant sur mon nom : elle sera bien reçu et aura une place convenable. Veuillez lui faire savoir cela si vous le juger d'à propos, chère Pia.

(À ce qui paraît M<sup>me</sup> Kippenberg, comme livres de femmes artistes italiennes n'a reçu que ceux de Bona Gigliucci) .

Adieu, bien de salutations amicales aux Vôtres – ce serait un grand plaisir pour moi de savoir qu'un livre de la chère Comtesse Luisa serait parmi ceux que pourrait exposer cette dame – ,

Mille choses et pensées

Votre

Rilke.

16 si tôt] autant

37. *An Pia Valmarana in Venedig*

Paris

Ce 30 Mars,

17 Rue Campagne-Première

Chère Pia,

Je viens de rentrer à Paris –, et je prends cette carte pour vous dire qu'à mon grand regret, je ne connais pas le peintre Simon, ni aucun de ses amis, je n'ai donc nul moyen d'être utile à Ascanio Brazzà ce qui m'eût été bien agréable. Mais puisqu'il a travaillé dans l'atelier de Simon, celui-ci probablement se rappellera de lui sans aucune recommandation particulière.

Chère Pia, peut-être je viendrai à Duino au courant du mois d'avril, je voudrais amener à la P<sup>ss</sup>e Marie mon amie M<sup>me</sup> de Hattingberg, – nous nous verrons alors et j'espère que vous la connaîtrez aussi, soit à Duino soit à Venise. Je me rejouis infiniment à l'idée que nous causerons –, l'article sur les Poupées suit dans quelques jours, ceci à la hâte.

Mille saluts

Votre Rilke.

38. *An Pia Valmarana in Venedig*

Duino ce 2 Mai

Chère Pia

demain Dimanche dans l'après-midi j'arriverai à Venise et si vous n'avez pas du monde, j'accours chez vous à l'heure du thé –, envoyez-moi un mot au Grand Hôtel si cela vous conviens. Que je serai content. Probablement je resterai très-peu un ou deux jours, pour mes projets je compte beaucoup sur vos conseils. De tout cela nous causerons, j'en ai grand besoin. Mon Amie M<sup>me</sup> de Hattingberg vient de partir pour Venise ce matin en auto avec la Princesse Marie et le D<sup>r</sup> Kassner. Duino était splendide en ce moment, jamais il n'y avait tant de rossignols.

Donc au revoir, chère Pia, dites à votre Mère combien je serai heureux de me plonger un instant dans l'athmosphère amicale de sa chère sa Maison. (Très très fatigué je ne voudrais voir personne excepté vous et les vôtres.)

Votre Rilke.

39. *An Pia Valmarana in Venedig*

[Le Grand Hotel

ce 8 Mai Vendredi.

Venise]

Chère Pia

Mon courrier d'hier et celui de ce matin ont complètement renversé mes projets. Je partirai pour Assise ce soir même, car je serai peut-être forcé d'aller en Allemagne beaucoup plus tôt que je n'avais pensé.

À vous, chère Pia, je peux avouer qu'au fond je me réjouis de cette décision – car j'ai un énorme besoin de solitude, et il me semble doux de la trouver dans un endroit que je n'ai jamais vu et qui, comme une page blanche, ne m'imposera pas le moindre souvenir.

Je plains les heures qui nous échappent de cette façon, mais je me sens plus que stupide en ce moment, – vous ne perdrez rien.

Pino m'avait dit hier que je pourrai venir déjeuner chez vous ; si vous voulez m'avoir je viendrai avec grande joie – , faites- moi dire, si cela vous conviendrait, et l'heure.<sup>17</sup>

Au revoir.

Très à vous

Votre

Rilke

*40. An Pia Valmarana in Venedig*

[Le Grand Hôtel

Venise]

Chère Pia,

je passe mon dernier moment ici à vous écrire merci, – ne me jugez pas d'après mon obstination et l'apathie de ma stupide fatigue. Vous m'avez fait pourtant beaucoup de bien ces jours-ci, merci. Dites à votre chère mère mes excuses pour mon laisser-aller de ce matin et qu'elle me garde son bon et fidèle souvenir quand-même.

J'irai pourtant à l'Hôtel Giotto, on le recommande de préférence.

Je vais beaucoup penser à vous.

Votre

Rilke.

*41. An Pia Valmarana in Venedig*

Paris

ce 28 mai 1914

17 Rue Campagne Première

Chère Pia,

Ce sera pour longtemps une souffrance dans mes souvenirs que le moment de nous revoir après deux ans a dû coïncider avec cette fatigue de mon âme cette apathie absurde dans laquelle le corps et l'esprit semblaient d'accord à ne plus rien comprendre, à ne plus rien vouloir. Je vous demande pardon de vous avoir fait témoin de cet état indigne que j'aurais du cacher ou dominer, mais qui était plus fort que moi et plus existant que mon existence. Aussi arrivant à Assise, mon besoin de silence me pénétrait jusqu'au bout de ma plume – , je me sentais incapable de vous dire merci de votre lettre, des « Fioretti » – , tout expression me faisait défaut et quand, par hasard, j'en trouvais une, elle me semblait mensongère – .

J'ai passé quinze jours à Assise dans un étourdissement qui ne me permettait de jouir de rien, tout était bien et bienfaisant autour de moi, mais cela même encore me faisait souffrir, me rendait plus sensible l'impossibilité où je me trouvais d'accepter le moindre bonheur. Cela ne changeait point – , samedi je me suis décidé de partir, je

17 l'heure.] à quelle

faisait un court séjour à Milan, d'où je suis reparti lund soir, et me voilà donc à Paris depuis avant-hier.

Tenez-moi au courant de vos projets, chère Pia, si vous irez à Rome, vous devez y voir Kassner.

L'Ombrie me semblait merveilleuse, mais il y avait un abîme entre moi et elle, il ne suffit pas que le Paradis soit là, il faut encore de la force pour le sentir et pour y croire.

Ici il fait un froid de novembre on voudrait presque recommencer à chauffer.

Dites à votre chère Mère que j'étais à San Damiano en pensant à elle, rappelez-moi auprès de votre tante et dites-lui que sans des circonstances extraordinaires je ne serais point parti sans la saluer. Il me manque beaucoup de ne pas l'avoir vu.

À Assisi (j'étais au « Subasio » quand-même, où il avait une petite bibliothèque très- agréable) j'ai lu l'article de votre Oncle dans la « Nuova Antologia ». Puis à Milan j'ai donné rendez-vous à la traductrice du « Cornet », une jeune fille intelligente et de bonne volonté – , mais il est à craindre qu'elle ne trouve point d'éditeur pour sa traduction.

Mille chose et merci de toute indulgence et bonté.

Votre

Rilke.

*42. An Pia Valmarana in Rom*

Paris,

ce 15 Juin 1914 17

Chère Pia,

Rue Campagne-Première

Vous avez raison je n'ai pas été nullepart, Assisi ne compte pas cette fois et même pas Venise ; il me semble que j'ai rêvé de vous voir un instant, constatant seulement que vous ne ressemblez point à vos portraits et infiniment à vous-même (et c'est cela du reste qui déconcerte les peintres –). Donc, chère Pia, ne comptons pas trop ce revoir, cela vous laisserait une mauvaise impression, vous ne me reprochez rien, mais j'ai honte pourtant de vous avoir montré un cœur noir, carbonnisé , comme était le mien et un esprit amoral, sans élan, gisant par terre.

Je ne comprends pas encore bien ce qui m'était arrivé, depuis que je suis ici je m'efforce de faire le retour de cette aridité et puisque, à ce qui paraît, j'ai beaucoup marché pour y rentrer, je me crains encore loin d'en être sorti<sup>18</sup>. Si notre vie serait si long que doit être notre patience nous atteindrions sans doute l'âge de Noë et des premières patriarches. Mais peu à peu je devine que j'ai quitté Paris et ma solitude au moment, où un très fort courant intérieur commençait à surgir en moi, et au lieu de m'enfermer alors avec plus d'obstination j'avais le tort de partir et de m'exposer à de très-intenses influences qui venait de dehors, de façon que les deux directions contraires se paralysaient l'une l'autre et que leur rencontre créait en moi comme une sphère neutre, où il n'y avait plus le moindre mouvement. Une fois déjà, dans ma jeunesse, je me rappelle d'avoir causé une désolation pareille, en voyageant dans

18 Être sorti] sortir

l'époque précaire d'un travail naissant, mais c'était rien en comparaison, – cette fois, je vous assure, je me sentais en pleine destruction comme si mon cœur fut déjà tout démoli à l'intérieur, et il ne resterait que les quatre murs, inhabitables, si ce n'est par quelques spectres qui n'avaient rien de commun ni avec la vie ni avec la mort. Ah, chère Pia, que Dieu me donne une place à moi, et qu'il me procure la force d'y rester sans bouger, comme un arbre, et sans désirer autre chose que ce qui me vient par la terre et ce que les innocentes saisons mènent vers moi selon la clémence ou la colère du ciel ; rien autre, rien qui aurait pu tout aussi bien ne pas arriver. De cette façon peut-être pourrais-je encore, non rattraper d'innombrables pertes, hélas, – mais du moins sauver ce qui me reste encore d'avenir pur dans mon cœur penché sur des abîmes.

Restez, restez encore à Rome, puisque la « terrasse » vous donne des heures reposantes. Je reste ici, parce que ici on se concentre mieux qu'ailleurs – on est si perdu, si peu trouvé ici, qu'à la fin on est forcé de se trouver soi-même. – Au mois de Juillet je devrais aller à Leipzig, mais je crois pas avant le 15. Il fait un temps d'automne froid et triste, avec quelques jours d'orages qui imitent l'été. Merci de votre lettre, et toujours à vous, chère Pia.

Votre

Rilke.

43. *An Pia Valmarana in Padua*

Munique (Bavière)  
ce 21 Octobre 1914

München,  
[Pension Pfanner  
Finkenstrasse 2]

Quelle douleur, chère Pia, quelle douleur, avec quelle instance on s'adresse à ses amis en ce temps inouï qui renverse tant de choses et qui semble établir l'humanité sur un autre plan primitif où il faudra recommencer la vie, repenser les idées reprendre le cœur interrompu par des horreurs légendaires, par toutes les misères, par d'innombrables tristesses.

Chère Pia, si on pourrait causer, savez vous quelque chose qui console, écrivez-la moi – , je n'ai pas pu vous écrire, car depuis peu seulement il est permis d'expédier des lettres en des langues étrangères, j'espère donc celle-ci va vous parvenir sans difficulté, j'avais, il y a quelques jours presque des nouvelles de vous, je sais que vous êtes à Padoue voici par quel<sup>19</sup> chemin. Une Amie à moi, la Baronne Nádherný, allant à Rome s'est arrêté, sur ma prière, à Venise pour demander de vos nouvelles et pour vous apporter les miennes. Je regrette qu'elle ne vous ait point trouvé, mais du moins votre portier vous aura transmis un petit rapport sur cette visite, et d'après ce qu'il a dit à M<sup>me</sup> de Nádherný, je crois pouvoir conclure que vous allez bien, vous et les Vôtres et je vous prie, chère Pia de me rappeler auprès de votre chère Mère, auprès de la bonne Comtesse Louisa et tous vos parents. Quant à moi j'ai quitté Paris le 19 juillet sans aucun soupçon et avec l'idée d'y revenir dans deux mois – . Dès le commencement de la guerre je me trouve à Munich, que je n'ai laissé que pour

19 Quel] quelque



passer quelques semaines à la Campagne, sur l'instance de mon médecin. Ah quelle Campagne, – jamais je n'aurais pensé que les arbres et toute la tranquillité inée des bois et des prés puissent être tellement invraisemblables, on regardait tout cela jour par jour sans y croire, et c'était douloureux de voir les fleurs, de sentir le vent, d'éprouver malgré soi, toutes les habitudes de l'été, en ayant partout et toujours la terrible conscience d'une autre saison, d'une saison des humains qui fut plus effrayante, plus cruelle, plus dure qu'aucun hiver ne l'a jamais été, et de concevoir qu'à chaque moment cette saison était plus forte et plus pénétrante que celle dont se parait la vaillante nature.

Qui seront nous, quel sera notre cœur après ce déluge ? On a écrit tant de paroles, moi je me tais, je me tais profondément, je ne sais rien, je ne prévois rien, je crois en Dieu qui a survécu à tant de batailles. Il y'en a maintenant qui déclarent que nos idées d'hier ont été fausses, moi, je crois, tout au contraire, que nous devons maintenir toutes nos pensées les plus hautes car si la détresse est grande, ce n'est pas qu'elle n'y était pas avant ; peut-être toute notre<sup>20</sup> détresse est devenue visible tout simplement sous cette apparence universelle et désastreuse – .

Je reste à Munich probablement et j'aurais le cœur tout illuminé d'une de vos lettres, chère Pia. Mille choses à tous les Amis.

Votre

Rilke.

#### 44. *An Pia Valmarana in Venedig*

Adresse : Munich (Bavière) Finkenstrasse 2 <sup>IV</sup>

19 Févr. 1915

Chère chère Pia,

Il y a peu de choses en ce moment qui permettent de se reconnaître, de retrouver quelques assurances que la vie soit d'accord avec nous quand-même, quelque espoir qu'elle continuera au-delà de la crise terrible qui semble engloutir le monde. Vos nouvelles que j'ai compté parmi ces témoignages heureux – , si j'ai tant hésité de vous rendre des miennes, c'est que je me demande, si sous le poids énorme de ce temps, la parole pénible par laquelle on croit exprimer l'état de son âme ne soit tout simplement une vague indication de ce poids même, un chiffre plutôt qu'une parole, le nombre d'une souffrance quasi abstraite que l'on indique comme certains appareils indiquent les influences atmosphériques ou autres.

Si on commencerait à penser, à sentir, que dis-je – à respirer seulement cet air tragique que les vents nous rapportent toujours de tous ces champs où l'humanité se dévaste elle-même – ; il serait impossible de survivre à sa propre conscience : car s'il y a un péché fondamental dans cette discorde universelle chacun de nous le porte tout entier, chacun de nous aurait dû parler autrement, vivre autrement ou peut-être mourir pour empêcher ce qui n'était pas encore arrivé ... Chère Pia, quelle douleur et pour toujours. Depuis des dizaines d'années l'humanité n'était occupée que d'elle-même tous les progrès furent des progrès de luxe et d'orgueil ; tout allait trop vite

dans un cercle trop restreint, nulle pensée ne faisait plus le détour sur Dieu, vous rappelez-vous ce vertige de vitesse qui poussait toutes les entreprises ? L'homme ne doit pas travailler pour soi-même, même pas pour son avenir qui est trop près de lui ... il n'y a qu'un seul travail raisonnable, c'est de préparer l'avenir de ce Dieu qui se cache pour donner de l'espace à nos efforts.

Rien sera perdu, si après la guerre (ose-t-on dire : « après » !) on aurait assez de force, assez de jeunesse pour recommencer tout, tout, vraiment il nous faudrait une aube très longue et très lente après cette nuit d'incendie et de meurtre, mais qui de nous sera matinal après l'horrible insomnie ?

Chère Pia je vais assez mal, sans m'employer nulle part ; j'ai le cœur interrompu. Je sus sûr que parfois nos meilleures pensées se rencontrent. Je vous écrirai bientôt et mieux, plus longuement. Faites le même. Dites à votre chère mère et à la bonne C<sup>ss</sup>e Luisa mes amitiés tout dévoués et croyez-moi le votre toujours, imperturbablement –

Rilke.

Je me suis procuré à Munich les Poésies de de Bosis que j'ai lues avec beaucoup de chaleur.

45. *An Pia Valmarana in Frassanelle bei Padua*

ce 22 Févr. 1915

Chère Pia

un petit Post-scriptum à ma lettre d'avant hier. J'ai oublié vous dire que je suis content que vous n'ayez point encore trouvé de Calendrier cette année – , je ne veux pas compter les jours – avant que le monde soit guéri ou du moins convalescent ... vous comprenez. Or ne cherchez pas ou si, par hasard, vous trouveriez le petit livre généreux, gardez-le jusqu'au moment heureux, je vous en prie. Dieu sait si je ne viens pas le prendre chez vous, car le manque de tous les projets où je me trouve, est une situation qui rend tout possible.

Sidie Nadherný est à Rome, et s'y plaît beaucoup. L'avez-vous vu peut-être quand vous y étiez ? Si on pourrait y aller, de voir la « Sistine », je crois ce serait le moment de tourner le cœur entier vers ces images souveraines.

On raconte que Rodin habite Rome depuis quelque temps et qu'il y fait le portrait du Pape. (L'heureux qui travaille.) Est-ce qu'on vous a parlé de lui ?

Et à Frassanelle, comment vivez-vous ? Qu'est-ce que vous lisez ? Ecrivez-moi, je vous promets de répondre sans retard cette fois et mieux.

Mille saluts et amitiés dévoués,

Votre

Rilke.

46. *An Pia Valmarana in Venedig*

Munique, Finkenstr. 2<sup>IV</sup> (Bavière)

Ce 8 mars 1915

Chère Pia,

Puisse une lettre de vous me rejoindre bientôt : avez-vous reçu les miennes depuis je suis rentré à Munich, de<sup>21</sup> la campagne, mais littéralement on n'est nulle part, on attend, on se fatigue, on espère, on désespère et le temps passe sur vous lourdement comme un chariot comblé d'un poids inconnu et incompréhensible. Où cela va, où allons nous, vers quel but, vers quel abîme ? Si on était sûr seulement que ce malheur nous vient de Dieu, qu'il est fatal dans un sens absolu, mais il est très-probable que ce n'est qu'une somme d'erreurs, une fin de compte toute humaine – , et j'imagine un Dieu qui nous croit tranquilles et qui, détourné vers ses projets futures, ne se mêle en rien à nos désastres, à l'innombrable détresse de notre vie, devenue d'un jour à l'autre nulle, pas plus qu'un bout de bois qu'on jette dans un feu dévorant. Combien de morts ! Faut-il, je me le demande, que nous apprenions ce que c'est que la mort, est-ce notre grande leçon de l'au-delà, devons nous nous libérer de la superstition d'être ici ? Où se jettent toutes ces âmes arrachées de leurs corps, après avoir quitté les cercles de leurs efforts, ces âmes déracinées avant d'être fauchée ? La mort de tant de gens, qui s'exposent au meurtre traditionnel, n'est-ce encore une mort toute mortelle, une contrefaçon grimassante de la vraie mort ? Moi je serais le premier de croire à la destruction fructueuse. Je ne tiens point à être ici, mais je conçois qu'il y ait une intention profonde à nous faire d'ici contempler l'univers pendant un instant. J'aime ce point de vue terrestre, tout entouré d'étoiles qui n'osent pas encore nous approcher ; j'aime cette vie inconnue qui nous remplit et qui sans doute déborde dans la mort sans y tarir. J'aime notre cœur discret qui nous abreuve de joie et de détresse sans jamais nous expliquer ni la douceur ni l'amertume de cet intime breuvage. J'aime jusqu'à la mort amie, qui, qui malgré tant<sup>22</sup> de soupçons séculaires nous rend imperturbablement son bien autoritaire ... Mais pour qu'elle soit la nôtre, ne faut-il point quelle fasse partie de nos plus personnels efforts et de nos labeurs les plus concentrés ? Ramassée dehors, même héroïquement, n'est-elle point un presque-hazard brutal, la mort tout court, la mort isolée, rien que la mort ? Qui nous le dira — , chère Pia, – combien de recul faudra-t-il pour concevoir la figure de cette souffrance qui s'est penchée trop près et qui pleure sur nous ?

Je vous ferai inscrire parmi les abonnés d'une Revue internationale que l'on prépare en Suisse et dont le premier numéro paraîtra prochainement. Vous le recevrez de l'éditeur –

Mille choses affectueuses aux vôtres et toutes mes pensées infiniment amicales

Votre

Rilke.

21 de] mais

22 tant] les

*II Anmerkungen (Nr. 20-46)*

20. An Giustina Valamarana, Ronda, 14. Januar 1913

*accident fâcheux*: Marie von Thurn und Taxis berichtet am 23. Januar, »daß Pia von einem möglicherweise tollwütigen Hund der Gräfin Vera Brazzà gebissen wurde und sich einer Pasteur Kur« unterziehen muß (Bw Taxis, Bd. 1, S. 260).

*Vera Brazzà*: Gräfin Vera Brazzà (1855- 1920), verheiratet mit Conte Filippo di Brazzà (1842-1925).

21. An Pia Valamarana. Ronda, 24. Januar 1913

*tant de souvenirs*: Rilke lebte vom September 1903 bis in den Juni 1904 in Rom; ab Dezember 1903 in der Villa Strohl-Fern im Park der Villa Borghese. Hier begann er im Februar 1904 mit der Arbeit an den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

22. An Pia Valmarana. Paris, 22. März. 1913

*J'ai vu Rodin*: Rilke hatte Paris im Oktober 1911 verlassen, um nach Duino zu reisen.

*ce bon et grand Verhaeren*: Emile Verhaeren (1855-1916); erstes Zusammentreffen in Paris im Jahr 1905; danach schrieb Rilke an Ellen Key am 29. November 1905: »und nun kommt mir sein Werk immer näher und ist mir sehr lieb und meinem Gefühl oft sehr verwandt« (nach der Lektüre von *Les Villes tentaculaires*, Gedichte, 1895). Rilke übersetzte die Gedichte *Les Morts* 1919 (*Les Flammes hautes*, 1917) und *Suprême Apotheose* 1924 (*A la Viequis'éloigne*, aus dem Nachlaß 1924). Siehe SW VII, S. 293-296.

*J'ai connu Romain Rolland*: Romain Rolland (1866-1944); sein Hauptwerk, der Roman *Jean Christophe*, war 1904 bis 1912 erschienen.

*d'abord il faut lire Maeterlinck*: Maurice Maeterlincks (1862-1949) Schrift *La Mort* erschien 1913. Rilke hatte die 1896 erschienenen *Douze chansons* im Jahr 1902 übersetzt (siehe SW VII, S. 14-31).

23. An Pia Valmarana. Paris, 3. April 1913

*Ce n'est pas une œuvre d'artiste*: Zum *Jean Christophe* von Romain Rolland vgl. die Äußerung im Brief vom 10. April 1913 an Marie von Thurn und Taxis: »ich lese abends den *Jean Christophe*, Band 3, finde ihn unaussprechlich dünn und mit Recht nach Deutschland verlegt von wegen Länge und Sentiment« (Bw Taxis, Bd. 1, S. 284).

*ces cinq lettres de la Religieuse Portugaise*: Die *Lettres portugaises* erschienen zuerst 1669 bei Claude Barbin in Paris, im Vorwort als Übersetzung aus dem Portugie-

sischen bezeichnet. Es handelt sich nach neueren Erkenntnissen jedoch um einen Briefroman von Joseph de Lavergne, Seigneur de Guilleragues (1628-1665); vgl. auch SW VII, S. 1256; vgl. auch Rilkes Brief an Anton Kippenberg vom 20. November 1912 aus Toledo: »In einer meiner Pariser Kisten liegen zwei der französischen Ausgaben [der *Lettres portugaises*]. Aber ich werde mir an der Hand der bei Larsen zusammengestellten Daten, doch wohl noch eine andere (wohl die von Boissonade veranstaltete) verschaffen«. Vgl. Karl Larsen (1868-1931): *Schwester Marianna und ihre Liebesbriefe*. Leipzig 1905. Übers. von Mathilde Mann. Eine Edition der *Lettres portugaises* von Jean François Boissonade (1774-1857), Professor für griechische Literatur am Collège de France, ist nicht bekannt.

*M<sup>me</sup> de la Beaume (Laurent Evrard)*: C<sup>tsse</sup> Isabelle Gontram de la Beaume-Pluvivel schrieb ihre Romane unter dem männlichen Pseudonym Laurent Evrard. Sie lebte zeitweise im Palais Dario in Venedig, wo sie am 7. Februar 1911 starb.

*Ce pauvre Charles-Louis Philippe*: Der Schriftsteller Charles-Louis Philippe (1874-1909), ein Dichter der materiellen Not des einfachen Volkes.

*une livre d'André Suarès sur Dostoiewskij*: André Suarès (1868-1948), Freund von Romain Rolland, Mitarbeiter an der *Nouvelle Revue Française*, Essayist, Verfasser von Gedichten, Romanen, Reiseberichten, Künstlerbiographien. Einfluss von Nietzsche in den Portraits genialer Künstler: *Trois Hommes. Pascal, Ibsen, Dostoiewski* (1913).

*un beau livre*: Louis Gillet (1876-1943), *L'Histoire artistique des orders mendiants*. Gillet, ein Freund von Romain Rolland, Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler, schrieb über die religiöse Kunst des Mittelalters.

*La bonne C<sup>sse</sup> Schlick*: Gräfin Ggina Schlick (Maria Theresia, geb. Hohenlohe), Schwester von Marie von Thurn und Taxis (1860-1916), verheiratet mit Graf Erwein Schlick.

*Mr. Johnston*: Besitzer des Giardino Eden in Venedig. Vgl. Rilkes Brief vom 14. Mai 1912 an Marie von Thurn und Taxis: »Freitag gleich war ich bei den Valmaranas, die Contessina war herzlich und gut [...] Wir haben verabredet, einmal in den Johnstonschen Garten zu fahren, sie selbst schlug es vor« (Bw Taxis, Bd. I, S. 147). Magda von Hattingberg beschreibt in ihrem Erinnerungsbuch *Rilke und Benvenuta* (Wien 1947) einen Besuch im Giardino Eden: »Hier gab es einen Garten, in dem die Duse oft mit Rilke gewesen war [...] Rilke sagte, der Garten gehöre jetzt einem alten schrulligen Engländer, den man nie zu Gesicht bekomme, der aber den wenigen Fremden, die von seinem Garten wußten, Eintritt gegen Abgabe einer Visitenkarte erlaube« (S. 232-234).

24. An Pia Valmarana. Paris, Lundi Pentecôte [13. Mai 1913]

*Les volumes de Fabre d'Olivet*: Vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 13 vom 25. September 1912 (BPGV, S. 348).

25. An Pia Valmarana. Rippoldsau, 19. Juli 1913

*Un grand mariage*: Vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 29 vom 30. Oktober 1913.  
*les quelques pages de Goethe « sur la Nature »*: Mit dem Brief vom 10. Juni 1913 an Kippenberg bittet Rilke um ein Exemplar des damals Goethe zugeschriebenen Aufsatzes *Über die Natur*. Der Verfasser war wahrscheinlich Georg Christoph Tobler (1759-1812), ein junger Schweizer Theologe, der Goethe im Frühsommer 1781 besuchte und sich von den Gesprächen mit ihm Notizen machte (Bw AK, S. 413 und S. 650).

*La bonne Comtesse Luisa, le comte Gino*: Vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 11 vom 31. August 1912 (BPGV, S. 347).

26. An Pia Valmarana. Rippoldsau, 28. Juni 1913

*Lignola*: Nicht ermittelt, vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 15 vom 5. Oktober 1912 (BPGV, S. 349).

*un nouveau recueil de Poésies de M<sup>me</sup> de Noailles: Les vivants et les morts*, Paris 1913. Rilke übersetzte das Gedicht im November 1915 (in SW VII unter dem Titel *Tu vis, je bois l'azur*, S. 35-41 und S. 1239f.). Anna Elisabeth Comtesse de Noailles (1876-1933), französische Dichterin rumänischer Herkunft. *Les éblouissements*, Paris 1907. Siehe dazu Rilkes Aufsatz »Die Bücher einer Liebenden« aus dem Jahr 1907 (KA 4, S. 647-650 und S. 1014f.). Über die persönliche Begegnung im Jahr 1909 bei Marie Taxis, die Rilke eingeladen hatte, siehe Bw Taxis I, S. 3 ff.

27. An Pia Valmarana. Heiligendamm, 7. August 1913

*une Amie très instruite*: Lou Andreas Salomé hatte Sigmund Freud im September 1911 auf dem psychoanalytischen Kongreß in Weimar kennengelernt. Das Jahr 1912 war dann ganz dem Studium der Psychoanalyse bei Freud gewidmet (vgl. »Erinnertes an Freud« und »Das Erlebnis Freud«. In: *Lebensrückblick*. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ernst Pfeiffer. Zürich 1951. S. 189-209; das Tagebuch *In der Schule bei Freud* erschien erst im Jahr 1958). Rilke verbringt die Zeit vom 9. bis 21. Juli 1913 bei Lou in Göttingen und besucht vom 7. September bis 4. Oktober 1913 zusammen mit ihr die Sitzungen des psychoanalytischen Kongresses in München. Rilke hatte im Januar 1912, einem dringenden Rat Lou Andreas-Salomés vom 22. Januar folgend, auf eine psychoanalytische Behandlung verzichtet. Vgl. Rilkes Briefe an Emil Freiherr von Gebattel vom 14. und 24. Januar 1912 (Br 07/14, S. 177-181 und S. 192-194 und *Rilke-Chronik* [2009], S. 391).

*M<sup>me</sup> de Nostitz*: Helene von Nostitz-Wallwitz, geb. von Beneckendorff und von Hindenburg (1878-1944). Das Verhältnis zu Rilke ist dokumentiert in RMR/Helene von Nostitz: *Briefwechsel*. Hrsg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt a.M. 1975.

*la « Rotonda »*: Die von Palladio erbaute Villa im Besitz der Familie Valmarana. Vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 6 von Anfang Juli 1912 (BPGV, S. 346).

28. An Pia Valmarana. München, 17. September 1913

*Madonna di Campiglio*: Ferienort der Familie Valmarana; vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 12 vom 4. September 1912 (BPGV, S. 348).

*cette tête incomparable du roi Ech-naton*: Rilke hatte schon vor diesem Besuch im Berliner Ägyptischen Museum in Leipzig im Juli 1913 einen Gipsabguß der Originalbüste von Amenophis IV.-Ech-naton gesehen und zwei Tage später auf der Durchreise in Berlin das Original betrachten können. Schilderung dieses Eindrucks in einem Brief vom 11. August 1913 an Mechthilde Fürstin Lichnowsky, der Verfasserin des Buches *Götter, Könige und Tiere in Ägypten* (Leipzig 1912). Um den 30. Juli 1913 entstand der Gedicht-Entwurf »Wie junge Wiesen, blumig einen Abhang ...« und der sich anschließende Prosa-Text »Wie die Eichel in ihrem Becher« (KA II, S. 62-63 und S. 483-484). Vgl. auch Alfred Grimm. *Rilke und Ägypten*. München 1997, S. 12, S. 31-35, und Horst Nalewski: *Rainer Maria Rilke. Reise nach Ägypten*. Frankfurt a.M. 2000, S. 85-87 und S. 161.

*les livres d'un tout jeune poète*: Franz Werfel veröffentlichte 1913 in Leipzig seinen zweiten Gedichtband *Wir sind*. Auch anderen Briefpartnern gegenüber äußerte sich Rilke begeistert, so zu Marie Taxis am 14. und 22. August 1913 (Bw Taxis, Bd. 1, S. 311 f. und S. 307 und S. 313) und zu Lou Andreas Salomé am 15. August 1913 (Bw LAS, S. 295). Im Spätsommer 1913 entstand Rilkes Schrift *Über den jungen Dichter*, die sich neben Werfel auch auf Georg Heym und Wolf von Kalckreuth bezieht (vgl. KA IV, S. 671-678). Zur zwiespältigen Begegnung mit Werfel in Hellerau und Dresden im Oktober 1913 siehe den Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 21. Oktober 1913 (Bw Taxis, Bd. 1, S. 321).

*la correspondance [...] Tolstoi*: Alexandrine Tolstoj (1817-1904) war eine in der Schweiz lebende Tante zweiten Grades Lew Tolstoj's, die dieser um 1857 während seines Aufenthaltes in der Schweiz kennenlernte. Der Briefwechsel erschien 1913 bei Georg Müller in München.

*Hellerau [...] Claudel*: Am 5. Oktober 1913 fand zur Einweihung des Festspielhauses die Uraufführung von Claudels Stück statt. Paul Claudel gab die dritte Fassung seines Stückes *La Jeune fille Violaine* (1892, 1899). Rilke besuchte die Festspiele zusammen mit Lou Andreas-Salomé, Sidi Nadjerný von Borutin, Thankmar von Münchhausen und dessen Mutter Anna, geb. von Keudell, einer Freundin von Lou Andreas-Salomé.

*Le 20 septembre [...] Arquà*: Während des Aufenthaltes in Duino vom 11. September bis zum 9. Oktober 1912 unternahm die Fürstin mit Rilke Ausflüge in die Umgebung von Padua: nach Saonara, dem Landgut von Pias Onkel, dem Grafen Gino Cittadella, nach Arquà zum Grab Petrarca's und zu den Gärten von Val San Zibbio (heute Valsanzibio). Am 17. August 1915 schreibt die Fürstin aus der Erinnerung: »Und unsere Fahrt nach Saonara – die Gärten von Val San Zibbio – und in der Dämmerung das steinerne einsame Grab von Petrarca – Haben wir das alles geträumt?« (Bw Taxis, Bd. 1, S. 434).

29. An Pia Valmarana. Paris, 30. Oktober 1913

*Après c'était Hellerau*: Vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 28 vom 17. September 1913.  
*un petit Théâtre*: Théâtre du Vieux-Colombier, vgl. den Brief an Lou-Andreas-Salomé vom 21. Oktober 1913 (Bw LAS, S. 304).

*Il n'y avait que Placci*: Carlo Placci, vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 3 vom 9. Juni 1912 (BPGV, S. 346).

*le faire-part du mariage de votre cousine*: Vermutlich Papafava aus Padua.

*comte Alberto*: Vermutlich Cittadella.

*ce petit renouveau de courage*: Vgl. Brief vom 7. August 1913.

*un médecin en Silésie*: Dr. Paul Ziegelroth. Rilke hielt sich vom 10. bis 15. Oktober 1913 mit Lou Andreas Salomé in Krummhübel (Riesengebirge) auf, nahm aber Abstand von einer Kur im dortigen Sanatorium (vgl. *Rilke-Chronik* [2009], S. 493).

30. An Pia Valmarana. Paris, 16. Novembre 1913

*philosophe hindou*: Rabindranath Tagore (1861-1941). Vgl. den Brief an Marie Taxis vom 31. Oktober 1913 (Bw Taxis, Bd. 1, S. 336).

*Frederik van Eeden*: niederländischer Dichter, Arzt und Psychotherapeut (1860-1932). Rilke traf ihn im September 1913 auf dem psychoanalytischen Kongreß in München.

*Oncle Alberto*: Graf Gino Cittadella, Besitzer des Landgutes Frassanelle bei Padua.

31. An Pia Valmarana. Paris, 30. Dezember 1913

D: Br 07/14, S. 338-342.

*Pétrarque [...] du Ventoux*: Petrarca's lateinisch abgefaßter Brief über die Besteigung des Gipfels (26. April 1336) wurde von Rilke in einer französischen Übersetzung schon im Herbst 1909 in Avignon entdeckt. Rilke beschaffte sich im Juni 1911 über Anton Kippenberg und Reinhard Buchwald eine Abschrift des lateinischen Textes. Ein erster Übersetzungsversuch ist 1915 in Paris verlorengegangen; erhalten ist nur ein neuer, nicht datierter Ansatz einer Übersetzung (SW VII, S. 783 und S. 1288 f.).

*son Saint-Augustin*: Aurelius Augustinus (354-430): *Confessiones* (397) über den eigenen Weg zum Glauben.

*Kleist*: Rilke versenkte sich in diesem Winter in das Werk Heinrich von Kleists: »Las jetzt den ganzen Kleist, vieles zum ersten Mal [...]« (an Marie von Thurn und Taxis, 16.12.1913, Bw Taxis, Bd. 1, S. 335); vgl. auch den Brief an Sidonie Nádherný von Borutin vom 9.12.1913, Bw Nádherný, S. 196).

« *Gitanjali* » *de Tagore*: Siehe Brief Nr. 30 vom 16. November 1913.

*un livre de Gide lui-même*: Sammelband von André Gide: *Le Retour de l'Enfant prodigue, précédé de cinq autres traités* (1912). Rilkes Übersetzung entstand Ende November 1913 (vgl. SW VII, S. 1262 f.).

*le nouveau livre de mon Ami Verhaeren*: Vermutlich *Les Blés mouvants* (1912).



32. An Pia Valmarana. Paris, 1. Januar 1914

*La Mona Lisa* [...] *revenue*: Das Gemälde von Leonardo da Vinci wurde am 21. August 1911 durch Vincenzo Peruggia aus dem Louvre gestohlen, am 11. Dezember 1913 in Florenz wiederentdeckt und war ab 1. Januar 1914 wieder am alten Platz. *la courtoisie parfaite du « Cortigiano »: Il libro del cortegiano* (1528), Hauptwerk von Baldassare Castiglione (1478-1529), eine höfische Bildungslehre nach dem Vorbild von Ciceros *De oratore*. Vermutlich hing während der Abwesenheit der »Mona Lisa« an deren Platz ein Portrait des Castiglione.

33. An Pia Valmarana. Paris, 11. Februar 1914

*Le livre de Marcel Proust: Du côté de chez Swann*, der erste Teil des von 1913 bis 1927 erschienenen Hauptwerks von Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*. *Notes sur nos Poupées d'enfance*: Rilke hatte im September 1913 in München die Ausstellung der Wachs-Puppen von Lotte Pritzel gesehen und die Künstlerin selbst kennen gelernt, die ihm im Oktober 1913 Photographien ihrer Puppen nach Paris schickte (vgl. SW VI, S. 1486-1487). Anfang Februar 1914 entstand Rilkes Aufsatz *Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel*, der in der Monatsschrift *Die weißen Blätter* erschien (vgl. KA 4, S. 685-692 und S. 1038-1039). *exemplaire du Voragine*: Die *Legenda aurea* des Jacobus von Voragine (1230-1298).

34. An Pia Valmarana. Paris, 13. Februar 1914

D: B 07/14, S. 354-356 (unvollständig).

*une longue lettre sur le livre de Proust*: Siehe Anmerkung zu Brief Nr. 33 vom 11. Februar 1914. Vgl. auch den Brief von Marie Taxis vom 29. Januar 1914 sowie Rilkes Briefe an sie vom 21. Januar und vom 2. Februar 1914 (Bw Taxis, Bd. I, S. 350 und S. 353, S. 348-355).

36. An Pia Valmarana. Berlin, 1. März 1914

*le buste d'Aménophis IV*: Während eines Zusammenseins mit Magda von Hattingberg in Berlin besucht Rilke ein weiteres Mal das ägyptische Museum. Mittelpunkt bleibt ihm der Kopf des Amenophis, um den sich jetzt neue Funde gruppieren, u. a. eine Kalksteinstatue der Gemahlin Nofretete. Die berühmte Berliner Büste der Königin Nofretete war zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgestellt. Rilke sah sie nur auf Photographien, die Charlotte von Wedel ihm 1922 zukommen ließ. *Exposition internationale*: die Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik (»Buga«) wurde im Mai 1914 eröffnet. Katharina Kippenberg hatte im »Haus der Frau« die Abteilung »Buchillustrationen« übernommen. *les livres de votre tante*: Gräfin Luisa Cittadella; über ihre Bücher und die Illustratorin Bona Gigliucci konnte nichts ermittelt werden (vgl. Bw KathK, S. 96, 99f.).

37. An Pia Valmarana. Paris, 30. März 1914

*l'article sur les Poupées*: Siehe Anmerkung zu Brief Nr. 33.

*mon Amie M<sup>me</sup> de Hattingberg*: die Beziehung zwischen Rilke und Magda von Hattingberg dauerte von Januar bis Mai 1914; der Briefwechsel setzte sich auch noch über die Trennung hinaus fort (vgl. RMR: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg* »Benvenuta«. Frankfurt a.M. und Leipzig 2000; vgl. auch das Erinnerungsbuch von Magda von Hattingberg: *Rilke und Benvenuta*. Wien 1947).

41. An Pia Valmarana. Paris, 28. Mai 1914

« *Nuova Antologia* »: Vierteljährlich erscheinende Zeitschrift für Literatur, Wissenschaft und Kunst, 1866 in Florenz gegründet, seit 1878 in Rom erscheinend.

*la traductrice du « Cornet »*: Dr. Cecilia Braschi. Rilke besuchte sie in Mailand am 24./25. Mai 1914. Ihre Übersetzung wurde nicht gedruckt. Vgl. die Briefe an Anton Kippenberg vom 3. März und vom 26. April 1914 (Bw AK, S. 491 und S. 515-516).

42. An Pia Valmarana. Paris, 15. Juni 1914

D: Br 07/14, S. 386-388.

43. An Pia Valmarana. München, 21. Oktober 1914

*la Baronne Nádherný*: Rilke hatte Sidonie Nádherný, die sich in Venedig aufhielt, gebeten, sich nach dem Ergehen der Familie Valmarana zu erkundigen und einen Brief von ihm abzugeben (vgl. Bw Nádherný, S. 218-220).

*quelques semaines à la Campagne*: Rilke hielt sich vom 24. August bis Ende September 1914 auf Empfehlung seines Arztes Wilhelm Frh. Schenk von Stauffenberg in Irschenhausen im Isartal auf.

44. An Pia Valmarana. München, 19. Februar 1915

*les Poésies de de Bosis*: Der italienische Dichter, Essayist und Übersetzer Lauro de Bosis (1901-1931). Er wurde später während des Aufstandes gegen Mussolini 1931 bei Elba abgeschossen.

46. An Pia Valmarana. München, 8. März 1915

Ein großer Teil des Textes dieses Briefes (von »où cela va« bis »rien que la mort«) ist auch eingetragen in Rilkes Taschenbuch (T16, 178/179).

*Revue internationale*: Die der internationalen Verständigung gewidmete Zeitschrift *Internationale Rundschau* erschien ab Mai im Verlag Orell Füssli in Zürich in einer deutschen und einer englischen Ausgabe. Siehe RMR: *Briefe zur Politik*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Frankfurt a.M. und Leipzig 1992, S. 102 f. und 536 f.

# *Rilkes Briefe an Dorothea von Ledebur 1917-1924*

Herausgegeben von Theo Neteler

## *I. Dorothea von Ledebur und Rainer Maria Rilke*

»Heute kommt für zwei oder drei Tage Nachbarschaftsbesuch, die Baronin Albrecht Ledebur, geborene Prinzess Solms, eine Schwester der Großherzogin von Hessen; ich freue mich durch sie etwas von den hessischen Freunden zu hören, von denen ich durch Jahre wenig vernommen habe«<sup>1</sup>, schreibt Rainer Maria Rilke am 13. August 1917 an seine Mutter. Rilke befindet sich zu diesem Zeitpunkt auf Gut Böckel bei Bünde in Ostwestfalen (24.6.-2.10.1917). Er war von der Gutsbesitzerin und Schriftstellerin Hertha Koenig, Enkelin eines reichen »Zuckerbarons«<sup>2</sup> zu einem Aufenthalt – die Dauer war nicht festgelegt – zum Abschalten und Erholen eingeladen worden. Zuvor hatte er seine Wohnung in der Keferstraße in München aufgegeben und eine kurze Zwischenstation in Berlin eingeschoben. Nun versuchte er, sich in die Verhältnisse auf dem einsamen Gut einzuleben.

In seinen Briefen, die er von Böckel an seine zahlreichen Briefpartner schickt, beschreibt er häufig seinen Aufenthaltsort, nicht selten mit fast gleichlautenden Worten. So kann am Anfang seines Aufenthaltes seine Mutter Folgendes lesen:

»Das Gut Böckel, das Frau Koenig von ihrem Großvater her besitzt, liegt in dem fruchtbarsten, aber auch feuchtesten Theil von Westphalen und hat somit ein Klima, das nur in sehr warmen und trockenen Sommern recht behaglich wird. Dieser ließ sich so an, aber nun regnet es fast schon zu viel für die hiesigen Verhältnisse. Das Gutshaus ist eines jener alten Wasserschlosschen, die von Wassergräben eingeschlossen, im tiefsten Grunde der Landschaft Schutz gesucht haben, also auch ein Haus, das viel Sonne nöthig hat und in dem man in nasseren Sommern sich nicht scheut, ein gutes Kaminfeuer anzulegen; so weit wird es hoffentlich nicht kommen. Das kleine Schloßchen hat einen alten Theil, der noch aus dem 17<sup>ten</sup> Jahrhundert stammt, eine einfache Schlossfront von zwei vorspringenden Thürmen flankiert, vor der zwei vorgelagerte Höfe mit den die Wassergräben überspannenden Brücken die schönste Anfahrt bilden. [...] Das Leben im Haus ist still, von der großmüthigsten Gastfreundschaft, die jedem von Mahlzeit zu Mahlzeit volle Freiheit lässt, sich zu ergehen, zu lesen und sonst nach Belieben sich einzurichten. [...] – ich bin den größten Theil des Vormittags auf meinen Zimmern, da ich sehr viel zu erledigen habe, den Nachmittag aber verbringe ich in einem Liegestuhl im Park mit Büchern neben mir und am Abend wird früh schlafen gegangen.«<sup>3</sup>

1 In: RMR: *Briefe an die Mutter 1896 bis 1926*. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a. M. u. a. 2009. Bd. II, S. 398.

2 Der Großvater *Leopold* Koenig (1821-1903) hatte in großem Stil Zuckerrübenanbau in der Ukraine betrieben und zeitweilig in St. Petersburg gewohnt.

3 Brief vom 31. Juli 1917. Ebenda, S. 395 f.

Rilke war mit seiner Mäzenin Hertha Koenig befreundet. Zwei ihrer Gedichtbände erschienen durch seine Vermittlung im Insel-Verlag.<sup>4</sup> Schon im Sommer und Herbst 1915 – sie lebte währenddessen auf Gut Böckel – hatte sie ihm ihre Wohnung in München, Widenmayerstraße 32<sup>III</sup>, mit dem berühmten Picasso-Gemälde »La famille des saltimbanques« zur Verfügung gestellt.<sup>5</sup> Während seines Aufenthaltes auf Gut Böckel lernte Rilke die Nachbarin Dorothea Freifrau von Ledebur (1883-1942) kennen. Er schätzte sie als Besucherin und auch als Gastgeberin in ihrem Haus in Obernfelden bei Lübbecke und schloss die verständnisvolle Gesprächspartnerin besonders in sein Herz. Der Fürstin von Thurn und Taxis schrieb er am 18. August 1917: »Diese ist eigentlich unsere nächste Nachbarin, eine liebe, kluge Frau, die ich gerne sehe.«<sup>6</sup> In seinem letzten von Gut Böckel an sie gerichteten Brief bittet er: »Es wäre mir [...] das Natürlichste, an Ihrem Ergehen, so weit es sich mittheilen lässt, immer einigen Antheil zu behalten. Bitte gewähren Sie mir diese dauernde Güte als Fortsetzung der herzlichen Stunden in Obernfelden und Böckel.«<sup>7</sup> Sie sahen sich nach Rilkes Aufenthalt auf Gut Böckel nur noch einmal wieder, und zwar am 13. Oktober in Berlin. Über diese letzte Begegnung hinaus blieb sie bis Ende des Jahres 1924 eine verehrte Briefpartnerin.

Dorothea von Ledebur geb. Prinzessin zu Solms-Hohensolms-Lich war das siebte und jüngste Kind von Hermann Adolf Fürst zu Solms-Hohensolms-Lich und Agnes Gräfin zu Stolberg-Wernigerode. Ihre Schwester Eleonore heiratete 1905 den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, den Gründer der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe (1899). Dorothea schloss 1910 die Ehe mit Hermann Prinz zu Stolberg-Wernigerode. Als früh verwitwete Prinzessin (1913) heiratete sie 1915 Albrecht Freiherrn zu Ledebur (1875-1945). Der Hauptsitz der Familie Ledebur war das Rittergut Crollage in der Nähe von Preußisch Oldendorf, Landkreis Minden-Lübbecke, von 1623 bis 1968 im Familienbesitz.<sup>8</sup> Dort wohnte damals ihr Schwager Wilhelm Freiherr von Ledebur, Landrat des Kreises Lübbecke. Wilhelm war das zweite von zwölf Kindern des Albrecht von Ledebur und der Maria von Ledebur geb. von der Recke-Obernfelden. Die Mutter starb bald nach der Geburt des jüngsten Kindes – Dorotheas zukünftigem Mann mit demselben Vornamen wie sein Vater – an Kindbettfieber.

Dorothea und Albrecht von Ledebur wohnten auf Gut Obernfelden bei Lübbecke im sogenannten Ministerhaus, 1824 im Stile Schinkels als Altenteil separat vom Gut gebaut und in einem kleinen Park gelegenen. Albrecht nahm als Offizier am Ersten Weltkrieg teil; an dessen Ende hatte er den Rang eines Hauptmanns erreicht. Rilke

4 Vgl. Theo Neteler: »RMR, Hertha Koenig und der Insel Verlag«. In: *Insel-Almanach auf das Jahr 2007*. Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 231-248. Sie hatten sich im Februar 1910 bei dem Verleger S. Fischer kennengelernt, der mehrere Romane von Hertha Koenig veröffentlichte.

5 Vgl. RMR: *Briefe an Hertha Koenig 1914-1921*. Hrsg. von Theo Neteler. Bielefeld 2009, S. 25 ff.

6 In: RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Besorgt durch Ernst Zinn. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1986. Bd. II, S. 512.

7 Brief Nr. 3 vom 29. September 1917.

8 Vgl. Gerhard Freiherr von Ledebur: *Die Ledeburs. Geschichte der Uradelsfamilie Ledebur*. Kiel, maschinenschriftlich 1984.

lernte ihn nicht kennen. Das Ehepaar bekam zwei Kinder: Felix (1919-1943) und Marie-Agnes (1920-2008).

Im Frühjahr 1921 zog die Familie vorübergehend auf das Gut Arenshorst bei Bohmte, Besitz der Ledeburs, circa 20 km nordöstlich von Osnabrück. Im Sommer 1924 übernahm Alexander von Ledebur die Verwaltung des Gutes Rif bei Hallein (15 km südlich von Salzburg), dessen Besitzer wegen Erblindung auf Hilfe angewiesen war. Dorothea von Ledebur starb 1942 in Bethel, wo ihre Schwägerin Julia (Malerin) lebte, die Pastor Fritz von Bodelschwingh geheiratet hatte, der als Nachfolger seines Vaters die von Bodelschwinghschen Anstalten leitete.

Schon lange kannte Rilke die Schwägerin Dorotheas Marie von Ledebur, eine unverheiratete Malerin; sie war 1902/03 Schülerin Fritz Mackensens in Worpsswede und nahm auch Stunden bei Clara Rilke-Westhoff. Im April/Mai 1904 betreute sie die kleine Ruth Rilke – die Eltern waren zu diesem Zeitpunkt in Rom – bei deren Großeltern in Oberneuland bei Bremen. Rilke korrespondierte zwischen 1902 und 1905 mit Marie von Ledebur. Im Januar 1905 schickte er ihr seinen Aufsatz *Samskola*.

Clara Rilke-Westhoff wiederum kannte auch die Malerin Julia von Ledebur,<sup>9</sup> Schwester Marias. Deren Schwestern Luise und Adelheid waren mit den Brüdern Wilhelm und Gustav von Bodelschwingh verheiratet. Nach dem Tode des Bethel-Gründers Friedrich von Bodelschwingh gab es in Bielefeld Pläne für ein Denkmal. Um die Realisierung bewarb sich auch Clara.<sup>10</sup> Der Plan konnte wegen des Ersten Weltkriegs aber nicht verwirklicht werden.

Das Gut Oberneuland bei Lübbecke gehört(e) der Familie von der Recke. In dem neben dem eigentlichen Gut gelegenen so genannten Ministerhaus wohnten zuvor zwei unverheiratete Tanten Albrecht von Ledeburs, Schwestern seiner Mutter. Nach dem Tode seiner Mutter hatten diese mehrere seiner Geschwister aufgenommen und betreut.<sup>11</sup>

In seinen Briefen betont Rilke immer wieder, wie sehr es ihm in dem Haus der Ledeburs in Oberneuland gefallen und wie gern er sich dort aufgehalten habe. Angetan war er insbesondere von zwei Räumen, dem »blauen Zimmer« und dem »großen Saal«, aber auch von der Lage des Hauses. Als er Dorothea von Ledebur seine Übertragung der Sonette der Louïze Labé schickt, schreibt er: »Wie gerne würd ich sie im blauen Zimmer Ihnen gelesen haben.«<sup>12</sup> Und im darauffolgenden Brief:

»Lassen Sie mich bei den Sommertagen verweilen, bei Ihrem kleinen Hause, bei allem Guten, in Gemüth und Geist Nachwirkenden [...]; wären jene Stunden bei Ihnen nicht von so vollendeter Verzauberung gewesen, ich würde eher zu Weihnachten einen dürftigen Gruß geschrieben haben.«<sup>13</sup>

9 Vgl. Margarete Stoevesandt und Friedrich von Bodelschwingh: *Julia v. Bodelschwingh. Lebensentwurf einer ungewöhnlichen Frau*. 5. ergänzte u. durchgesehene Auflage, Bielefeld 1997.

10 Vgl. Marina Sauer: *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954. Leben und Werk*. 2. Aufl., Bremen 1986, S. 59f., und *Anmerkung* Nr. 346, S. 184f.

11 Siehe das von Rilke ins Gästebuch eingetragene Gedicht: Erläuterungen und Anmerkungen zu Brief 12 vom 25. August 1919.

12 Brief Nr. 7 vom 14. November 1917.

13 Brief Nr. 8 vom 24. Januar 1918.

Und später:

»Wenn ich mich gehen lasse, so komme ich gleich wieder in ein unaufhörliches Preisen von Obernfelde, das hab ich nun einmal auf dem Herzen! Es genügt nur ein Schließen der Augen, und ich sehe mich (zum Beispiel) an dem großen mittleren Tisch sitzen und zu der Supraporte aufsehen über Ihrer Thür: das alles ist deutlich und unvergesslich und geliebt.«<sup>14</sup>

## II. Zu den Briefen

Die hier vorgelegten Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von rund sieben Jahren. Sie beginnen im August 1917, zu dem Zeitpunkt, als die Briefpartner sich während des Aufenthaltes Rilkes auf Gut Böckel kennenlernten. Ende Dezember 1924 reißt der Briefwechsel ab. Gründe dafür lassen sich nicht erkennen. Rilkes Krankheit, sein langer Paris-Aufenthalt 1925, der durch den Umzug der Ledeburs weggefallene Bezug zu Obernfelde mögen eine Rolle gespielt haben. Leider sind die Gegenbriefe nicht erhalten.

Rilkes Briefe befanden sich bis Ende des vorigen Jahrhunderts im Privatbesitz der Familie in Österreich, über einen Oxforder Antiquar gelangten sie in den Auktionshandel und wurden vom Deutschen Literaturarchiv Marbach erworben. Dem Literaturarchiv sei für die Erlaubnis zur Veröffentlichung gedankt. Ob Briefe Rilkes an Dorothea von Ledebur verloren gegangen sind, lässt sich aus den Briefinhalten nicht erschließen. Von den vorhandenen 17 Briefen sind sechs von Joachim W. Storck in den Band RMR: *Briefe zur Politik* (Frankfurt a. M. u. a. 1992) aufgenommen worden, zwei davon nicht ganz vollständig, einer umfangreicher gekürzt. Drei weitere wurden von mir in RMR: *Briefe von Gut Böckel. »Ich wohne hier in stiller Gastfreundschaft ...«* (Bielefeld 2011) veröffentlicht.

In den Briefen werden selbstverständlich persönliche Fragen angesprochen. So ist es beispielsweise bemerkenswert, wie Rilke im Brief vom 15. Januar 1920 – ein Jahr vor der Entdeckung Muzots – seine eigene Situation analysiert.<sup>15</sup> Auffällig ist aber auch, wie häufig Rilke in diesen Briefen immer wieder Bezüge zum aktuellen politischen Geschehen herstellt, zum Beispiel zur Revolution in München im November 1918.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Brief Nr. 12 vom 25. August 1919.

<sup>15</sup> Vgl. Brief Nr. 13 vom 15. Januar 1920.

<sup>16</sup> Vgl. Brief Nr. 10 vom 19. Dezember 1918.

### III. Die Briefe Rainer Maria Rilkes an Dorothea von Ledebur

#### I.

z.Zt.: Gut Böckel bei Bieren  
Kreis Herford, Westphalen,  
am 24. August 1917.

Verehrte gnädigste Baronin,  
dass wir, unschuldig verschworen mit dem kleinen Zwischenfall, zum Schluss diese Eile und Unruhe über Sie gebracht haben! Und dass ich die Situation nicht erfasst habe und (bei einem nicht einmal sehr starken Eisenbahnfieber) ohne Abschied und Dank fortgegangen bin.

Lassen Sie mich wenigstens den Dank nachtragen für einen guten, vollkommen schönen Nachmittag; er wird mir immer so in Erinnerung bleiben, als der einzige vielleicht, an dem ich der westphälischen Umgebung vertraulicher und offener zugewendet sein durfte ... Welche Überraschung auch: ich gedachte Sie in einem reizenden Provisorium zu finden – und erlebe dann dieses kleine großmüthige Haus, das mit seinen edlen Harmonien Ihrem Wesen, einfach gegenwärtig, solange Sie es brauchen, angeschlossen ist.

Einen Abschied nachzuholen, der geschrieben gleich viel zu ausdrücklich würde, enthebt mich die Versicherung der Frau Koenig, dass Sie noch einmal nach Böckel kommen würden. Ich fürchte nicht, unbescheiden zu sein, wenn ich den herzlichen Wunsch unserer Gastgeberin, dass dieser Plan wirklich zur Ausführung kommt, durch die aufrichtigste Bitte unterstütze.

Da wir gestern aus dem Zug stiegen, sahen wir, wie das rasch aufgezogene Gewitter über der Gegend, aus der wir kamen, zurückgeblieben war –, hoffentlich hat es bei Ihnen kein zu arges Benehmen gehabt. Noch während der Fahrt waren wir darauf gefasst, im Unwetter nachhause zu gehen; statt dessen hatten wir den angenehmsten Rückweg durch ein, dann und wann von stillen atmosphärischen Blitzen überhelltes Land, über dem die erleichternde Lüftung schon ganz vollendet war.

Frau Frobenius hat auch, durch unser hastiges Fortgehn einige Unruhe gehabt; ich bitte, ihr sehr empfohlen zu sein. (Roswita hat das Laufen doch nicht geschadet?)

Wie schön muss der heutige, wehende Morgen über Ihrer Landschaft sein; ich habe sie aufmerksam genug gesehen, um sie mir in den Verwandlungen des Tages vorzustellen –, den großen Wohnraum aber denke ich am Liebsten wie er zuletzt war, ländlich feierlich, mit den Streifen der Abendsonne.

Ich bin, verehrteste Baronin,  
in Erinnerung und Ergebenheit  
Ihr  
Rainer Maria Rilke.

## 2.

z. Zt: Gut Böckel bei Bieren  
Kreis Herford, Westphalen,  
am 15. September 1917.

Meine verehrte gnädigste Baronin,  
nun ist Marie Ledebur wirklich hier gewesen, gestern, – das will ich Ihnen erzählen –, allerdings nur drei knappe Stunden gegen Abend, in Anbetracht dieser engsten Beschränkung haben wir gar nicht erst angefangen, einander in Gebrauch zu nehmen. Es kam dazu, dass sie Böckel noch nicht kannte, so machte alles Äußere auch noch Ansprüche an sie –, mit einem Wort, es war nur eben Zeit, sich im Großen und Ganzen wahrzunehmen. So wenig das sein konnte, es war mir doch recht viel, denn mein unbefestigtes Leben gewinnt eine eigene Beruhigung und Bestätigung aus jedem Wiedersehen mit Menschen, die irgendwann sich dazu bezogen haben. Wenn mir die nächsten und innigsten Leistungen von Mensch zu Mensch oft über alle Kraft schwer und verhängnisvoll scheinen, so empfinde ich in den leichten weiteren Beziehungen etwas wie eine fast sternenhaft geordnete und geklärte Konstellation, in der sich heiter beruhen lässt.

Und seltsam: auch jetzt noch, fünfzehn Jahre später, begriff ich Marie Ledebur als eine Frau, die ein bestimmtes Eigenstes zu geben hätte, die auch auf dem Wege dazu ist, freilich auf einem Weg, der durch die ausführlichsten Aufenthalte schon fast überwogen wird. Kennen Sie das Leben des heiligen Rochus? Darin hat sich im Äussersten dieses abgespielt, dass die ursprünglichen Antriebe eines Herzens völlig in die Abhaltungen verlegt worden sind, die ihnen entgegenstanden, indem Rochus auf der Reise nach Rom erst in Cesena und später in anderen Städten durch die Pflege von Pestkranken aufgehalten wurde; endlich nach Rom kommend, pflegt er auch dort, und der Rest seiner Tage ist von der eigenen Krankheit ausgefüllt und von einem trostlosen Gefängnis, das ihn in seiner Heimath Montpellier, wo man ihn nicht erkennt, erwartet. Und dieses Nie-zu-sich-gekommen-sein eines Menschen hat im Bewusstsein der Christenheit eine unüberwindliche Leuchtkraft angenommen: so groß ist Dienen. Nur muss ihm jedes Attribut der Dürftigkeit erspart sein, es muss in das reine Pathos des Dienens übergehen dürfen –, aber das innerste Geheimnis eines so aufgegebenen Lebens ist wohl darin zu verstehen, dass es nirgends der eigenen Wahl oder Willkür überlassen war, dass es immer schon mündet, wo andere Leben erst in Nebenarme und Kanäle auseinandergehen, von denen immer einige vertrocknen müssen. Wie klar aber muss die geistige Atmosphäre des Mittelalters gewesen sein, dass der Knecht Rochus in seinem Gebahren so weithin sichtbar war? Ein solcher Mensch würde natürlich auch heute sich ganz und gar gewinnen, aber als Bild und Beispiel würde er doch in der allgemeinen Lebenstrübe verloren gehen.

Ein strahlender Tag heute. Aber wie mögen Sie diese letzten stürmischen und verfinsterten zugebracht haben? Ich dachte es oft, und wenn die Nachbarschaft zu Obernfelde nicht von der Eisenbahn abhängig wäre, wenn eine Stunde Weges durch den Wald mich vor Ihr kleines Haus brächte, so erschiene ich wohl so manchen



Nachmittag, Ihnen eine Seite Goethe vorzulesen oder Ihnen sonst, wie es der Augenblick giebt, erfreulich zu sein. Schade.

Indessen hoffen wir lebhaft, Sie in der kommenden Woche wiederzusehen.

Ihr  
verehrend ergebener  
RMRilke.

3.

z. Zt. Gut Böckel bei Bieren  
Kreis Herford, Westphalen,  
am 29. September 1917

Verehrte gnädigste Baronin,  
im tristen Metier des Packens, schon beschäftigt, die kleinen Wurzeln herauszulokern, die man wieder einmal in einem fremden Erdreich geschlagen hat, möchte das letzte, was ich an meinem noch unzerstörten Schreibtisch schreibe, dieses kleine Wort an Sie gewesen sein dürfen.

Wie war der gestrige Nachmittag wieder schön, voll und freundlich von Augenblick zu Augenblick. Ich sagte zum Schluss, nicht danken zu wollen (da doch in jedem Dank etwas Abrechnung liegt) und muss es doch, wenn Sie nur darin nicht den mindesten Abschluss sehen wollen. Es wäre mir im Gegentheil das Natürlichste, an Ihrem Ergehen, so weit es sich mittheilen lässt, immer einigen Antheil zu behalten. Bitte gewähren Sie mir diese dauernde Güte als Fortsetzung der herzlichen Stunden in Obernfelde und Böckel.

Ich bin nun von Montag an in Berlin, im Esplanade –, sollte ich (woran ich nicht recht glaube) doch noch zu Hauptmanns nach Schlesien gehen, so würde ich nicht versäumen, es Ihnen zu melden. Vielleicht dass mir ein nächstes Wiedersehen auch die Bekanntschaft mit Herrn Ledebur bringt; müsste ich nicht fürchten unbescheiden zu sein, so würde ich Sie bitten, mich ihm, unbekannter Weise zunächst, sehr zu empfehlen. Und grüßen Sie Marie Ledebur, ich habe mich so gefreut, sie von Mal zu Mal mehr wiederzuerkennen, bestärken Sie sie gelegentlich in der Te[n]denz zum Eigenen, zu ein paar Monaten persönlicheren Lebens und zum Bilderbuch. Und Sie möge aus solchen guten Zeiten immer ein Zeichen geben. Für Sie, meine gnädigste Baronin, noch einige gute ländliche Herbsttage und viele Wünsche darüber hinaus und weiter.

In der beständigsten Erinnerung und  
Ergebenheit

Ihr  
RMRilke.

P.S. Die beiden Gedichtbände sende ich von Berlin.

4.

HOTEL ESPLANADE  
BERLIN  
[gedruckt]

BERLIN W.  
BELLEVUESTRASSE

am 5. Oktober 1917  
(abends)

Meine verehrte gnädigste Baronin,  
ehe noch ein anderer hier sein konnte (denn meine ganze Post geht noch über Bökkel) hat mich Ihr guter Brief hier erfreut, am ersten Morgen. Das war ein schöner Anfang und ich nahms zum Zeichen für die ganze Zeit. Wie lange schon? Drei Tage bin ich hier, herrlicher Herbst bis zum heutigen Tag, an dem es zu regnen begann. Und was ich zu erzählen hätte? Wenig. Ich habe einige Menschen gesprochen, einen Abend in einem Herrenklub verbracht, einen Nachmittag im Reichstag, wo sich alle Welt gelangweilt hat, und wenn ich mit diesen halb zufälligen Orientierungsversuchen meine Vormittage vergleiche, die im Kaiser-Friedrich-Museum vergangen sind und im Museum für Völkerkunde, so muss ich Ihnen nicht sagen, was überwiegt. Sie hatten immer zuviel Güte für meine Meinungen den öffentlichen Ereignissen und der allgemeinen Zukunft gegenüber, ach, verehrte Baronin, der mindeste Eindruck hier genügt, um mir zu zeigen, wie wenig Ansicht ich mir da zutrauen darf. Nein, gar keine. Wie ist das alles, was das Heute und Morgen ausmacht, auf die verschiedensten Unterlagen gestellt, von denen keine einzige menschlich ist, alles steht auf ungleich hohem doppeltem Boden, und so verträgt sich eines mit dem andern nur durch Täuschung und Betrug. Solchen verschleppten Verhältnissen gegenüber sind freilich die Erklärungen des Grafen Czernin ideologische Unmöglichkeiten, denn wie sollte diese, diese Menschheit, die eben noch aus dem Krieg den unbesorgtesten Nutzen zieht, sich über Nacht zu einem niedagewesenen Höheren entschließen?; hier halten denn auch (so scheint es mir) die Meisten diese Friedensversicherungen für Phrasen, und ich bewundere den Instinkt der Franzosen, die alle Folgen der Papstnote unter dem amüsanten Ausdruck le Saint-piège zusammenfassen. Man hat hier im Großen und Ganzen eine merkwürdige Vorstellung von Politik: wissend, dass sie ihrem Wesen nach nicht immer aufrichtig sein müsse, nimmt man dann auch gleich im Größten an, dass Unaufrichtigkeit Politik sei. Wenn wir uns vorstellen, dass der Frieden nur in einer völlig veränderten, in einer Welt, die umgelernt hat, Wurzel fassen könne, so ist, weiß Gott, noch nicht die Zeit für ihn. Berlin macht nicht den Eindruck, als ob da jemand vorbereitet sei oder Lust habe, sich zu ändern. Drei Jahre Entsetzen. Was muss diesen Menschen noch zugesetzt werden, damit sie zu einer reineren Besinnung kommen? Ich fürchte, alles geht weiter, man will es so, man weiß es nicht besser.

Morgen Abend esse ich mit Kühlmann, an den ich nach wie vor glaube, – aber wer weiß, ob wir irgend etwas Politisches sprechen werden; ich möchte mich so gerne unterrichten lassen, aber der Unterricht wäre lang und der Schüler ist traurig.

Der Buchhändler, hoff ich, schickt Ihnen früh noch drei Bände Gedichte, die beiden, die Sie kennen, und einen früheren Band. Ich konnte mich nicht entschließen, Ihren Namen hineinzuschreiben. Das linoleumhafte Papier des Einbands ist mir zu

widerwärtig, – nehmen Sie diese als vorläufig, ich schicke einmal später von München gut gebundene Exemplare. – Jetzt, indem ich schließe, sehe ich fast das Blau Ihres Zimmers –, grüßen Sie mir das liebe Haus, in dem ich Sie denke, als Ihr verehrend und herzlich

ergebener

Rilke.

Wann mögen Sie reisen? Ich bin mindestens bis zum 11<sup>ten</sup> hier.

5.

BERLIN W.

BELLEVUESTRASSE

HOTEL ESPLANADE

BERLIN

[gedruckt]

[6. Oktober 1917]

Nachschrift am Tage darauf:

Nocheinmal setz ich die eilige Feder an, liebe gnädigste Baronin, – zu einer Berichtigung zunächst, Frau Koenigs Pläne sind verändert, – Sie kommt fürs Nächste nicht nach Böckel (erst um Weihnachten vielleicht) auch die Reise in die Schweiz scheint fraglich geworden; wahrscheinlich wird sie sich darauf beschränken, noch einige Tage hier zu bleiben, um dann zurück nach München zu gehen.

Aber eines noch hab ich zur Sprache zu bringen: Fritz von Unruh's Drama –, haben Sie's inzwischen gelesen? Was meinen Sie dazu? Mir scheint es groß, rücksichtslos und ungestüm, ich weiß nicht, ob es nicht die erste künstlerische Arbeit ist, die aus dem Kriege, aus sei[nen] Bedingungen und ungeheueren Zumuthungen hervorgegangen ist, hier ist wirklich das mit Schmerz durchknetete enorme Geschehen zum Material eines Werkes geworden, diese großen, schweren Figuren sind zu gleichen Theilen aus Leben und Entsetzen gebildet und stehen in einem Raum, der unserem bedrängten entspricht und dennoch über sich hinaus in grenzenlosen Welt-raum übergeht. Es ist ein furchtbares Buch, furchtbar wie die Zeit, und doch in einer letzten Wendung versöhnlich, ich gestehe, dass meine erste Beziehung dazu Schrecken war, aber gleich schon die nächste: Bewunderung.

Wie groß die Mutter wird, da sie einsieht, dass sie jegliches Blut in ihren Kindern, das tote, das verbrecherische, das namenlos aufgerührte, das blinde Blut und das feige –, dass sie alle diese Blutströme anerkennen und gewissermaßen in einem noch mütterlicheren Leibe wieder bejahen und entfalten soll, – und wie ihre Gestalt immer noch wachsen muss, um Widerstand, Härte, Auflehnung und Verzweiflung, um den äußersten Tod ihrer Kinder mit zu umfassen: dass Unruh diese erhabene Ausdehnung und Proportionalität seiner Figuren erreichen und einhalten konnte, ist für mich ein erschütternder Beweis seine künstlerischen Kraft und seines sich unerbittlich durchsetzenden Ernstes.

Kessler hat Unruh's jüngeren Bruder als Adjutanten in Bern und hat auch Fritz Unruh oft gesehen, was er von ihm erzählt, hilft mir auch wiederum »Ein Geschlecht« zu begreifen; in diesem Menschen ist beides: Soldatenbegeisterung und soldatische Überzeugung und zugleich die innerste Auflehnung gegen die Unmenschlichkeit der Menschen. Die grausame Krankheit von der er befallen ist und

mit der er körperlich und geistig ringt, steigert das Konflikthafte seiner Lage –, Kessler erzählte mir, wie er, im Bette, seine beiden kranken in Verbänden liegenden Hände zu enormen weißen Fäusten ballend, die glänzendsten und heißesten Reden hält, ganz Revolutionär und doch zugleich ganz Offizier: was ja wohl irgendwo zusammengeht, weil es in der höheren Einheit seines inneren Künstlerthums in Eines zusammenglüht!

Die Ärzte geben ihm zwei Jahre bis zur Genesung, vorausgesetzt, dass sein Körper die Schmerzen der selten beobachteten Krankheit und – das Morphem übersteht, durch das allein sein Zustand sich vorübergehend mildern lässt.

Aber genug. Nun sind aus einer Nachschrift noch ganze vier Seiten geworden! In der herzlichsten

Ergebenheit  
immer Ihr  
Rilke.

6.

BERLIN W.  
BELLEVUESTRASSE

HOTEL ESPLANADE  
BERLIN

[gedruckt]

am 29. Oktober 1917

Verehrte und liebe gnädigste Baronin,

es war wirklich ein schönes Zusammentreffen: Ihr Brief erreichte mich hier an einem Abend, Donnerstag, da ich eben von Frau Frobenius kam; ich war hingegangen, zum ersten Mal wieder seit jenem gemeinsamen Sonnabend, vor allem in der Hoffnung, von Ihnen etwas zu vernehmen, das gelang zwar nicht, aber da ich nachhause kam, lag auf meinem Schreibtisch Ihr guter, froher Brief. Besser konnt ich mirs gar nicht wünschen. Sie können sich vorstellen, wie sehr Alles darin Erzählte meine freudigste Theilnahme hat und wie sehr ich es begrüße, dass Ihre Erwartung durch so schöne erfüllende Herbsttage belohnt worden ist.

Was Sie von Ihren letzten Berliner Tagen sagen, gilt für alle meine, deren es, wie Sie sehen, immer noch mehr geworden sind: unruhig und hastig sind sie alle. Auch hat mehr Unangenehmes als Erwünschtes mich hier von Woche zu Woche festgehalten, acht Tage Unwohlseins zunächst und darüber hinaus das Bedürfnis, noch ein paar Menschen hier zu begegnen, die nicht in Berlin sind und die mich warten lassen. Dass diese Wartezeit, so lang geworden ist, doch nicht leer läuft, können Sie sich denken, es fehlt niemals an Menschen und Eindrücken, Wegen und Zusammenkünften, ja ich glaube ich bin, seit ich wieder wohl bin, kaum eine Nacht vor zwei zum Schlafen gekommen. Für mich ganz extreme Verhältnisse. Dabei hab ich leider den Faden der Orientierung immer mehr losgelassen; während ich die erste Zeit ziemlich gut wusste, was zu erfahren und worüber zu sprechen mir wichtig wäre, hab ich jetzt dem Zufall nachgegeben, der mir bringt, was ihm gerade einfällt und der mir, wie das im zufälligen Umgang geht, auch viel Sammlung und Kraft wegnimmt, was Sie, fürcht ich, sogar diesen wenigen Zeilen ansehen werden; ich bin müde, vielleicht nicht mehr als die Meisten, die sich in den Untergrundbahnen zu-

sammendrängen, aber weniger geneigt als sie, aus der Müdigkeit eine permanente Reizung zu machen. Gott, was für ein Gedräng und Geschiebe, und zwischen allen Menschen die Zeitungen mit ihren Aufschriften und Wortmassen, ich imaginiere manchmal ein expressionistisches Bild, das diese Durchdringung von Menschenleibern und Journalen zum Ausdruck brächte, Luft, Atmosphäre, Welt ist keine, die Zwischenräume zwischen den Menschen sind mit Zeitungsblättern ausgefüllt, als wäre das Ganze verpackt und sollte weit weggeschickt werden. Wohin? Ach, in welche Zukunft?

Hauptmann's sehe ich ab und zu; ich habe neben ihm die Generalprobe seiner »Winterballade« mitgemacht, für die Premiere hatte ich bis zuletzt einen Platz für Sie zurückgehalten, den ich ihnen würde vorgeschlagen haben, falls ich Sie noch am Telephon hätte sprechen dürfen. Aber vielleicht sind Sie jenen Mittwoch gar nicht mehr hier gewesen. Es war eine richtige Hauptmann-Première, wie man sie jetzt seit Jahren kennt, wo ein kühles prüfendes Publikum sich karg und ablehnend stellt und wo zum Schluss die anfängliche alte Gemeinde einen Beifall durchsetzt, der mehr der Erinnerung an den früheren Hauptmann und seiner immer noch rührenden Gestalt zu gelten scheint, als dem jeweiligen neuen Ereignis. Die »Winterballade« ist sicher in dem Buch der Lagerlöf, das »Herrn Arne's Schatz« heißt, wohlthuender und berührender enthalten, als in Hauptmann's gewaltsamer Darbietung. Sie haben nichts versäumt; viel mehr bedauere ich, Sie nicht vor die thronende frühgriechische Göttin geführt zu haben, die so schön ist, dass man ihr sogar das Frieren verzeiht, dem man in den ungeheizten Museum-Sälen ausgesetzt ist. Von Frau Frobenius und Roswita soll ich bestens grüßen; ich bin gestern Sonntag Mittag ihr Gast gewesen. Leben Sie wohl, liebe gnädigste Baronin; dieser Brief, wenn schon sonst nicht viel, bringt Ihnen alle Grüße Ihres ergebenen

Rilke.

7.

HOTEL ESPLANADE  
BERLIN

[gedruckt]

Meine liebe gnädigste Baronin,

wie oft ich schreiben wollte, danken für Ihren Brief, seit er da ist, – erzählen, lässt sich gar nicht mehr feststellen, fast jeden Tag nahm ich mir's vor, aber Berlin (halten Sie's für möglich, dass ich immer noch hier bin?!) Berlin hält mich in Athem mit immer neuen Menschen, Wegen, Verabredungen, – es giebt selten eine halbe Stunde, dass ich zu Hause bin und das ist dann eine müde, nicht recht fähige. Was mich immer noch hier beschäftigt, ist die Anwesenheit eines Freundes, des Grafen Kessler, den ich seit Krieg ist nicht gesehen habe und an dem ich nun, als an einem Menschen, der sonst auch meistens auswärts, in Paris, gelebt hat, meinen eigenen gegenwärtigen Zustand, besser als an irgend einem anderen Bekannten, meine ermessen zu können. Außerdem hat er viel zu erzählen, ist sehr im Jetzigen beschäftigt und orientiert; zwei Jahre hat er, Rittmeister bei den dritten Garde-Ulanen, in sehr

BERLIN W.

BELLEVUESTRASSE

am 14. November 1917

bewegten Verwendungen draußen im Felde gestanden, seine Briefe von draußen, die ich jetzt las, sind die stärkste und sicherste Schilderung jenes unvorstellbaren Lebens, die mir je vorgekommen ist, am großen Beispiel von Tolstoj's »Krieg und Frieden« erwachsen und getragen von einer Fassung, Geistesgegenwart und Ruhe des Berichts, die so schrecklichen Umständen gegenüber fast unbegreiflich scheint. Kessler's jetzige Verwendung hat ihn nach Bern gerufen und ihn damit wieder seinem sonstigen Leben näher gebracht, welches immer, mit außerordentlicher Bereitschaft, den künstlerischen Erscheinungen und Vorgängen zugewendet war; gerade so einen Menschen, der in der offensten Welt zwischen Büchern, Bildern und Skulpturen zu existieren und zu wirken gewohnt war, in den Zumuthungen und Verwandlungen des Krieges zu beobachten, hat für mich einen gewissen Sinn, weil ich daraus ungefähr erkennen kann, wie es möglich ist, von diesem zu jenem als derselbe wissende und fühlende Mensch überzugehen. Mir ist es, wie ich zugeben muss, in keiner Weise gelungen, soviel ich gehört und gesehen habe, ich bin dem politischen Schauen und Verstehen um nichts näher gekommen, – zum Trost theile ich immer noch mit vielen, die drin stehen oder drin zu stehen meinen, die Ahnungslosigkeit den vielen fortwährenden Ereignissen gegenüber: Russland, – Italien, nein über einen Mangel an Vorgängen und Veränderungen hat sich niemand zu beklagen, – aber das Gesicht dieser Ereignisse zu sehen, zu wissen, was sie bedeuten oder bedeuten werden – : wer ists imstand?

Liebe, verehrte Baronin, ich freue mich, dass die glücklichen Herbstwochen Ihnen das verständige schöne kleine Haus auf eine neue Weise seelisch ausgestaltet haben, so dass es nun voller Nachklang und Erwartung, ganz zu Ihnen haltend, um Sie steht. In der letzten Novemberwoche wird Böckel wieder bewohnte Nachbarschaft sein, Frau Koenig ist jetzt drei Tage hier gewesen, geht heute weiter, doch noch nach der Schweiz, deren Grenze ihr infolge eines Passversehens neulich nicht überschreitbar war. Sie beauftragt mich mit vielen herzlichen Grüßen für Obernfeldle und freut sich sehr darauf, Sie wiederzusehen in der einen Woche, die sie auf Böckel sein dürfte.

Dies alles nur in Eile, um ein kleines Buch zu Ihnen zu begleiten, das nun endlich erschienen ist, die Sonette der schönen Louïze Labé, aus dem Jahre 1555. Wie gerne würd ich sie im blauen Zimmer Ihnen gelesen haben. Hab ich Ihnen von der Dichterin erzählt? Nicht? So thu ichs nächstens, wenn ich wieder schreibe.

In herzlicher und dauernder Ergebenheit

Ihr  
Rilke.

8.

München, z. Zt. Hôtel Continental,  
am 24. Januar 1918

Meine verehrte gnädigste Baronin,  
es geschieht wirklich nicht, um mir in diesem Briefe ein gutes Entrée zu machen, dass ich mit der Versicherung beginne, um Weihnachten und am Eingang des Jahres herzlich und wünschend Ihrer gedacht zu haben –, nur zu jedem Zeichen eines

solchen Gedenkens fehlte der Impuls und die Stimmung, es wäre schließlich ein lahm-  
 spannungsloses Wort geworden. Die schwere Feder, die schon in Berlin mein  
 Übel war, ist mir auch hier nicht leichter geworden –, schon aus der Adresse über  
 diesem Briefe erkennen Sie, wie wenig häuslich mich München aufgenommen hat;  
 mit diesem fortgesetzten Hôteldasein geschieht mir der empfindlichste Abbruch –,  
 denn das Hôtelzimmer ist nicht der Ort, wo ich mein eigenstes Leben zu führen  
 vermöchte, und um dieses Leben zu gewinnen, müsste ich gerade jetzt von einigen  
 schützenden Umständen unterstützt und von vier undurchdringlich eigenen Wän-  
 den umgeben sein. Aber neben diesen Erschwerungen, die am Ende Kleinigkeiten  
 sind, trage ich immer unleidlicher an dem Allgemeinen, von dem ich um so heim-  
 gesuchter bin, als ich immer wieder nur gefühlsmäßig dazu Stellung und Abstand  
 nehmen kann, also leide und hoffe, wo die anderen einfach der Gymnastik ihrer  
 Argumente zusehen. Wenn ich es gestehen soll, so hat kein Augenblick mir ver-  
 hängnisvoller geschienen, als dieser gegenwärtige, welchen Stimmen ich zustimme  
 – (es sind nicht diejenigen, die vor der Hand Geltung haben) – dafür hilft es mir,  
 wenn zuweilen doch, da und dort, das überlegte und überlegene Wort eines erfah-  
 renen Zuschauers sich Geltung schafft und ich feststellen darf, dass ein politisch  
 Orientierter (wie neulich der Prinz Alexander Hohenlohe in der Neuen Züricher  
 Zeitung) sich ganz in der Richtung meiner blindlings gefühlten Überzeugung aus-  
 spricht.

Aber lassen Sie mich nicht weiter diesen Ton in die Länge ziehen, der doch im  
 Grunde gar nicht der meine ist. Lassen Sie mich bei den Sommertagen verweilen,  
 bei Ihrem kleinen Hause, bei allem Guten, in Gemüth und Geist Nachwirkenden,  
 das trotzdem gewesen ist; wären jene Stunden bei Ihnen nicht von so voll-  
 endeter Verzauberung gewesen, ich würde eher zu Weihnachten einen dürftigen  
 Gruß geschrieben haben, aber so fürchtet man jedesmal, einer souveränen Erin-  
 nerung durch spätere Armuth Eintrag zu thun. Schon Berlin hatte diese Gefahr  
 an sich, denn dort war ich ja ganz und gar unter Fremden, und das Fremde, auch  
 wo man es als ein Lernender aufsucht, hat zunächst alle Macht, einen leer und  
 innerlich ungültig zu machen. Aus dem Sommer ist mir so Manches genau un-  
 vergesslich, Berlin hab ich im Ganzen vergessen, und die Menschen, die mir  
 diesmal dort neu begegnet sind, sind, fürcht ich, Alles in Allem wieder verloren  
 gegangen.

Nun las ich nichts lieber, als dass Sie die ganze Zeit nicht allein gewesen sind und  
 die Wochen um Weihnachten, als wirklich schön geschenkte und geschonte, aus  
 dem guten weichen Schnee in Empfang genommen haben. Erzählen Sie mir einmal,  
 ob sich Bücher unter Ihrem Baum mit »den Goldsternen und silbernen Ketten« vor-  
 gefunden haben – welche? Mir ist keines in die Hand gekommen, das ich Ihnen leb-  
 hafter gewünscht hätte. (Gott, wie schön, wie wohnlich und feierlich zugleich, muss  
 der Weihnachts-Abend im »Saal« auf Obernfelde gewesen sein und wie heiter am  
 Weihnachtsmorgen das blaue Zimmer im Schneelicht!)

Die Aufführung Unruh's ist verschoben –, sonst würde ich, bei der großen Be-  
 wunderung und Zustimmung, die ich für sein Stück bekenne, vielleicht diese Tage  
 nach Darmstadt gefahren sein. Wer weiß aber, ob ich nicht, gegen Ende des Win-  
 ters, als Wohnungssuchender hinkomme, nachdem die Wochen der Wohnungs-

suche sich hier als außerordentlich aussichtslos erwiesen haben. Wo werd ich meine Stelle finden dürfen? Es wäre Zeit.

Ihr immer in der gleichen Verehrung  
 ergebener  
 R. M. Rilke.

Wenn der junge Graf Lÿnar, von dem Sie mir sprachen, einmal nach München kommt, so wäre es mir eine Freude, ihm zu begegnen.

9.

München  
 Ainmillerstrasse 34/IV  
 [gedruckt]

am 17. Maÿ 1918

Meine verehrte Gnädigste<sup>17</sup> Baronin,  
 gestern sah ich Frau Koenig, die mir von Ihrem Brief erzählte, und da bekommt es nun den Anschein, als ob es dieses Anstosses bedurft hätte, um mich Ihnen wieder mit ein paar Zeilen fühlbar zu machen. Nein, Ihnen zu schreiben gehört mir niemals zum Vergessenen, immer zum Erwünschtesten, wenn nur die Hemmnis und Schmerz meines Gemüths mich nicht von dem Meisten ausschlösse, was mir sonst leicht, lieb und natürlich war. Ich lebe von Aufschüben immer noch und immer weiter, ach, glauben Sie, es kostet mich Überwindung, an das arglose Glück des Flieders und des Goldregens zu glauben: auch dies, mein ich manchmal, dürfte erst wieder in einer heilenden Welt auf uns einwirken und zu uns gehören, so sehr wir auch gerade jetzt das Bewusstsein nöthig hätten, dass wenigstens die Natur unbeirrt zur Ehre Gottes ihren Frieden und ihre seelige Freude habe!

Vielleicht ist es auch dieses für meine Empfindung so stumpfe München, das mir die Theilnehmung an den glücklichen Vorgängen der Jahreszeit erschwert –; in Ihrem Garten würd es mir leichter sein, eine Stunde tiefen Staunens aus der unendlichen Heiterkeit aufzunehmen, die sich jetzt dorten ausgebreitet haben mag –, mit einem Schlage steht mir Obernfeld, das mir immer so befreiend und wohlthuend war, wieder im innersten Bewusstsein, – ja ich meine zu sehen, wie das Blau Ihres Zimmers heller und schwebender wirkt im, von so viel Ferne hereingespiegelten Frühling, lichter, als ich es in jenen Sommertagen kannte, – und auch der Saal noch nicht so schattig, und das ganz groß angeordnete kleine Haus aufgedeckter, jünger gleichsam, als es in meiner Erinnerung steht. Ach, verehrteste Baronin, wie gut kenn ichs doch, es geht mir mit Obernfeld wie manchmal mit Menschen, die man aus einer früheren Existenz oder aus einem zeitlosen Traum vorzukennen glaubt, so dass die Begegnung in allen Einzelheiten nur Bestätigungen bringt und Beweise, nichts, was erst neu zu lernen und aufzunehmen wäre.

<sup>17</sup> Im Gegensatz zu den vorhergehenden Anreden schreibt Rilke »Gnädigste« nun groß, in den weiteren Briefen ebenfalls, später dann nicht mehr.



Jedesmal, wenn ich an Sie dachte, sah ich Sie dorthin zurückgekehrt, nicht mehr in Darmstadt, aber sicher haben Sie auch dort, mit dem ablaufenden Winter manches Schöne und Bereichernde aufgenommen? Ihr Brief an Frau Koenig bringt nun freilich zu dem inneren Anlass, Ihnen zu schreiben, der in mir vorhanden war, eine neue schmerzliche Veranlassung hinzu; ich vernahm von dem großen Verlust, der sie kürzlich nach Lich gerufen hat, um Ihnen das unaufhörliche Opfer-Gefühl dieser Jahre wieder einmal dicht vors Herz zu stellen. Ich hatte diese Nachricht nicht gelesen, denn seit einer Weile seh ich keine Zeitungen mehr, – seit ich in meiner neuen Wohnung bin. Ja, was sagen Sie dazu, ich habe endlich den Zustand fort, und fortgesetzter Provisorien, der mir im Hôtel-Dasein dieses Winters ganz besonders erschöpfend geworden war, abgebrochen und habe einen neuen kleinen Anfang gemacht. Seit dem 7.<sup>ten</sup> sitze ich hier in eigenen Räumen, mit einem Beginn neuen, noch sehr schüchternen Eigenthums, nach vier Jahren wieder einmal zwischen weniger fremden und zufälligen Sachen! Unter den Gedanken, die ich herbeiwünsche, dass Sie mir diesen Anfang segnen möchten, sind auch die Ihren, liebe gnädigste Baronin, bitte wünschen Sie mir eine gute Ansässigkeit. Mit den herzlichsten Wünsche zu den Pfingsttagen empfehle ich mich Ihrem gütigen Gedenken, als Ihr  
immer ergebener

Rilke.

10.

München, Ainmillerstraße 34<sup>IV</sup>  
am 19. Dezember 1918

Meine verehrte Gnädigste Baronin,

für die lange Unverbundenheit bin ich auf das schönste entschädigt, durch Ihren gestern eintreffenden guten Brief, der mir dadurch besondere Freude macht, das[s] er ins Vorweihnachtliche fällt, in diese Adventtage wo ein liebes Gedenken die innere Erwartung nicht allein stillt, sondern auch ein klein wenig feierlich beschenkt. Aus diesem Beschenktsein heraus lassen Sie mich Ihnen gleich mit ein paar Worten danken.

Ihre Nachrichten, ob sie gleich aus einem in die schwerste Trauer gestürzten Hause kommen, beruhigen mich freundlich über Ihr eigenes und nächstes Ergehen; ganz besonders weiß ich es mitzufühlen, dass die Rückkehr Baron Ledebur's nun endlich wieder ein wirklich gemeinsames Leben erlaubt! Dass es absehbar sei, wagt wohl keiner von den Seinigen zu versichern, denn wo man früher, während der letzten grausamen Jahre, zwei Begriffe hatte: Krieg und Frieden, da ist jetzt alles in ein Durcheinander anonymer Bruchstücke auseinandergefallen, die der Einzelne sich nirgends zu verbinden vermag.

Ich gestehe, dass ich zu dem Umsturz selbst zuerst eine gewisse rasche und freudige Zuversicht zu fassen vermocht habe, denn seit ich denken kann, habe ich der Menschheit nichts dringender gewünscht, als dass sie irgendwann eine ganz neue Seite der Zukunft aufzuschlagen ermächtigt sein möge, auf die nicht die ganze Fehlersumme der verhängnisvollen Vergangenheiten übertragen werden muss. Die Revolution schien mir ein solcher begabter Moment zu sein. Aber er ist von einer so

zufälligen und im tiefsten unbegeisterten Minderheit erfasst und ausgeübt worden, – der Geist versucht erst nachträglich einzutreten und einzudringen, und auch dieser war nur Geist dem Namen nach und hatte keine Jugend und kein überzeugendes Feuer in seiner Natur. Vielleicht sind Revolutionen nur möglich in sehr vollblütigen Augenblicken, jedenfalls nicht nach einem mehr als vierjährigen Aderlass. Dadurch dass wir den Frieden nie im Ganzen gesehen haben, sondern nur die tausend Stücke auflesen, in die er, aus allen Händen fallend, zersprungen ist, sind wir, jeder einzelne, um das tiefe Aufathmen gekommen, das uns versprochen zu sein schien. Nach den unbeschreiblichen Leistungen und Nöthen der Krieger wäre ein Moment der Sicherheit und Ruhe das Unentbehrlichste gewesen, man begreift nicht, wie an die angespannten Leistungen der Feldzüge sich jetzt die enorme Leistung, die fortwährend nöthig ist, anschliessen soll. Übrigens versteh ich unter Revolution, die Überwindung von Missbräuchen zugunsten der tiefsten Tradition, und bei solcher Auffassung seh ich, wie Sie sich vorstellen können, dem Heutigen und Morgigen mit der größten Besorgnis zu. Immerhin lassen Sie uns, jeder auf seiner kleinen Stelle, eine innige Hoffnung pflanzen. Meine Neigung ist jetzt mehr denn je, zu thun was ich wirklich kann, ganz entgegen dem Rufe der Zeit, die alle von ihrem eigentlichen Können fort, in einen politischen Dilettantismus verführen möchte. Verbringen Sie, liebe und verehrte Baronin, ein gutes Fest; das meine, stille und einsame, wird schöner dadurch, dass ich Ihnen das Ihrige wünschen darf. In der größten dauernden Ergebenheit

Ihr Rilke.

Das arme San Salvatore! Reuss, den ich zuweilen sehe, war mit dem Grafen Collalto unten, so hatte ich die arge Nachricht durch einen Augenzeugen der Zerstörung; erholt sich Ihre Cousine von dem Schlage?

II.

Soglio (Bergell, Graubünden)  
Schweiz

-----, am 8. August 1919.

Meine verehrte und liebe Gnädigste Baronin,  
Ihr Brief, geschrieben am 13. Juny, hat mich nicht mehr in München gefunden –: drei Tage vorher war ich in die Schweiz gereist; das war ein lange vorbereitetes und erhofftes Unternehmen; als ich sie schon kaum mehr erwartete, kam die Bewilligung, und da fuhr ich dann, wie Sie begreifen werden, noch am selben Tage d. h. genaugenommen zwei Tage hernach, weil ja noch so viel Formalitäten zu erfüllen waren an Konsulaten, Polizei- und Rentämtern und allen erdenklichen Behörden. Aber schließlich gelang's. Das war nicht leicht, kann ich Ihnen versichern, sich in ein »Draußensein« zu finden, nach fünfjähriger erzwungener Immobilität; zwar mit welchem Durst ergriff man nicht eine Umgebung, die ungefähr an die frühere, einstige, normale, erinnerte, – und doch auch dieses neutrale Land war natürlich nicht in jenem früheren Sinne normal, fing man in Zürich an, so gerieth man sogar in eine höchst künstliche Atmosphäre; wo es aber thatsächlich das Frühere, Natürliche

war, das einem aus der Luft entgegenwehte, da fühlte man sich selber merkwürdig entwöhnt und ungeschickt, es hinzunehmen. Ich verließ Zürich so rasch als möglich, in Nyon am Genfer-See erwarteten mich oesterreichische Freunde, aber auch dort blieb ich nur kurz zunächst, war in Genf, war in dem wunderbaren, als Stadt so zuverlässigen, bürgerlich-angestammten Bern (wo mich schweizerische Freunde in ihren stattlichen alten Häusern an der Junkerngasse aufnahmen), wieder in Zürich, einer kleinen Kur wegen –, der Ort aber, wo nicht Menschen, erwartete und unerwartete, neue und wiederzusehende, überwiegen, wo es nur Natur gibt, eine freie einsame und stellenweise groß geartete Natur, der Ort, wo ich endlich endlich etwas zu Besinnung komme, ist dieser, ist Soglio. / Und nun, verehrteste Baronin, gehört es zu den ersten Sorgen, die diese Besinnung in mir aufkommen lässt: nach Ihnen zu fragen. Der Monat, der für Sie zu einem eigens gesegneten und erfüllenden werden sollte, der Julij, ist seit ein paar Tagen vorüber –, nun warte ich nur auf ein kleines Zeichen, um den Wünschen nachzugeben, die sich zu Ihnen beziehen möchten, in herzlicher Weise und in unerschöpflicher Zahl! Wie schön, dass Sie mir Obernfeld in Ihrem Briefe noch einmal gezeit und mir erzählt haben, was sich dort etwa verändert hat: so konnte ich mich wieder ganz hineinfinden, es war mir einen Augenblick, über dem Lesen Ihres Briefes, näher, als alles, was mich gerade umgab. So haben Sie dort Sommermonate inniger Hoffnung und Erwartung zugebracht, in einer Stille, wie sie das kleine melodische Haus so unbeschreiblich zu unterhalten weiß: in dem rührenden Garten, im Saal, in ihrem blauen Zimmer, überall diese süsse ländlich-liebliche Stille, mit einer Spur Feierlichkeit gemischt: welcher Schutz, welche Umgebung dürfte solchen Monaten angemessener und freundlicher sein? Und da Sie doch fortsollen zum Herbst : wie schön, mit dem lieben Landsitz zum Schluss noch einmal so einig gelebt zu haben, so aus dem Geiste des familialen Gemüths heraus, dem er eine so eindrucksvolle Stätte bietet, ob er gleich anfangs bestimmt war, der Zurückgezogenheit alter Menschen günstig zu sein: (Resonanz-Boden – das Haus, und der Garten: wehmütig sanfte Weite für ihr Verklingen.) Aber gerade weil es dieses, wie aus Bescheidenheit, zuerst auf sich nahm, das verständige Haus, gerade deshalb, darf es später im künftigen und fortsetzendsten Sinne umgedeutet und angewendet sein. / Sie fühlen, wenn ich davon rede, ich bin ihm nicht fremd geworden. Und wie ich den Garten sehe! Und wie die Weite, von der kleinen geduckten Laube aus, die unter dem Hausaufgang versteckt ist!

Vielleicht auch hilft ein altes Haus das andere heraufzurufen – hier in diesem Bergnest, das am Rande des Bergeller Thals in halber Gebirgshöhe gelagert ist, wohnt man in dem alten Palazzo Salis (dem Stammhaus der Salis'schen Linie zu Soglio). Es erschreckt einen erst und widerstrebt einem, wenn man vernimmt, dass es seit Jahrzehnten als Hôtellerie eingerichtet ist und zwar sogar mit seinen alten Boiserien, Stucs, einem großen Theil seiner angestammten Möbel, Bilder und sonstigen Einrichtungen –: trifft einen dann aber, drin zu wohnen (es ist nur an die Wirtschaft vermietet und gehört noch dem Grafen John Salis) – trifft einen, drin zu wohnen und gewahrt man, dass der rücksichtsvolle italiänische Wirt Alles in Pietät und Tradition erhält (sogar den alten, französischen Terrassengarten mit dem beschnittenen Buchs, aus dessen Rahmen und Architekturen die Sonnenblumen drängen) so ist man doch wiederum geneigt, eine so seltene Fügung dankbar für sich auszunutzen.

Mir jedenfalls ist sie eine rechte Beglückung in diesen Tagen. Wie lang ich hier bleiben kann, ist noch unbestimmt, ich hoffe, es wird doch eine Weile; dann soll ich noch einmal, derselben Kur wegen, nach Zürich, und zum Schluss auch wieder nach Nyon zur Gfn. Marý Dobrýženský. Darüber wird dann der Herbst gekommen sein. Über meinen Winter wag ich noch nichts zu wissen: wo? Und wie? / Und Sie: ist ein Haus im Westphälischen gefunden? Wie fehlt es mir jetzt, da ich sosehr an Sie denke, Baron Ledebur damals nicht begegnet zu sein. Empfehlen Sie mich ihm gleichwohl und fühlen Sie, gnädigste Baronin, die Dauer und den Grad meiner Ergebenheit.

Ihr

Rilke.

P. S. Den Tod Mathilde v. Ledeburs erfuhr ich erst eben vor meinem Fortgehen von München; damals kam ich über der Reise und allem, was mit ihr zusammenhing, nicht dazu, Ihnen zu schreiben, obwohl mirs ein fühlbarer Anlass gewesen wäre.

12.

Soglio  
(Bergell, Graubünden)  
am 25. August 1919

Meine verehrte Gnädigste Baronin,  
mit einer besonders hoffenden Erwartung hab ich diesmal, wie Sie sich denken können, Ihren Nachrichten entgegengesehen, – und wie vollkommen und schön hat mir Ihr Brief diese Hoffnung erfüllt: auch ich kann nicht viel schreiben heute (die Post, wird gleich einspannen, die nur einmal täglich ins Thal hinunterfährt), aber diese frohen, glücklichen Wünsche sollen bei den Eltern des kleinen Felix, sollen vor Allem bei Ihnen sein, liebe gnädigste Baronin, so rasch, als es die weite Entfernung eben zulässt. Der Anlass hat mich empfinden lassen, dass ich, aller Ferne zum Trotz, Ihnen sehr nahe sein kann im Augenblick unmittelbaren Fühlens und Gedenkens: ein solcher ist es, da ich Ihren guten Brief las, beantworte und segne!

Und das liebe Haus und das blaue Zimmer und der glückliche Garten und die heitere Ferne über ihm, alles das verbunden fortan mit diesem herzlichen Ereignis, theilnehmend an ihm, es schützend und feiernd in den Farben und heiteren Schatten des Sommers! Nun haben die Verse, die ich Ihnen einmal in der freudigsten Umgebung ins Gästebuch einschreiben durfte – ich erinnere sie nur noch ganz ungefähr – einen noch weiteren und innigeren Sinn erhalten.

Bei der großen Freude, die ich an dem oberfelder Haus hatte, vom ersten Augenblick an, freu ich mich ja, dass Sie es nun doch noch eine Weile bewohnen werden, wenigstens über den Winter hin; es wird nicht eben leicht sein, etwas zu finden, vollends etwas, was sich damit vergleichen lässt: eine solche Verbindung von Intimität und Haltung, von Feierlichkeit und ländlicher Natur, wie sollte das leicht ein anderes Mal sich vorfinden? Wenn ich mich gehen lasse, so komme ich gleich wieder in ein unaufhörliches Preisen von Oberfelde, das hab ich nun einmal auf dem Herzen! Es genügt nur ein Schließen der Augen, und ich sehe mich (zum Beispiel) an

dem großen mittleren Tisch sitzen und zu der Supraporte aufsehen über Ihrer Thür: das alles ist deutlich und unvergesslich und geliebt –, was wird das Schicksal des kleinen Hauses sein, wenn Sie es einmal verlassen –, wird Marie es beziehen? Das müsste sie dann eigentlich beruhigen und zusammennehmen.

Hier hab ich noch kaum alte Schlösser und Landhäuser besucht, abgesehen von einigen Wagenfahrten in die Umgebung Berns –, dort wohnt mir eine gütige achtzigjährige Freundin, eine vorzügliche wache und lebhaftige Frau; ihr kleines Landhaus stammt zwar nur aus den fünfziger Jahren, aber es ist voll schöner und geliebter angestammter Dinge, – und das wunderbarste ist der malerisch angelegte Garten davor; er ist nicht sehr groß, aber unabgegrenzt gegen die übrige Landschaft, der er eine Art premier plan bildet, wie auf alten Bildern, um die ganze tiefe abgewandelte Ferne, als irgendwie ihm gehörig, mit einzubeziehen: ein Benehmen, das eigenthümlich übereinstimmt mit der Verfassung seiner Eigenthümerin, deren zusammenfassendes Greisenthum auch in einer endgültigen Heiterkeit das Entlegenste hereinnimmt in die Begrenztheit eines nicht mehr verschiebbaren und veränderlichen, aber zu beträchtlichen Maaßen angewachsenen und gediehenen Lebens.

Die Post! Die Post!

Ja: sowie ich irgend von einem verfügbaren Landsitz höre, beeile ich mich, Ihnen davon zu schreiben, auch wenn sichs um einen auf oesterreichischem Gebiete handeln sollte. Vielleicht ist es ja gut, wenn Sie, bei dem Schwanken der allgemeinen Zustände, noch ein wenig im Abwarten bleiben. Nun ists ja noch weniger als je egoistisch, wenn Sie eine in jeder Weise begünstigte Stelle suchen und wählen, da Ihnen ein solches Pfand zur Zukunft geschenkt worden ist. So finster es um uns draußen ist, um sein Heranwachsen soll zunächst die schuld- und arglose Natur sein und später auch ein immer helleres und heilenderes Menschliche. Dieses Gute hat ja doch der böse Moment, dass er uns allen den Entschluss abnößtigt, williger und reiner am Zukünftigen zu bauen: über dieser Nothwendigkeit wird man sich jetzt auch wirklich im Grossen einigen und verbrüdern müssen. Es kann nicht anders kommen.

In der anhänglichsten Gesinnung und Verehrung  
immer  
Ihr  
Rilke.

13.

Locarno (Tessin) Schweiz,  
Pension Villa Muralto,  
am 15. Januar 1920.

Meine verehrte und liebe Gnädigste Baronin,  
die Zeit von Weihnachten bis etwa zum Drei-Königs-Tage giebt mir immer verstärkten Anlass, derer zu gedenken, zu denen ich dauernd möchte bezogen bleiben dürfen, – und so bin ich, im Geiste auch oftmals, erinnernd, wünschend und fragend, bei Ihnen gewesen, – und wie sollte das nicht heuer mit einer besonderen Innigkeit verbunden gewesen sein, da Ihr Christfest ja einen neuen Sinn und Reichthum

bekommen hat. Des kleinen Felix erster Christbaum: und er muss kräftig und energisch, wie Sie ihn mir schildern konnten, sicher schon eine Aufnehmung für die augenscheinlichen Herrlichkeiten gehabt haben, die ihm da zugemuthet waren. Weihnachten in Obernfelde –: das muss von einem eigenen Zauber sein, mit dem Baum im Saal und der Stille draußen und vielleicht gabs Schnee –? Sicher, denn hier sogar fing es am 23. dicht zu schneien an, so dass die Weihnachts-Wahrscheinlichkeit, die noch eben ganz gering gewesen war, auf den Grad jener unvergleichlichen Erwartung stieg, die diesem Fest eigenthümlich ist. Wieviele einsame Erinnerungen hab ich nun schon seit Jahren an diesen Abend, den ich sehr oft in Hôtelzimmern zuzubringen genöthigt war, in Tunis ein Jahr, im südlichen Spanien einmal, in kleinen Hôtels in Paris, später dann in meiner Wohnung dort, und nun einmal auch hier, in einer tessiner Pension, – und immer, oft im letzten Moment und malgré moi, wurde es Weihnachten, oft nur weil das Holz im Ofen knisterte und man das plötzlich so heimelig-feierlich auslegen musste, ob man wollte oder nicht. Welche Kraft hat dieses eindringliche Fest, ich glaube, wir habens im Blut, wie ein Elementares, wie Ebbe und Fluth, wie die Jahreszeiten, wie die Gestirne –, nun, es ist ja auch der Einfluss eines Sterns.

Mögen Sie's gut gehabt und freundlich-häuslich gefeiert haben! Ists nun wirklich das letzte Weihnachten gewesen in den Oberfelder Räumen? Verlassen Sie das kleine liebe Haus aufs Frühjahr zu – und ist das nächste gefunden? Ich hatte allershand Freunde in Bewegung gesetzt, bin aber ganz ohne Verständigung geblieben über irgendwelche Angebote, – es wär ja doch auch kaum rathsam für Sie, nach Oesterreich zu ziehen, wo doch alle dort, abgesehen von Noth und Bedrängnis, die Heimatlosigkeit zu fühlen bekommen. Seine Wände sind eingestürzt und nun wehts über Oesterreich hin, wie über eine Brandstätte, und alle seine Dinge liegen aufgedeckt, bloßgelegt da und haben jenes unwahrscheinliche unproportionierte Aussehen, das Mobilien annimmt, wenn es unter freien Himmel geräth! Sogar ich, ob ich doch nie eigentlich die Zuständigkeit ausgenutzt habe, empfinde diese Unterstandslosigkeit mit eigenthümlicher Stärke und das Wohin? Steht mit so großem »W« (Weh) und so riesigem Fragezeichen vor mir, dass es keinen Moment zu übersehen ist. Ein bischen feige, hab ich mich, wie Sie sehen, noch nicht über die Grenze zurückgetraut, obgleich die Schweiz auch nicht ohne Enge ist und ich seit jenen Sommerwochen, in dem alten Hause auf Soglio, keine Stelle mehr gefunden habe, die mir schützend und wohlthuend war. Ich bin aber auch ungemein anspruchsvoll. Mir wird immer klarer, was ich haben müsste, um die ungeheuere, grausame Unterbrechung in mir zu überwinden und um meine künftige Arbeit wirklich an jene schmerzlichen Bruchstellen des Jahres Vierzehn so genau anzuhalten, dass sie dort anheile: dazu bedürfte es mindestens ein halbes Jahr der geschütztesten Einsamkeit, zusätzliche Verhältnisse, die gleichmäßigsten und gesundesten, mit einem Wort, außerordentlich viel. Und keine Menschen diese ganze Zeit, nicht einen, – nicht aus Abwehr und Menschenscheu, sondern eben, damit die innere Besinnung vollkommen sei, ohne Riss und Bruch –, nur die Arbeit täglich und den Einfluss der Natur nur, wie's in Soglio war, im nächsten Umkreis ein paar alte Dinge, die allen Verkehr ersetzen können durch ihr vieles Mitwissen an jenem Leid und jener Freude, die nun einmal menschlich sind, ohne eigentlich persönlich zu sein. Danach sehn ich mich

und darauf wart ich, wie man, nun eben – wie man auf das Wunder wartet. Hier liegen so viele kleine, wochentags ganz verlassenene Landkirchen in den Rebbergen, ländliche Ansiedlungen, in denen ein heiliger Georg oder Laurentius ohne Sorgen von dem kleinen Kapital des Geglaubtwordenseins lebt, das die Frömmigkeit so vieler Generationen für ihn aufgebracht hat, ich sitze bald da, bald dort in einer, und manchmal kommen mir die Thränen, nur aus Glück über die reine heitere Stille in diesen Kirchen: solche Stille, scheint mir, müsst ich ein Jahr lang um mich haben dürfen, um mich selber wieder zu vernehmen und in meiner Mitte jene kleine Quelle der Erneuerung, die das Geheimnis jeden Lebens ist, und die so lange übertönt und getrübt war!

In welcher Gegend wird Ihre neue Niederlassung sein? München ist mir ganz unzusagend, und überdies trag ich ihms nun nach, dass ich im Krieg dort gewesen bin, wie der Genesende das Zimmer verabscheut, dass mit einer langen Krankheit zusammenhängt. Nun rath ich so herum. Denke an die weimarer Gegend, oft auch wieder an Darmstadt ... Hermann Keyserling, hör ich, zieht hin, unter dem Protektorat des Großherzogs ist dort eine Keyserling-Stiftung für freie Philosophie begründet worden. Haben Sie denn das große »Reisetagebuch eines Philosophen« vom Grafen K. gelesen? Es würde Ihnen und besonders auch Baron Ledebur, von unerschöpflicher Anregung sein! Die Seite drängt zum Schluss, in den ich rasch noch so viel herzlich Ergebenes unterbringe, als Sie mir irgend gestatten wollen. Immer

Ihr Rilke.

14.

CHATEAU DE MUZOT  
sur SIERRE  
VALAIS  
Schweiz,  
[gedruckt]  
am 28. März 1924

Meine gnädigste Baronin,  
wie soll ich Ihnen nur rasch die Freude beschreiben, die mir Ihre gütige Erinnerung bereitet hat! Die Karte, an den Insel-Verlag gerichtet, hat weite Wege nehmen müssen: gestern Abend hat sie mich erreicht! Und nun will ich »rasch« sein und vor lauter Raschheit kurz, um Sie zunächst nur erst wieder zu erreichen, ehe Sie Capri verlassen, um Ihnen noch dort dankbar zu erwidern! Es hat mir oft und oft gefehlt, etwas von Oberfelde zu vernehmen, und nun da Sie die Güte hatten, ein Zeichen zu geben, wären viele Fragen bereit, zu Ihnen zu eilen: weiß ich doch nicht einmal, ob Sie noch in dem lieben Hause bei Lübbecke wohnen geblieben sind, – und wie es dem kleinen Felix ergehen mag, der genau so alt ist wie mein Schweizer Aufenthalt, – und ob er der Einzige geblieben ist? Sie schreiben von »schwierigen und unangenehmen Dingen«; ja von denen ist wohl niemand verschont geblieben, – nach den schon reichlich argen Jahren, kamen solche, die man überhaupt nicht zu bezeichnen wusste, Jahre der besorgtesten Schweben; auch mir waren sie nicht immer leicht, ob-

gleich ich durch eine Reise freundlicher und freundschaftlicher Fügungen mich, seit dem Sommer 1919, in der Schweiz halten konnte, seit drei Jahren sogar an demselben Platze, der mir gesegnet war, indem ich auf ihn (in mitten einer großgestalteten Landschaft) von den durch den Krieg verstört und unterbrochen gewesenen Arbeiten manches fortsetzen und vollenden konnte, manches Neue weiterführen .... : kurz, die letzten Jahre waren sehr arbeitsame und somit die besten, die ich mir wünschen konnte. Jahre übrigens der vollkommensten Einsamkeit. Die gute Wendung geschah dadurch, dass ich hier, im Wallis, im Sommer 21 einen uralten halbzerfallenen Herrenturm entdeckte, ein enges, etwas hartes, sehr mittelalterliches Manoir, das ich zunächst zu »retten« vermochte, das dann ein schweizer Freund erwarb, der es selbst für lange hinaus nicht bewohnen wird; so dass es mir ganz zur Verfügung steht. Ich habe es mit alten Möbeln, die ich zum größten Theil vorfand, wohnlich gemacht, und das alte Haus hat mir, alles, was ich daran wendete, mehr und mehr gelohnt. Wenn ich eilte, Ihnen »rasch« zu schreiben, trieb mich, verehrte gnädigste Baronin, der Hintergedanke, die Hoffnung, Sie könnten am Ende mit Baron Ledebur über den Simplon zurückreisen und hier, an Sierre (Linie Brique – Lausanne – Bern) vorüberkommen. Ist keine Aussicht dafür? Nun, bestünde eine, so wüsste ich gern Ihre Daten, um nicht gerade dann fort zu sein. Wie viel Freude hätte ich an einem Wiedersehen! Und vollends hier, wo ich Ihnen eine herrliche, mir vertraut gewordene Landschaft zeigen könnte. Genug. Genießen Sie Capri! Und Dank, aufrichtigen Dank, dass Sie dort an mich denken mochten. Ihr Rilke.

15.

CHATEAU DE MUZOT  
sur SIERRE  
VALAIS  
Schweiz,  
[gedruckt]  
am 15. April 1924

Meine liebe Gnädigste Baronin,  
so haben Sie also (ist es nicht seltsam?) in meinem Gefühl und Bewusstsein das liebe Obernfeld um ganze drei Jahre länger bewohnt –, und so sehr ich mir nun die anderen Daten, die Ihr Brief enthält, gegenwärtig mache, ich kann die Erfahrung, Sie immer noch dort gedacht, gesucht und – gefunden zu haben, nur nach und nach corrigieren und kaum ganz rückgängig machen. Der grosse kühle Esssaal und Salon mit seinen Supraporten, Ihr blaues Zimmer daneben ... , das alles hat in mir ein dreijähriges Überleben gehabt!

Arenshorst kenn ich ja auch gut, wenigstens nach Bildern, von ganz früheren Zeiten her –, und ich kann mir denken, dass es Ihnen als Zuflucht angenehm geworden war; aber ich freue mich doch, dass Sie, vom Sommer ab, auf jenem Gut, das Baron Ledebur zu verwalten gedenkt, um doch wieder mehr bei sich und, wenn es Ihnen für die Jahre zusagt, ungefähr wie im Eigenen sein werden. Eine ländliche Stelle, möglichst die gleiche, ist ja heutzutage immer noch die günstigste Gegebenheit (wehe, wenn man sich mit den Städten einlassen sollte!) besonders da ja nun die



Kinder heranwachsen sollen, von denen Sie mir so Glückliches und Zuversichtliches schreiben. Wie gerne säh ich sie einmal ... Wenn ich je nach Deutschland komme, und Sie wohnen dann in der Stille der neuen erprobten Ländlichkeit, wie sehr freue ich mich auf die Stunde Wiedersehens und Erzählens!

Ich selbst bin in dieser Nachkriegszeit noch wenig gereist, es sei denn innerhalb der Schweiz, die ich in den ersten Jahren nach der Ausreise, Stadt für Stadt, ziemlich gut kennen und schätzen gelernt habe. Seit Muzot gefunden ist, bin ich von einer ganz eigensinnigen Sesshaftigkeit, da ich gleich begriff, dass dieser Platz mir vergönnt worden ist, um das Unterbrochene und jahrelang gefährdete der eigenen Arbeit in genauer Zusammenfassung zu leisten. Und da ja in der Kunst immer die »Gnade« das Entscheidende ist, so darf ich versichern, mehr als das Mögliche in der so rein begünstigten Einsamkeit vollbracht zu haben. Diesen Winter erst fing sie an, schwer auf mir zu lasten, sei es, dass die Isolierung doch zu streng, zu vollkommen ist auf die Dauer, sei es, dass alles ein anderes Aussehen bekommt, wenn man sich weniger wohl fühlt. Aber, wie das Leben auch verfügt, welche Dankbarkeit werd ich für meinen alten Thurm behalten, in dem ich, stätig bemüht, meine innerste Aufgabe retten konnte. – Es ist gütig, liebe gnädigste Baronin, dass Sie danach fragen: so verpacke ich Ihnen den dieser Tage, als oesterlichen Gruß, die beiden Hauptergebnisse des Arbeitswinters 1922, die nun seit kurzem, als Bücher, vorliegen. (Die »Duineser Elegien[«] waren 1912, auf dem, im Kriege zerstörten Duino begonnen worden, in Paris und Spanien ging die Arbeit an ihnen weiter, bis das verhängnisvolle Datum 1914 den Fortgang unterbrach –.) Diese Bücher sind schwer, es dauert eine Weile, bis man sich, von der oder jener vertrauteren Stelle aus, eingelesen hat, aber dafür ergänzen sie eines das andere. Ich freue mich unendlich, dass ich sie in Ihren Händen wissen werde.

Nun haben Sie südliche Erinnerungen und Eindrücke heimgebracht: möge das Alles glücklich nachklingen und die heimischen Freuden bereichern. Danke, dass Sie mir gleich noch von Capri aus schreiben mochten, mein Brief hatte die herzlichste Eile, Sie dort noch zu erreichen; schön, dass es ihm gelang, und ich so wissen und glauben darf, dass auch Sie in Güte fortsetzen, was dauernd in meiner getreuen Ergebenheit fortbesteht.

Ihr Rilke.

16.

CHATEAU DE MUZOT

sur SIERRE

VALAIS

Schweiz,

[gedruckt]

am 9. August 1924

Meine liebe Gnädigste Baronin,

ja: auch Ihr erster guter Brief hat mich erreicht und, entsprechend der Freude, die er mir bereiten konnte, wäre er nicht so lang unbestätigt geblieben, ohne eine längere Abwesenheit von Muzot; auch die wäre schließlich kein Grund gewesen zu so un-

dankbarer Vernachlässigung, hätte ich mir nicht, mit einiger Strenge, für jene Wochen, die ganz der Erholung gehören sollten, die Feder – und besonders die Brief-feder – versagt gehabt. Ich war in Ragaz, wo das jährliche Wiedersehen mit meinen ältesten verehrten Freunden (dem Fürsten und der Fürstin Taxis) stattfinden sollte, da die Fürstin dort eine Kur machen musste und so die Woche ausfiel, die sie, die anderen Jahre, seit mein alter Thurm mich beherbergt, bei mir im Wallis zuzubringen liebte. Da fand ich mich, unversehens, in einem jener alten Bäder, wo die Bäume so alt sind wie die Traditionen –, ja, diese sind in Ragaz noch älter, denn die wunderbar stark strömende Heilquelle ergießt sich seit den ältesten Zeiten in die Badebehälter: sie hat genau die Temperatur des menschlichen Körpers, das giebt eine eigenthümliche Empfindung, und man meint es müsse eine geheime Beziehung zu unserer, oft so abgeschnürten und vereinsamten Natur in dieser Übereinstimmung angedeutet sein. Da ich nicht um der Kur willen gekommen war, so habe ich die Einflüsse des Heilwassers leider erst in den letzten Tagen kennen gelernt: ich fand sie so vortrefflich, dass ich vorhabe, gegen Ende August nocheinmal den sympathischen Ort aufzusuchen, der dann auch den ihm wenig angepassten Zustand einer »Saison« (wie sie nur 1924 aussieht!) überstanden haben dürfte. Was-für Leute, die heutzutage (ach!) reisen, baden, tennisspielen –: es war nicht zu glauben. Sie werden auf Capri Ähnliches erlitten haben, soweit nicht das Wunder der dortigen Natur Ihnen über das Malheur der Nachbarn fortgeholfen hat! ... Wie wünschte man sich, in den schönen Alleen zu Ragaz, die einstigen Kur-Gäste promenieren zu sehen, langsame und höfliche Herrschaften, und dazwischen, die jungen Mädchen von einst ...

Die Hôtels halten noch gute Pferdegespanne, ich hatte endlich wieder mal die Freude (die mir, seit Kindheit, zu den ersten rechnet) im Landauer über Land zu fahren, auf die Nachbargüter, wo alle die verschiedenen Salis sitzen, mit deren einem Theil ich von früher her befreundet bin.

Das wären meine Nachrichten, verehrteste Baronin; die Ihren sind nicht die besten, leider. Mehr als alles beunruhigt mich, was Sie von Ihrer angegriffenen Gesundheit berichten. Thun Sie nur gleich, ohne Aufschub, das Gründlichste dafür. Und möge sich inzwischen auch die westphälische Angelegenheit zum Guten entscheiden, dass Sie für den Winter wieder ein Eigenes sich vorbereiten könnten, mit allen Ihren Lieben, die dazu gehören. Meine Wünsche sind alle mit Ihnen; bitte schreiben Sie doch wieder und hoffentlich Gutes und Günstiges

Ihrem in alter Verehrung ergebene

Rilke.

17.

z. Zt. Val-Mont Mont p. Glion (Vaud)  
am 23. Dezember 1924

Meine verehrte gnädigste Baronin,  
mit welcher Freude hatte ich in den letzten Oktobertagen Ihren Brief mit den vielen fremdländischen Marken eintreffen sehen: mein Gefühl ließ mich gleich errathen, dass Sie eine günstige und schöne Veränderung bedeuten müssten. Und der gute

Inhalt Ihrer Zeilen bestätigte mir aus dem Vollen meine Vermuthung. Solche Nachrichten wären nicht ohne Erwiderung geblieben – Ihnen noch an den Ort zu schreiben, wo Ihnen der Herbst in so reicher Weise beglückend und ausruhend wurde, hätte mich umso eher gedrängt, als mir gerade in jener Zeit, durch das schöne Buch der Fürstin Marthe Bibesco und durch mehrere Nachrichten von dort, Rumänien zu einer fühlbaren Vorstellung geworden war.

Aber Sie sehen meiner Adresse noch den Grund meines Schweigens an: vor »Val-Mont« ist nämlich das Wort Clinique (oder doch »Kur-Anstalt« mindestens) zu ergänzen. Die gleichen Übelstände meiner Gesundheit, die mich schon vor einem Jahr hierher geführt hatten, waren wieder so aufdringlich geworden, dass ich mich aufs Neue in die hiesige Behandlung und Ruhe begab (statt einer anderen erwünschteren und freieren Reise!). Hier bin ich noch, – und das Schreiben gedeiht nicht an dieser Stelle zwischen den Unterbrechungen der auferlegten Kur und auf dem Hintergrund einer nicht nur geduldeten, sondern geradezu verordneten Trägheit. Indessen der Antrieb, Ihnen zu danken für den gütigen Advent-Gruß von Schloss Lübbenau ist zu stark, als dass meine Feder ganz ruhen dürfte: diese wenigen Zeilen sollen Ihnen, verehrte und liebe gnädigste Baronin, mein Weihnachtsgedenken zutragen. Ein Buch, das irgendwie an Obernfelde rührt, kommt es bestärken; ursprünglich hatte ich Ihnen eines zgedacht, das mit Rumänien in Zusammenhang steht: es ist noch nicht eingetroffen und folgt nach. Aber in dem heute an Sie abgehenden großen Band werden Sie gerne blättern und lesen. Ich dachte von Seite zu Seite, auf ein Bild von Obernfelde zu stoßen, dass ja »nahe gelegen hätte«; schließlich aber wars mir sogar recht, das harmonische liebe Haus nicht vorzufinden: das Bild davon, das sich in mir erhält und das ich im Stillen pflege, könnte durch nichts gesteigert und durch eine publizierte Abbildung nur gestört werden.

Ein gutes Fest Ihnen und den Ihrigen wünschend, bin ich, meine gütigste Baronin,

immer der Ihre und Gleiche

in alter Ergebenheit

Rilke.

#### IV. Erläuterungen und Anmerkungen

##### I. Brief vom 24. August 1917

D: RMR: *Briefe von Gut Böckel*. »Ich wohne hier in stiller Gastfreundschaft ...«. 24. Juli-2. Oktober 1917. Hrsg. und mit einer Einleitung von Theo Neteler. Bielefeld 2011 [Sigle BB], S. 115 f.

*mit dem kleinen Zwischenfall*: wohl überstürzter Aufbruch wegen des – später erwähnten – herannahenden Gewitters.

*noch einmal nach Böckel kommen würden*: am 13. August kommt sie für zwei oder drei Tage; auch am 19. September war sie auf Böckel.

*erlebe dann dieses kleine großmüthige Haus*: Siehe Nr. 4. Auch in späteren Briefen hat Rilke immer wieder betont, wie wohl er sich in Obernfelde gefühlt hat.

*Frau Frobenius bis Roswita:* Editha Frobenius (geb. 1880), die Ehefrau des Ethnologen und Kulturphilosophen Leo Viktor Frobenius (1873-1938), und ihre Tochter Roswitha waren zu Besuch aus Berlin, wo Rilke sie nach seinem Böckel-Aufenthalt besucht hat.

2. Brief vom 15. September 1917

D: BB, S. 143-145.

*Marie Ledebur:* Die Malerin Marie von Ledebur (1871-1954) (siehe Kap. I).

3. Brief vom 29. September 1917

D: BB, S. 167f.

*der gestrige Nachmittag:* Rilke hatte Dorothea von Ledebur gemeinsam mit Hertha Koenig besucht und unter anderem dort vorgelesen. Auch Marie und Julia von Ledebur waren anwesend; ihre Namen finden sich unter dem gleichen Datum im Ledeburschen Gästebuch (H: Deutsches Literaturarchiv Marbach [Sigle: DLA]).

*Julia von Ledebur:* Zu Julia von Ledebur (1874-1954) siehe Kap. I.

*zu Hauptmanns nach Schlesien:* die beiden Schriftstellerbrüder Carl (1859-1921) und Gerhart Hauptmann (1862-1946) lebten seit etlichen Jahren in Schlesien, Carl in Schreiberhau, Gerhart in Agnetendorf. Rilke hatte Carl Ende 1899 bei Samuel Fischer kennengelernt und im September 1900 in Worpsswede auf dem Barkenhoff als Gast Heinrich Vogelers mehrfach getroffen. Gerhart Hauptmann und Rilke waren sich zum ersten Mal am 1. Dezember 1900 in Berlin bei Lou Andreas-Salomé begegnet.

4. Brief vom 5. Oktober 1917

D: RMR: *Briefe zur Politik*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Frankfurt a. M. u. a. 1992 [Sigle: BP], S. 184-186.

*Drei Tage bin ich hier:* In der Literatur wird im Allgemeinen das Ende des Aufenthaltes von Rilke auf Gut Böckel auf den 4. Oktober datiert (siehe z. B. Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erw. Neuausgabe. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 560 [Sigle: *Rilke-Chronik*]). Das lässt sich aufgrund dieses Briefes nicht aufrechterhalten. In seinem Brief vom 29. September (Samstag) an Dorothea von Ledebur hatte er mitgeteilt: »Ich bin nun von Montag an in Berlin, im Esplanade« (der Montag war der 1. Oktober). Es ist anzunehmen, dass er seine Abreise um einen Tag verschoben hat und am Nachmittag oder Abend des 2. Oktober in Berlin eintraf, wo ihn am Morgen des 3. Oktober der erwähnte Brief erreichte.

*Museum für Völkerkunde:* Das heutige Ethnologische Museum wurde 1873 als Museum für Völkerkunde gegründet.

*die Erklärungen des Grafen Czernin:* Graf Ottokar Czernin (1872-1932), österreichischer Diplomat, Ende Dezember 1916 bis zum 15. April 1918 österreichischer Außenminister, forderte u. a. im März 1917 Deutschlands Verzicht auf Elsass-Lothringen und die Aufgabe des Trentino durch Österreich-Ungarn.

*Papstnote:* am 1. August 1917, am dritten Jahrestag des Kriegsbeginns, schlug Papst Benedikt XV. als neutraler Vermittler in seiner Friedensnote *Dès le début* allen kriegführenden Mächten Friedensverhandlungen vor. Als Ziele nannte er: Abrüstung, eine internationale Schiedsgerichtsbarkeit, um künftige Kriege zu vermeiden, und den Verzicht auf Gebietsabtretungen. Die Vorschläge blieben ohne Folgen.

*Kühlmann, an den ich nach wie vor glaube:* Richard von Kühlmann, (1873-1948), Diplomat, Schriftsteller, Politiker, Botschaftsrat in London, Botschafter in Konstantinopel, am 5. August 1917 zum Staatssekretär des Auswärtigen Amtes (d. h. Außenminister) ernannt. Rilke hatte ihm am Tage des Amtsantritts geschrieben. Richard von Kühlmann führte auf deutscher Seite die Friedensverhandlungen von Brest-Litowsk (3.3.) mit der Sowjetunion und von Bukarest (7.5.) mit Rumänien. Als Anhänger eines Verständigungsfriedens trat er am 9. Juli 1918 auf Druck der Obersten Heeresleitung zurück. Rilke hatte von Kühlmann, der damals Botschaftsrat in London war, 1913 in Paris kennengelernt.

#### 5. Nachschrift vom 6. Oktober 1917

Unveröffentlicht. H: DLA.

*Fritz von Unruh's Drama:* Fritz von Unruh (1885-1970), Offizier, Schriftsteller; wurde während des Ersten Weltkriegs zum Pazifisten. Die Tragödie *Ein Geschlecht* (erster Teil einer Trilogie) erschien 1917 im Kurt Wolff Verlag.

*Kessler:* Harry Graf Kessler (1868-1932).

*Unruh's jüngeren Bruder:* Friedrich Franz von Unruh (1893-1986), ebenfalls Offizier und Schriftsteller.

*der selten beobachteten Krankheit:* Fritz von Unruh wurde 1916 erheblich verwundet; er lag schwer erkrankt fast ein Jahr in einem Schweizer Krankenhaus (vgl. *Fritz von Unruh. Rebell und Verkünder. Der Dichter und sein Werk.* Hrsg. von Friedrich Rasche. Hannover 1960, S. 118). Um welche Krankheit es sich handelte, ließ sich nicht ermitteln.

#### 6. Brief vom 29. Oktober 1917

D: BP, S. 190-192.

*von Frau Frobenius kam:* Siehe Brief Nr. 1 und Erläuterung.

*seit jenem gemeinsamen Sonnabend:* Sie müssen sich am Sonnabend, den 13. Oktober 1917 vor der Uraufführung der *Winterballade* (s. u.) bei der Familie Frobenius getroffen haben.

*kaum eine Nacht vor zwei zum Schlafen gekommen:* Rilke schreibt z. B. in einem Brief vom 13. Oktober an H. Koenig: »[...] wissen Sie, wann ich Ihren Brief gelesen

habe – ? nach dem gewissen Herren-Abend und zwar war das, um genau zu sein, Donnerstag um 4 Uhr früh, denn so lange hatte der ›Abend‹ gedauert« (RMR: *Briefe an Hertha Koenig 1914-1921* [Sigle: BHK], S. 62).

*Hauptmann's*: Gerhart Hauptmann und seine zweite Frau Margarete geb. Marschalk (1875-1957), siehe auch Brief Nr. 3 und Erläuterung.

»*Winterballade*« bis *enthalten*: Die Quelle für Gerhart Hauptmanns Tragödie *Die Winterballade* war Selma Lagerlöfs Erzählung *Herrn Arnes Schatz*. Die Uraufführung fand am 17. Oktober 1917 im Deutschen Theater in Berlin statt. Bei der Generalprobe zeichnete Emil Orlik (1870-1932), der mit Rilke befreundet war, gemeinsam Gerhart und Margarete Hauptmann, Max Reinhardt und Rilke (in: Ingeborg Schnack: *Rilkes Leben und Werk im Bild*. 2. verm. Aufl. Frankfurt a.M. 1966, Nr. 298).

*Frau Frobenius und Roswita*: Siehe Brief Nr. 1.

7. Brief vom 14. November 1917

D: BP, S. 195-197.

*des Grafen Kessler*: Siehe Brief Nr. 5.

*seine Briefe von draußen*: Die Briefe erschienen zusammen mit späteren in einem Druck der Cranach-Presse: *Krieg und Zusammenbruch aus Feldpostbriefen 1914-1918 von Harry Graf Kessler*. Der Privatdruck von 1921 in 130 nummerierten Exemplaren erhielt den Vermerk: »Dieser Druck ist vertraulich. Es wird gebeten, ihn nicht zu verleihen oder aus der Hand zu geben« (siehe John Dieter Brinks [Hrsg.]: *Das Buch als Kunstwerk. Die Cranach Presse des Grafen Harry Kessler*. Laubach und Berlin 2003, S. 384). Kessler stiftete zusammen mit Karl v. d. Heydt, Rudolf Kassner und Anton Kippenberg auf dessen Anregung hin Rilke von 1912-1914 einen festen Jahresbetrag von 4.000 Mark. In seinem Tagebuch hielt Kessler drei Begegnungen mit Rilke in Berlin fest. Am 2. November 1917 notierte er: »Rilke, der mir geschrieben hatte, frühstückte bei mir im Adlon; mit ihm ein junger Münchhausen. Er sagte, er habe schon seit Monaten gewünscht, mich zu sprechen« (in: *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch*. Sechster Band 1916-1918. Hrsg. von Günter Riederer unter Mitarbeit von Christoph Hilse. Stuttgart 2006, S. 181-183.<sup>18</sup>) Die Eintragung vom 6. November 1917 beginnt: »Mit Rilke im Adlon gefrühstückt« (ebenda, S. 185f.). Am 12. November eröffnet Kessler: »Rilke las mir seine Elegien vor, die beiden aus Duino« (ebenda, S. 190).

*ihn nach Bern gerufen*: Kessler leitete ab September in der Deutschen Gesandtschaft in Bern die Abteilung, die die deutsche Kulturpropaganda zu organisieren hatte; durch seine umfangreichen Beziehungen sollte er auch Informationen über die Lage des Gegners beschaffen und Ansätze zu Friedensmöglichkeiten eruieren (vgl. Peter Grupp: *Graf Harry Kessler 1868-1937. Eine Biographie*. München 1995, S. 168 ff.). *Russland, – Italien bis zu beklagen*: in Russland hatten die Bolschewiki in der Nacht vom 25. auf den 26. Oktober die Macht übernommen (Oktoberrevolution; nach

<sup>18</sup> Die Bemerkungen zum Gespräch mit Rilke erstrecken sich über fast zwei Buchseiten.

dem gregorianischen Kalender: 7./8. November); »Italien« bezieht sich auf die zwölfte und letzte Isonzo-Schlacht (am Fluss Isonzo, größtenteils im heutigen Slowenien) Ende *Oktober 1917*; sie führte zum Zusammenbruch der italienischen Front im Hochgebirge.

*Louïze Labé*: In der Insel-Bücherei (Nr. 222, Deutsch und Französisch) erschienen in der Übertragung Rilkes *Die vierundzwanzig Sonette der Louïze Labé / Lyonese-rin. 1555*. Drei Sonette wurden in den *Insel-Almanach auf das Jahr 1918* (Leipzig 1917) aufgenommen. Mit den Übertragungen hatte Rilke bereits 1911 begonnen.

#### 8. Brief vom 24. Januar 1918

D: BP, S. 195-197 (nicht ganz vollständig).

*kein Augenblick bis gegenwärtige*: am 8. Januar 1918 hatte der amerikanische Präsident Woodrow Wilson in seiner Jahresbotschaft an den Kongress in Washington einen Friedensplan in 14 Punkten vorgestellt. Im Januar gab es bei den deutsch-russischen Friedensverhandlungen Schwierigkeiten. Anfang Januar 1918 bereiten die USPD und radikale Gruppen einen neuen Streik vor. Ende Januar 1918 und danach streikten Hunderttausende von Arbeitern und demonstrierten für eine sofortige Beendigung des Krieges.

*der Prinz Alexander Hohenlohe in der Neuen Züricher Zeitung*: Prinz Alexander zu Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (1862-1924), Sohn des Reichskanzlers Fürst Chlodwig zu Hohenlohe (1819-1901), ließ dessen Erinnerungen 1906/07 unter dem Titel *Denkwürdigkeiten* herausgeben; als Kriegsgegner lebte er in der Schweiz und plädierte in seinen politischen Artikeln für einen Verständigungsfrieden. Ein paar Tage später schrieb Rilke: »Da und dort spricht einer, wie ich reden würde, aus einer verwandten Warnung heraus – Naumann neulich im Reichstag, Professor Förster, der Prinz Alexander Hohenlohe, – aber das sind ja gerade die Stimmen, die keine Geltung haben.« (Brief vom 4.2. an Elisabeth von Schmidt-Pauli, zit. nach *Rilke-Chronik*, S. 485). Rilke traf Alexander Hohenlohe später in der Schweiz.

*Aufführung Unruh's*: Siehe Brief Nr. 5. Die Uraufführung der Tragödie *Ein Geschlecht* fand erst am 16. Juni 1918 im Schauspielhaus in Frankfurt am Main statt; weitere Aufführungen wurden verboten.

*nach Darmstadt [...] als Wohnungssuchender hinkomme*: In einem Brief vom 19. September 1917 an Marietta Freiin von Nordeck zur Rabenau hatte Rilke geschrieben: »Stellen Sie sich vor, dass ich – soweit man jetzt überhaupt Pläne machen kann – immer wieder mit dem Gedanken umgehe, mich später eine Zeit lang in Darmstadt ansässig zu machen, – ich spreche viel mit der Baronin Ledebur, unserer hiesigen Nachbarin, davon, die übrigens gerade heute wieder auf Böckel zu Gast ist und mir sehr viele Grüße an Sie aufträgt« (RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. u. a. 1991, Bd. I, S. 644). In einem Brief vom 10. Februar 1917 an Kurt Wolff hatte Rilke zum ersten Mal diese Überlegung angestellt (Kurt Wolff. *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*. Hrsg. von Bernhard Zeller und Ellen Otten. Frankfurt a. M. 1966, S. 142-144). Kurt Wolff beabsichtigte zu diesem Zeitpunkt, seinen Verlag von Leipzig nach Darmstadt zu verlegen (vgl. Theo

Neteler: »Kurt Wolff verlässt 1919 Leipzig. Nicht Darmstadt, sondern München wird neuer Verlagssitz«. In: *Aus dem Antiquariat*. NF 7, H. 1, Frankfurt a. M. 2009, S. 3-11). Er hatte gute Beziehungen zum Großherzog; Wolffs erste Frau, geb. Merck, stammte aus Darmstadt. Hintergrund der Überlegung Rilkes war auch ein in Betracht gezogener Lehrauftrag für seine Frau Clara in Darmstadt.

*der junge Graf Ljnar*: Wilhelm Graf zu Lynar (1891-1955), Sohn der ältesten Schwester von Dorothea von Ledebur, Anna Elisabeth, die mit Johannes Graf zu Lynar (1859-1934), Schloss Lübbenau im Spreewald, verheiratet war.

9. Brief vom 17. Mai 1918

Unveröffentlicht. H: DLA.

*von dem großen Verlust bis gerufen hat*: Am 8. April 1918 war Philipp Hermann Erbprinz zu Solms-Hohensolms-Lich (1895-1918) in der Ukraine gefallen. Philipp Hermann war das älteste Kind (von vier) und einziger Sohn des ältesten Bruders Dorothea von Ledeburs Karl Fürst zu Solms-Hohensolms-Lich (1866-1920).

*in meiner neuen Wohnung*: Rilke wohnte vom 10. Dezember 1917 bis zum 7. Mai 1918 im Hotel Continental in München; am Abend des 7. Mai bezog er die Wohnung in der Ainmillerstraße 34. Er übernahm sie von Egon Freiherr von Ramberg (1869-1938), seit Januar 1914 österreichisch-ungarischer Generalkonsul.

10. Brief vom 19. Dezember 1918.

D: BP, S. 236-238 (dort fehlt die Nachschrift).

*in die schwerste Trauer gestürzten Hause*: Siehe Brief Nr. 9 und Erläuterung.

*Ich gestehe bis vermocht habe*: Am 17. November fand im Nationaltheater in München eine »Revolutionsfeier« des Arbeiter-, Bauern- und Soldaten-Rates statt; auch Rilke nahm daran teil. Die Festrede hielt Kurt Eisner.

*zu dem Umsturz*: In der Nacht vom 6. auf den 7. November hatten sich auf der Theresienwiese 120.000 Menschen versammelt, den »Freien Volksstaat« ausgerufen und einen Arbeiter-, Bauern- und Soldatenrat gebildet, mit dem sozialistischen Journalisten und Schriftsteller Kurt Eisner an der Spitze.

*San Salvatore bis Grafen Collalto*: Die Burgen Collalto und San Salvatore (bei Susegana gelegen, ca. 60 km von Venedig) gehörten zum Besitz von Manfred Eduard Fürst von Collalto und San Salvatore (1870-1940). Als der Fluss Piave zur Frontlinie und zum Schauplatz blutiger Schlachten wurde, waren die Burgen Zielscheibe der Artillerie.

*Reuss*: Wahrscheinlich Heinrich XXXIX. Prinz Reuss zu Köstritz (1891-1946).

*Ihre Cousine*: Mathilde Leopoldine Gräfin zu Collalto und San Salvatore (1873-1951), deren Mutter Anna Franziska (1844-1904) eine Schwester von Dorotheas Vater war; sie war verheiratet mit Ottaviano Antonio Graf zu Collalto und San Salvatore (1842-1912).



## 11. Brief vom 8. August 1919

Unveröffentlicht. H: DLA.

*Soglio (Bergell, Graubünden)*: Seit dem 29. Juli war Rilke in dem Dorf Soglio im Bergell und wohnte dort im Palazzo Salis, damals »Pension Willy«.

*erwarteten mich österreichische Freunde*: in Nyon war Rilke Gast der Gräfin Mary DobrĎensk geb. Gräfin von Wenckheim (1889-1970).

*schweizerische Freunde*: Frau Yvonne de Wattenwyl geb. de Freudenreich (1891-1976) und Fräulein Emilie von Gonzenbach (1840-1922).

*Der Monat bis erfüllenden werden sollte*: Anspielung auf die Geburt des ersten Kindes Felix.

*bestimmt war bis günstig zu sein*: Ursprünglich war das Haus als sogenanntes Al-tenteil gebaut worden.

*Den Tod Mathilde v. Ledeburs*: Mathilde von Ledebur (1858-1919) war die älteste Schwägerin Dorothea von Ledeburs; als die Schwiegermutter bald nach der Geburt ihres Mannes Albrecht im Januar 1876 gestorben war, übernahm Mathilde die Aufgabe, sich um ihre jüngsten Geschwister (ein Teil der Kinder wurde anderweitig untergebracht) und die Haushaltsführung auf Gut Crollage (Kreis Lübbecke) zu kümmern. Der Vater heiratete nicht wieder.

## 12. Brief vom 25. August 1919

Unveröffentlicht. H: DLA.

*Nun haben die Verse bis ins Gästebuch*: Siehe Brief Nr. 3 und Kap. I. In das Gästebuch der Ledeburs hatte Rilke am 28. September 1917 zum Abschied folgendes Gedicht eingetragen:

Kleines Haus. Es war in diesem Hause  
üblich alt zu sein, um allenfalls  
Nichten großzuziehn – nun dient es als  
eines jungen Lebens Lebenspause.

Mauern, die ihr schön mit den gestillten  
Maaßen Abgeklärte in euch naht,  
andererseits des jung Hinausgewillten  
Zukunftsfernen maaßvoll eingerahmt,

seht, nun dürft ihr an der Einen beides  
wirken: an der stillen Wohnerin:  
die Besinnung abgelebten Leides  
und für Künftiges den lieben Sinn.

Was sich sonst auf jung und alt vertheilte,  
sei an sie im Ganzen angewandt, –  
gute Mauern: jene Kraft, die heilte,  
und die Kraft, die trieb und widerstand.

am 28. September 1917 im kleinen Hause, in den Tagen dankbarster Nachbarschaft: Rainer Maria Rilke.

(zit. nach einer Kopie des Gästebuches; H: DLA)

*wird Marie es beziehen?* Siehe Kap. I.

*eine gütige achtzigjährige Freundin:* Emilie von Gonzenbach (1840-1922), Gutsbesitzerin in Muri bei Bern.

*Ihren Nachrichten entgegengesehen:* Bestätigung der Geburt des kleinen Felix, siehe Brief Nr. 11.

13. Brief vom 15. Januar 1920

D: BP, S. 295-296 (unvollständig).

*Locarno bis Muralto:* nach einer Vortrags- und Lesereise hielt sich Rilke vom 7. Dezember 1919 bis Ende Februar 1920 in Locarno auf, zunächst im Grand-Hotel, von Mitte Dezember in einer kleinen Pension hinter dem Hotel, wo er zwei Zimmer mietete, einen Schlaf- und einen Arbeitsraum.

*Seine Wände bis über Oesterreich hin:* Ende und Auflösung der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn, nun Republik Österreich.

*diese Unterstandslosigkeit:* Rilke besaß als gebürtiger Prager einen österreichischen Pass. Nach der Ausrufung der Tschechoslowakischen Republik am 29. Oktober 1918 und der Bestätigung durch den Friedensvertrag von St. Germain (10. September 1919) benötigte Rilke wegen der geänderten Staatsangehörigkeit einen neuen Pass. Am 12. Mai 1920 erhielt er von der neu errichteten Gesandtschaft in Bern den beantragten tschechoslowakischen Pass.

*Hermann Keyserling:* Hermann Graf Keyserling (1880-1946), Philosoph und Schriftsteller. 1920 Begründer der »Schule der Weisheit« in Darmstadt, einer Begegnungsstätte. Als Ergebnis seiner Weltreise 1911/12 entstand sein bekanntestes Werk, das *Reisetagebuch eines Philosophen*, das aber wegen des Ersten Weltkriegs erst 1919 (Darmstadt, 2 Bde.) erschien.

14. Brief vom 28. März 1924

Unveröffentlicht. H: DLA.

*ob er der Einzige geblieben ist:* 1920 wurde seine Schwester Marie-Agnes (1920-2008) geboren.

*ob Sie noch bis wohnen geblieben sind:* Seit dem Frühjahr 1921 wohnten die Ledeburs vorübergehend auf dem Gut Arenshorst bei Bohmte, siehe Kap. I und Brief Nr. 15.

*seit drei Jahren sogar an demselben Platze:* Am 26. Juli 1921 war Rilke in das Château de Muzot gezogen.

*ein schweizer Freund:* Werner Reinhart (1884-1951), Winterthur, hatte Château de Muzot Ende Mai 1922 erworben; zuvor hatte er es für Rilke gemietet.

15. Brief vom 15. April 1924

Unveröffentlicht. H: DLA.

*Arenshorst*: Der Vater Albrecht von Ledeburs hatte das Gut Arenshorst bei Bohmte 1881 von seinem kinderlosen Onkel Wilhelm Benjamin von Ledebur geerbt. Die Familie wohnte anschließend dort, da sich das Gut Crollage in einem schlechten baulichen Zustand befand. Das änderte sich mit dessen Aus- und Umbau 1891.  
*die beiden Hauptergebnisse des Arbeitswinters 1922*: Die Vorzugsausgabe der *Duineser Elegien* erschien im Juni, die allgemeine Ausgabe im Oktober 1923; im gleichen Jahr kamen die *Sonette an Orpheus* heraus (Vorzugs- und allgemeine Ausgabe).

16. Brief vom 9. August 1924

Unveröffentlicht. H: DLA.

*Ihr erster guter Brief*: Der erste Brief nach dem Umzug von Arenshorst nach Hallen, siehe Kap. I.

*in Ragaz*: Vom 28 Juni bis 23 Juli 1924 hielt Rilke sich in Bad Ragaz (Kanton St. Gallen) im Hotel Hof Ragaz auf. Am 14. Juli schrieb er Werner Reinhart: »Mein lieber Freund, seit ich hier bin, hab ich nun wirklich Feder-Ferien gemacht, und ich habe kein zu arges Gewissen dabei, denn es sind, zum Glück, keine sehr dringenden Briefe eingetroffen. [...] Im Übrigen, ohne von der Kur mehr zu gebrauchen, als höchstens, drei Mal täglich, die Kurmusik, überlass ich mich den Überlieferungen dieses behaglichen alten Bades, das einen mit Mahlzeiten, Promenaden und den verschiedenen Intermezzi's des Kur-Lebens hinreichend beschäftigt hält« (RMR: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart 1919-1926*. Hrsg. von Rätus Luck, unter Mitwirkung von Hugo Sarbach. Frankfurt a. M. 1988, S. 377).

*dem Fürsten und der Fürstin Taxis*: Alexander Fürst von Thurn und Taxis (1851-1939) und Marie Fürstin von Thurn und Taxis geb. Prinzessin zu Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (1855-1934).

*alle die verschiedenen Salis*: Die Salis sind ein altes, weit verzweigtes Schweizer Adelsgeschlecht mit Stammsitz in Soglio.

*die westphälische Angelegenheit*: Die Bemerkung bezieht sich wahrscheinlich auf den Wunsch Dorothea von Ledeburs, nach Deutschland zurückzukehren und eines der Ledeburschen Güter zu übernehmen.

17. Brief vom 23. Dezember 1924

Unveröffentlicht. H: DLA.

*Brief mit den vielen fremdländischen Marken*: Wo und warum sich Dorothea von Ledebur in Rumänien aufhielt, ließ sich nicht ermitteln.

*das schöne Buch der Fürstin Marthe Bibesco*: Die Fürstin Marthe-Lucie Bibesco de Brancovan (1886-1973), Tochter des rumänischen Diplomaten und Außenministers

Ioan Lahovary (1844-1915), veröffentlichte 1923 in zwei Bänden eine Sammlung von Skizzen über Rumänien unter dem Titel *Isvor, le pays des saules*. Rilke traf die Fürstin 1925 in Paris (vgl. *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 15).

*Die gleichen Übelstände meiner Gesundheit*: Rilkes Krankheit wurde erst Anfang Dezember 1926 als seltene Form der Leukämie erkannt. Vom 24. November 1924 bis zum 6. Januar 1925 war er zum zweiten Mal in Val-Mont (Ende Dezember 1923/Januar 1924 zum ersten Mal drei Wochen lang).

*Advent-Gruß von Schloss Lübbenau*: Siehe Brief Nr. 8.

*heute an Sie abgehenden großen Band*: Nicht ermittelt, wahrscheinlich ein Bildband mit Abbildungen (ost)westfälischer Güter.

ELKE SCHUTT-KEHM

*Rosen für Rilke*

Exlibris für Rilke und mit Rilke-Motiven

Exlibris sind kleine, graphisch gestaltete Blätter, welche, in größerer Auflage gedruckt, zur Besitzkennzeichnung auf die Innenseiten der vorderen Einbanddeckel von Büchern geklebt werden. Die ältesten Beispiele stammen vom Ende des 15. Jahrhunderts, als die Buchdruckkunst, deren »Nebenprodukt« das Exlibris ist, gerade ihren Siegeszug durch Europa angetreten hatte. Der Reiz dieser Bucheignerzeichen besteht in der Kombination von Schrift und Bild: Der Eigernamen erscheint meist in Verbindung mit dem lateinischen »ex libris« (aus den Büchern von ...), was dieser kleingraphischen Gattung ihren Namen gegeben hat. Ihre Blütezeit erlebte die Exlibriskunst zwischen 1890 und 1925; waren zuvor Jahrhunderte lang Wappen dominierend gewesen, so weitete sich nun die Motivpalette für eine neue, bildungsbeflissene und prestigebewusste bürgerliche Klientel. Plötzlich war alles darstellbar, was die Kundschaft wünschte, um etwas über sich und die eigenen Lebensumstände im kleinformatigen Bilde preiszugeben: Porträts, Architektur und Landschaft, Liebe und Tod, Pflanze und Tier, Religion und Weltanschauung, Humoristisches und Berufsbilder.

Das Gutenberg-Museum in Mainz besitzt mit mehr als 100.000 Blättern eine der bedeutendsten Exlibris-Sammlungen weltweit. In der Reihe »Exlibris des Monats« werden jeweils ausgewählte Objekte in einer Sondervitrine präsentiert. Im Rosenmonat Juli stand 2011 ein Blatt für Rainer Maria Rilke im Mittelpunkt – Anlass, auch einmal einen Blick auf weitere Exlibris auf den Namen des Dichters und seine Wirkung im Exlibris zu werfen.

Rilke hatte bekanntlich ein besonderes Verhältnis zur Rose, die ihm unter anderem Symbol für selbstgenügsame Schönheit, Weiblichkeit und Zartheit war. In einem 24teiligen »Rosenzyklus« huldigt er der Königin der Blumen, immer wieder taucht sie als symbolbefrachtetes Wortbild in seinen Werken auf. Selbst wer nicht viel über Rilkes Leben weiß, kennt doch meist die Anekdote von der Bettlerin in Paris, der er statt Geld eine Rose gab; die Frau, sonst tagtäglich am selben Platz, blieb darauf einige Tage verschwunden. Als sie wieder da war, fragte ihn seine Begleiterin, die alles miterlebt hatte, wovon die Frau denn in der Zwischenzeit gelebt habe; »von der Rose«, soll der Dichter geantwortet haben. Auch des Dichters Grabspruch »Rose, oh reiner Widerspruch, niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern« hat nachhaltige Wirkung auf Generationen von Rilke-Fans ausgeübt. So wundert es nicht, dass in allen drei Exlibris, die zu Lebzeiten für Rilke geschaffen wurden, Rosen eine Rolle spielen.

Walter Caspari (1869 Chemnitz – 1913 München) und Emil Orlik (1870 Prag – 1932 Berlin), beide wenig älter als der Dichter, waren in München quasi Rilkes Kollegen, denn sie arbeiteten alle für die neue Zeitschrift *Jugend*.

Walter Caspari hatte, nach einer kaufmännischen Lehre, erst mit 22 Jahren in Leipzig mit dem Kunststudium begonnen und war über Weimar nach München

gekommen, wo er 1896/97 an der Akademie studierte. Bereits zu dieser Zeit illustrierte Caspari ein Märchenbuch und lieferte Karikaturen für die *Jugend*. Später arbeitete er auch für den *Simplizissimus*, die *Fliegenden Blätter*, die *Lustigen Blätter* und die *Gartenlaube*. Daneben machte er sich durch Buchschmuck, Exlibris und Plakate einen Namen, malte, zeichnete und ist bis heute durch die bezaubernden Bilderbücher, welche er mit seiner Schwester Gertrud bis zu seinem Tod gestaltete, ein Begriff.

Für Rilke schuf Caspari ein elegantes Jugendstil-Blatt (Abb. 1): Von prachtvollen Rosen nahezu symmetrisch gerahmt, steht eine einsame Leier als Sinnbild des Dichters. Ein schräg gestellter Wappenschild weist auf Seelenadel und nobles Wesen des Eigners hin. Die Leier wächst vor dunklem Hintergrund einer – zugegebenermaßen kleinen – Sonne entgegen: ein hoffnungsvolles Zeichen allemal.

Emil Orlik, Landsmann Rilkes, hatte den Dichter wahrscheinlich bereits in der Heimatstadt Prag kennengelernt. Nach Ausbildungsjahren in München war Orlik 1894 zum Militärdienst nach Prag zurück gekehrt, wo er 1895 in den »Verein der Deutschen Bildenden Künstler in Böhmen« eintrat.<sup>1</sup> Im folgenden Jahr, wohl schon wieder in München, schuf Orlik nicht nur ein Exlibris für den Dichter, sondern entwarf auch den Umschlag für dessen Gedichtband *Advent*. Drei Jahre später veröffentlichte Rilke 1900 einen Artikel über Orlik in der Wiener Kunst-Zeitschrift *Ver sacrum*, um dem Künstler, der gerade Mitglied der Secession geworden war, weitere Türen der kunstsinnigen Wiener Kreise zu öffnen.<sup>2</sup> Dass Orlik und Rilke einander kannten, beweist unter anderem auch eine Karikatur, in der Orlik den Dichter im Kreise von Künstlerfreunden gezeichnet hat und die 1898 in Heft 1 der Zeitschrift *Das Narrenschiff* abgedruckt wurde.<sup>3</sup>

Orlik, der 1900 seine erste Japan-Reise unternommen hatte, von der fernöstlichen Kunst fortan sehr inspiriert war und seinerseits das moderne Exlibris dort bekannt machte, erhielt die Einladung zur Teilnahme an der aufsehenerregenden XIV. Ausstellung der Secession 1902, die Klingsers Beethoven-Plastik und Klimts Beethovenfries als zentrale Anziehungspunkte, daneben Werke verschiedener Secessionisten, und eben auch ein Intarsienbild Orliks präsentierte. In der Folge wurde Orlik in Wien, wohin er 1904 übersiedelte, zum gesuchten Porträtisten, ging 1905 als Nachfolger Prof. Eckmanns nach Berlin und unterrichtete in Graphik. Gerade die kleinformatigen Exlibris haben Orlik viel Ruhm und auch Verdienst eingebracht: Um 1900, als die kleinen Graphiken groß in Mode waren, gehörte er zu den erfolgreichsten Künstlern dieses Genres und kam kaum mit der Erfüllung aller Bestellungen nach.

Viele von Orliks Exlibris sind für Freunde und gute Bekannte geschaffen worden; vielen Autoren, die Artikel über ihn verfassten oder ihn sonst lobend erwähnten, hat er, der auch zahlreiche andere gebrauchsgraphische Aufträge ausführte, –

1 Heinrich R. Scheffer: Die Exlibris des Emil Orlik. Wiesbaden 1992, S. 108.

2 Rainer Maria Rilke: »Ein Prager Künstler«. In: *Ver Sacrum*. Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. 3. Jg., Heft 7. Wien 1900.

3 Die Zeichnung erschien in Heft 1 der Zeitschrift *Das Narrenschiff* (Berlin 1898) und ist abgebildet bei Ingeborg Schnack (Hrsg.): *RMR. Leben und Werk im Bild*. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1977, S. 67.



Abb. 1: Walter Caspari (1869-1913) Lichtdruck, um 1896/97, 90 x 45 mm

vielleicht als kleines Dankeschön, vielleicht als Auftragsarbeit – Exlibris gestaltet. Das Exlibris für Rilke entstand allerdings schon vor dessen Beitrag über Orlik in *Ver sacrum* und der Dichter wird sich dieser Ehre bewusst gewesen sein.

Traumschwer und mystisch erscheint Orliks Exlibris für Rilke (Abb. 2): Eine keltische Harfe, Papier und Schreibfeder hängen, von Blüten, Blättern und Rosen gerahmt, über einer Landschaft, die von einem statuenhaften weißen Schemen an einem Teichufer beherrscht wird. Dahinter dunkle Bäume, zwischen denen sich eine Lichtung in ungewisse Fernen öffnet.



Abb. 2: Emil Orlik (1870-1932), Lithographie 1897, 88 × 58 mm

Ulrike Ladnar und Heinz Decker sehen in der Landschaft die kongeniale Umsetzung des Landschaftsbildes in Rilkes Gedichtzyklus *Die Parke* mit der Beschreibung von Weihern, »die Schalen sind, drin der Najaden Spiegelbilder«.4 Scheffer sieht das Motiv des Rilke-Exlibris als Vorläufer zu einem Farbholzschnitt Orliks aus dem Katalog der XIV. Ausstellung der Wiener Secession 1902, wo ebenfalls eine schemenhafte weiße Gestalt an spiegelnder Wasserfläche in Landschaft dargestellt ist.5

Vielleicht waren die Exlibris von Caspari und Orlik Abschiedsgeschenke für den Dichter, der 1897 nach Berlin zog, im Sog von Lou Andreas-Salomé, die den Dichter veranlasste, sich statt René fortan Rainer zu nennen. So ist denn auch das dritte

4 Ulrike Ladnar, Heinz Decker: »Exlibris zum Friedrichshagener Dichterkreis«. In: *Ausstellungskatalog anlässlich der Jahrestagung der Deutschen Exlibris-Gesellschaft e. V. in Erkner bei Berlin 2010*. Berlin 2010, S. 26.

5 Abb. bei Heinrich R. Scheffer: *Die Exlibris des Emil Orlik*. Wiesbaden 1992, S. 29.





Abb. 3: Michel Fingesten (1884-1943), Radierung 1921, 149 × 96 mm

Exlibris für Rilke, von dem hier die Rede sein soll, nicht mehr für René Maria, sondern Rainer Maria (Abb. 3): Der neun Jahre jüngere Michel Fingesten (1884 Buczkowitz/Österr. Schlesien – 1943 Cerisano bei Cosenza/Kalabrien), Maler und Graphiker mit jüdischen Wurzeln und tragischem Schicksal, hat es geschaffen. Als Fingesten dieses Exlibris 1921 radierte, war der Dichter bereits an Leukämie erkrankt und lebte schon in der Schweiz. Ob sich Rilke und Fingesten überhaupt jemals begegnet sind, vielleicht schon in München oder in Berlin, ob sie miteinander bekannt oder gar befreundet waren, ist nicht belegt. Der Fingesten-Kenner und -Sammler Norbert Nechwatal hielt es für möglich und betonte, dass »beide in ästhetischen und weltanschaulichen Voraussetzungen weitgehend übereinstimmten«.<sup>6</sup>

In einer sich herabneigenden Rosenblüte erscheint hier das Gesicht der ersehnten

<sup>6</sup> Norbert Nechwatal: »Michel Fingesten – Zentralfigur des Exlibris. Zum 100. Geburtstag des Künstlers am 18. April 1984«. In: *Exlibriskunst und Graphik. Jahrbuch der Deutschen Exlibris-Gesellschaft 1984*, S. 13-18, hier S. 15.

Geliebten, welche der kniende Jüngling voller Hingabe küsst: Die Rose als Sehnsuchtsziel, das Erlösung, inneren Frieden und vollkommenes Glück schenkt. Es ist das Bild einer vollkommenen, unschuldsvoll-reinen, kompromisslosen Vereinigung. Es küsst hier die Muse den Dichter, die Geliebte den Geliebten, das Ideal der Schönheit die Menschenseele. Die rührende, asexuelle Hingabe an das Du geht weit über das hinaus, was der kniende Knabe und das Mädchengesicht in der dornenlosen Rose auf den ersten Blick zeigen. Der von Fingesten handsignierte Probeindruck gehört zu den zauberhaftesten Exlibris der Mainzer Sammlung.

Im Gegensatz zu den handlichen, von Papier, Technik und Format her zum praktischen Gebrauch bestimmten Exlibris Casparis und Orliks ist Fingestens Rilke-Blatt eher ein ›Luxus-Exlibris‹, vielleicht dem Dichter ohne dessen Wissen dediziert, Ausdruck der Verehrung, nicht zum Gebrauch im Buche, sondern für Sammler bestimmt. Es erschien in einer Mappe »12 Exlibris von Michel Fingesten 1921 verlegt im Kupferstichkabinett S.F. Meissl Berlin«. Das Exlibris für Rilke zeigt, dass sich Fingesten vollkommen in die Gedankenwelt des Dichters einzufinden vermochte, dessen Sprachbilder begriff, bewunderte und ihnen ein kongeniales graphisches Denkmal setzte.

Fingestens Rilke-Exlibris erscheint wie eine Illustration zum zweiten Gedicht des ›Rosenzyklus‹, in dem es heißt: »Ich sehe dich, Rose, halb geöffnetes Buch, es enthält Seiten genug, das Glück zu beschreiben. Und niemand wird sie entziffern. Zauber-Buch öffnet sich dem Wind und dem, der es versucht mit geschlossenen Augen zu lesen ...«

Michel Fingesten war einer der bekanntesten, begabtesten und fleißigsten Exlibris-Künstler des 20. Jahrhunderts, dessen Arbeiten – es sollen allein an die 800 Exlibris sein<sup>7</sup> – auch heute noch sehr gefragt sind. Er kam, ähnlich wie Rilke, nur einige Jahre später, über Wien und München nach Berlin. Reisen führten ihn im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nach Amerika, Australien und Italien. Ab 1913 arbeitete er vorwiegend als Radierer, emigrierte 1935 aus Deutschland und kehrte nach Italien zurück, wo er Hunderte Exlibris schuf. 1940 wurde er verhaftet und interniert, seine Arbeiten zur ›entarteten Kunst‹ erklärt. Nach der Befreiung Italiens durch die Alliierten konnte er das Lager verlassen, starb aber bald darauf nach einer Operation.

Nicht vergessen sei an dieser Stelle das kleine Blatt, welches der Niederländer Theo Broekstra dem Dichter posthum gewidmet hat, und das dessen Porträtkopf in etwas ungelenker Manier zeigt (Abb. 4).

Lesen war für Rilke ein Lebenselixier und von eminenter Bedeutung. Eine Zusammenstellung all seiner Lektüren, die zwischen 1912 und 1920 in seinen Briefen erwähnt werden, ergibt über 1000 Titel.<sup>8</sup> Diese virtuelle Bibliothek lässt natürlich nur bedingt Rückschlüsse auf Rilkes tatsächlichen Buchbesitz zu; manches war vielleicht geliehen oder nur zeitweise in seinem Besitz. Unter anderem anhand der Be-

7 Ernst Deeken: *Exlibris von Michel Fingesten. Versuch einer vorläufigen Werkliste*. Wiesbaden 2000, S. 5.

8 Vgl. Tina Simon: *Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten. Ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges*. Frankfurt a.M. 2001.



Abb. 4: Theo Broekstra, Linolschnitt, 1948, ca. 56 × 45 mm



Abb. 5: Harry Jürgens, Radierung, 1998, 108 × 118 mm

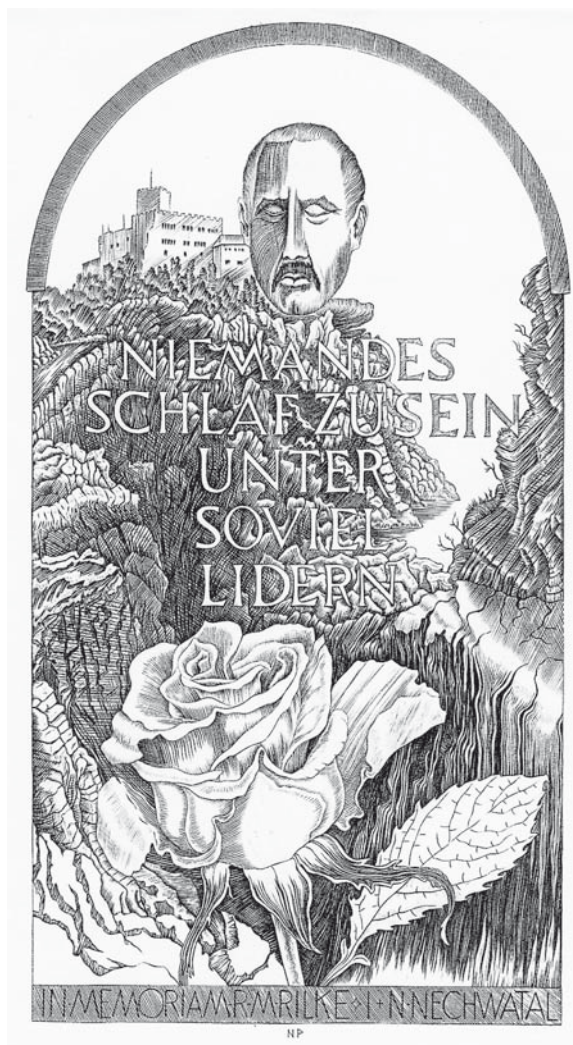


Abb. 6: Heinrich Preuß, Kupferstich, 1986, 131 × 75 mm

stände, die im Rilke-Archiv der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern und derer, die im Familien-Archiv in Gernsbach aufbewahrt werden, wäre nachzuprüfen, ob der Dichter zumindest einige seiner Bücher mit Exlibris gekennzeichnet hat, oder ob er die kleinen Blätter als nett gemeinte Komplimente und Freundesgaben auffasste und bei Seite legte.

Eine ganze Reihe von Bücherfreunden und Rilkesammlern hat in den letzten Jahrzehnten Exlibris in Auftrag gegeben, die den Dichter, Zitate oder Einzelwerke zum Thema haben.

Weit zurück, in die Worpsweder Zeit, greift Harry Jürgens im Blatt für H. und W. Grebe, wo der Barkenhoff in stiller Schönheit träumt, von den Porträtmedaillons Heinrich Vogelers und Rainer Maria Rilkes flankiert (Abb. 5).

Den bereits erwähnten Grabspruch Rilkes hat Heinrich Preuß 1986 für das Sammlerpaar Inge und Norbert Nechwatal »in memoriam R.M. Rilke« gestaltet (Abb. 6). Das zentrale Motiv der Rose verbindet sich mit der Landschaft um Schloß Duino und dem Porträt des Dichters – mit geschlossenen Lidern – zu einer technisch perfekten, ebenso reifen wie erhabenen Hommage an den Dichter.

## *REZENSIONEN*



*Marginalien zur Rilke-Literatur*  
(Bad Rippoldsau – 2010)

Es ist beinahe eine Ewigkeit her, dass mich der damalige Präsident der Rilke-Gesellschaft, Jacob Steiner, gebeten hat, einen kurzen Bericht über die neueste Rilke-Literatur zu liefern. Ich sagte unbekümmert und sofort »ja«, wahrscheinlich sogar »ja gerne«. Jacob Steiner hatte gewissermaßen beiläufig und undramatisch gefragt, wie es seine Art war, ich fühlte mich geehrt und ich hatte keine Ahnung von dem, was da auf mich zukommen sollte. Jetzt, wo Jacob Steiner tot ist, denke ich oft an diese Anregung, auch dann, wenn mir die Arbeit schwer fällt. Das eine und andere Mal hat mich Stefan Schank unterstützt, zuweilen auch abgelöst (in Ronda zum Beispiel). Nun sind sie tot, Jacob Steiner, unser Präsident ehemals, Karl Klutz, unser Bibliograph viele Jahre lang, und Stefan Schank, der sein Nachfolger wurde für einige Zeit. Sie haben sich alle drei verdient gemacht und ich erinnere mich an sie und was sie getan haben. Erwinnere mich an sie, dankbar und nicht ohne Wehmut.

In dieses Gedenken ist eingeschlossen der ungarische Rilke-Forscher Ferenc Szász. Die von ihm begonnene Konkordanz der Briefe Rilkes, der Briefe von und an Rilke, ist in ihrem Wert gar nicht hoch genug zu einzustufen und es ist ein Akt der Anerkennung seines Verdienstes, dass Rätus Luck die mühselige Arbeit der Ergänzung und, auch das, der Fortsetzung übernommen hat. Wie man nachlesen kann, hat er die eintausendeinhundertvierunddreißig *Briefe Rilkes an die Mutter* schon eingearbeitet.<sup>1</sup> Aber seit Ferenc Szászs Tod vor vier Jahren sind neben den Briefen an die Mutter noch viele andere Dokumente aufgetaucht und veröffentlicht worden. Zu erwähnen sind vor allem die Briefwechsel *Rilke – Norbert von Hellingrath*,<sup>2</sup> *Rilke – Eva Cassirer*<sup>3</sup> und schließlich die *Briefe Rilkes an Hertha Koenig* aus den Jahren 1914–1921.<sup>4</sup> Das sind, nimmt man die kleineren Briefpublikationen hinzu, um die 1300 Schriftstücke. Eine Lektüre für viele Abende.

Den Briefwechsel Rilke/Hellingrath hat Rätus Luck ausführlich vorgestellt in der jüngsten Ausgabe der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* (30, 2010, S. 429–440). Die meisten der Briefe Rilkes an von Hellingrath sind seit längerem bekannt, seit der Ausgabe der *Briefe aus den Jahren 1907–1914*<sup>5</sup> und der Doktorarbeit von Herbert Singer (1957),<sup>6</sup> aber zum ersten Mal erscheinen sie hier ungekürzt, vollständig und eingebettet in den kommunikativen Zusammenhang, als Dialog und in Verbindung mit der Korrespondenz des Dichters mit der Mutter und der Braut Norbert von Hellingraths. Klaus Bohnenkamp zeichnet mit anderen Worten das Geflecht der Beziehungen nach, in denen die Beteiligten stehen und handeln, der Dichter, der Hölderlin-Forscher, die Familie und die Mächtigen, die die Ereignisse der Zeit zu beeinflussen scheinen. Dem dienen neben den Texten selbst die umfangreichen Erläuterungen.

Der Briefwechsel Rilke/Hellingrath umfasst etwas mehr als 20 Briefe und er dauerte alles in allem nicht einmal zehn Jahre. Das ist im Falle des brieflichen Austauschs Rilke – Eva Cassirer anders. Die Beziehung dauerte mehr als 20 Jahre und die Zahl der erhaltenen Briefe liegt bei 160. Der erste Brief Rilkes vom 29. Dezember 1904 ist eine Reaktion auf eine von Ellen Key veranlasste Weihnachtssendung Eva Cassirers. Es braucht dann nur einen kurzen Blick in die Korrespondenz Rilkes mit Ellen Key, um das Verhältnis der schwedischen Reform-

1 RMR: *Briefe an die Mutter*. Zwei Bände. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009.

2 RMR/Norbert von Hellingrath: *Briefe und Dokumente*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008.

3 RMR/Eva Cassirer: *Briefwechsel*. Hrsg. von Sigrid Bauschinger. Göttingen 2009.

4 RMR: *Briefe an Hertha Koenig*. Hrsg. von Theo Neteler. Bielefeld 2009.

5 RMR: *Briefe aus den Jahren 1907–1914*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933.

6 Herbert Singer: *Rilke und Hölderlin*. Köln und Graz 1957.



pädagogin Key zu der deutschen Kindergärtnerin und Lehrerin an der Odenwaldschule Cassirer-Solmitz zu verstehen, ein Verhältnis, in dem Rilke ein wichtiger Gesprächspartner ist. Den letzten erhaltenen Brief schreibt Eva Cassirer am 1. November 1926, ein paar Wochen vor Rilkes Tod. Der Brief erreicht den Dichter noch in Muzot, aber Ende des Monats muss Rilke ins Sanatorium nach Val-Mont, das er nicht mehr verlassen wird. In dem Brief von Anfang November 1926 bittet Eva Cassirer Rilke um Hilfe für Regina Ullmann. Aus der Anmerkung zu diesem Brief (S. 274) erfährt man, wie der selbst ernsthaft Leidende sich umgehend an Georg Reinhard gewandt und sich für Regina Ullmann eingesetzt hat. Damit erreicht er eine umgehende finanzielle Unterstützung Regina Ullmanns. Der Brief, den man in seiner ganzen Länge in der Ausgabe des Briefwechsels mit den Brüdern Reinhart nachlesen kann,<sup>7</sup> zeigt einen für andere besorgten Rilke:

»Mein lieber Herr Georg Reinhart,

ist es Ihnen möglich, heut oder morgen, außer diesem Brief (ich stehe, krank, eigens aus dem Bett auf, um ihn zu schreiben) die besonders bezeichnete Erzählung [Regina Ullmanns] (S<sup>te</sup> 49) zu lesen?«<sup>8</sup>

Wie man sieht, möchte unser Dichter den Gönner mit Gründen gewinnen, die das Werk Regina Ullmanns betreffen, mit *guten* Gründen also und nicht einfach nach Gutdünken. Die Briefe an Eva Cassirer bestärken das Bild eines für seine Mitmenschen aufmerksam bekümmerten Mannes, und die Publikation ist auch deshalb zu begrüßen. Die Briefe bringen uns das ›human being‹ Rilke näher und sie relativieren die These vom ›Narziß‹. Es hat mich übrigens nicht gewundert, dass die Ausgabe fast zur Hälfte aus Kommentar, biographischen Erläuterungen und Erinnerungen besteht. Auf diese Weise wird die Einheit und der Zusammenhang dieser Beziehungen und dieser Leben erhellt, wenn Rilke zum Beispiel dem Brief vom 17. Dezember 1913 zwei Bilder beilegt, die Hedwig Bernhard im Juli, also etwa ein halbes Jahr zuvor, in Bad Rippoldsau aufgenommen hat.<sup>9</sup> Rilke informierte natürlich Regina Ullmann über die positive Entscheidung Georg Reinharts; aber auch ihre Antworten erreichen ihn nicht mehr. Am Tage vor seinem Tode schreibt ihr Nanny Wunderly-Volkart, am Todestag selbst, am 29. Dezember 1926, wird Regina Ullmann vom Sekretariat des Inselverlages benachrichtigt. Sich einlassend auf diesen Austausch gerät man dann in weiterführende und weiterreichende Überlegungen und Sorgen und Verbindungen, und man muss dann zum Beispiel die von Walter Simon besorgte Ausgabe des Rilke-Briefwechsels mit Regina Ullmann und Ellen Delp einsehen.<sup>10</sup> Bei dieser Gelegenheit darf ich auf die Doktorarbeit von Barbara Fritz hinweisen, in der die Rezeption Rilkes in *Schule und Gesellschaft* untersucht wird und da spielt natürlich Eva Cassirer-Solmitz, die Lehrerin an der Waldorfschule und Freundin Rilkes »als Vermittlerin« eine wichtige Rolle.<sup>11</sup>

Die Briefe Rilkes an Hertha Koenig umfassen 54 Dokumente, von denen bislang weniger als zehn, und diese zum Teil nur auszugsweise, bekannt waren. Sieben Briefe wurden vor mehr als dreißig Jahren in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* (5/1978) veröffentlicht.

Neben diesen Briefausgaben in Buchformat sind eine ganze Reihe kleinerer, kürzerer Brieffolgen aufgetaucht und zugänglich gemacht worden. Da wäre zunächst der Brief zu nennen, den Rilke am 3. November 1913 an Olga Quaas-von Eisenstein nach Buenos Aires geschickt hat. Es handelt sich dabei um den ersten von zwei Briefen, die in den *Blättern* veröffentlicht

7 RMR: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart. 1919-1926*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1988, S. 135-137.

8 Ebenda, S. 135. Bei der Erzählung handelt es sich um die im Band *Die Landstraße* (S. 49-76) stehende *Von einem alten Wirtshausschild*.

9 RMR – Eva Cassirer (wie Anm. 3), S. 65: Rilke vor der »Pandora-Bank«.

10 RMR: *Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp*. Hrsg. von Walter Simon. Frankfurt a. M. 1987.

11 Barbara Fritz: *Rainer Maria Rilkes Leser in Schule und Gesellschaft. Rezeption 1904-1936*. Frankfurt a. M. u. a. 2009.

wurden.<sup>12</sup> Ein späterer Brief vom 3. Dezember 1926 erschien schon vor vier Jahren im Band 26.<sup>13</sup> Der Brief vom November 1913 war einer Ausgabe des *Marienlebens* beigelegt. Frau Quaas-von Eisenstein, die Rilke aus seiner Zeit als Kadett kannte, hatte den Dichter um ein Foto gebeten. Und da stimmt es den Leser nachdenklich, wenn Rilke statt eines Fotos (hatte er nicht gerade eine ganze Serie zur Verfügung aus Bad Rippoldsau?) das *Marien-Leben* schickt und das mit dem Satz: »Und da freut michs, dass meine letzte abgeschlossene Arbeit, dieses ›Marienleben‹ zu dem Jungen in der St. Pöltner Uniform irgendwie sich wird in Einklang bringen lassen, wenn ich mich nicht irre.« Man möchte sich verführen lassen und dem Zusammenhang nachgehen, den der Dichter sieht zwischen seinem Aufenthalt in der Militär-unterrealschule St. Pölten und dem Tempelgang der kindlichen Maria womöglich – wie nachzulesen ist in Rilkes *Marien-Leben* von 1912: als die »Eltern meinten, sie hinaufzureichen«, da war sie: »[e]in Kind, ein kleines Mädchen zwischen Frauen«, so wie Rilke ein Kind war, als ihn die Mutter nach St. Pölten brachte. Ich hätte nicht gedacht, dass man vom *Marien-Leben* aus einmal zurückschauen sollte auf die frühe Erzählung *Pierre Dumont* und den Unteroffizier mit der »brutalen Stimme« (SW 4, S. 414) in die Nähe des »Drohenden mit der Juwelen-brust« aus dem *Marien-Leben* (SW 1, S. 668) stellen könnte.<sup>14</sup>

In die Frühzeit Rilkes führen auch die von Arne Grafe edierten und kommentierten, bis auf zwei, bislang unbekannte Briefe an Richard Zoozmann (1863-1934),<sup>15</sup> den 12 Jahre älteren und schon einflussreichen deutschen Dichterkollegen und »hochwertesten Meister«, der Rilke bei der Publikation der Sammlung *Traumgekrönt* gefördert und unterstützt hat. Arne Grafe vergleicht diese Briefe mit den aus dem gleichen Jahr stammenden Briefen an Bodo Wildberg und den von Richard von Mises besorgten Briefen an Rudolf Christoph Jenny und Láska von Oestéren.<sup>16</sup> In allen diesen Zeugnissen ist das um Anerkennung bemühte, aber zugleich auch von sich überzeugte Selbstgefühl des nach der mit »Auszeichnung« bestandenen Matura (9. Juli 1895) sich frei fühlenden und zu Großem entschlossenen Studenten zu spüren. Was den frühen Rilke angeht erwähne ich hier nur im Vorübergehen George C. Schoolfields neues Buch *Young Rilke and his Time*, das ich in den *Blättern* bereits vorgestellt habe.<sup>17</sup>

Die von Karin Wais herausgegebenen Briefe Rilkes an Pia und Giustina Valmarana wurden viel später geschrieben. Die ersten 19, die in Bd. 30 der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* gedruckt und kommentiert sind, stammen aus dem Jahr 1912, insgesamt sind 70 Briefe erhalten, von denen weitere 27 im vorliegenden Band vorgelegt werden. Drei dieser späteren Briefe (vom 30.12.1913, 13.2. und 8.5.1914) habe ich auszugsweise, einen (vom 28.5.1914) in voller Länge im Rahmen eines Aufsatzes über Rilkes späte Reise nach Assisi (im Juni 1914) zitiert. Der Aufsatz erschien in dem von Curdin Ebnetter herausgegebenen Sammelband *Rilke: Les jours*

12 RMR an Olga Quaas-von Eisenstein. Paris, 3. November 1913. Hrsg. von Rosemarie Moor. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 403.

13 Brief an Olga Quaas-von Eisenstein. Château de Muzot, 3. Dezember 1925. Hrsg. von Rudolf Dellling. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 28, 2006, S. 230.

14 Ich verweise in diesem Zusammenhang auf den Artikel »Rilke«. In: *Marienlexikon*. Im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. St. Ottilien 1993, S. 493-494, in dem (kritisch) Rilkes Vermenschlichung der Gestalt der Gottesmutter hervorgehoben wird.

15 »GLÜCKKAUF, DU BÖHMISCHE AMSEL!« René Maria Rilke: Briefe an Richard Zoozmann aus dem Jahre 1896. Hrsg. von Arne Grafe. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 53, 2009, S. 48-70. Die Briefe vom 1. Februar (Nr. 1) und vom 25. September 1896 (Nr. 11) sind erschienen in: RMR: *Briefe aus den Jahren 1892-1904*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939.

16 RMR: *Briefe an Láska von Oetéren*. Hrsg. von Richard von Mises. New York 1945; RMR: *Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896*. Hrsg. von Richard von Mises. New York 1946.

17 George C. Schoolfield: *Young Rilke and his Time*. Rochester, NY 2009.

*d'Italie – Die italienischen Tage*.<sup>18</sup> In diesem breit angelegten Band werden viele Aspekte von Rilkes Verhältnis zu Italien vorgestellt: seine Sicht der Kunst Italiens (der Renaissance, Michelangelos), seine Aufenthalte (Capri, Venedig, Assisi), seine Übersetzungen aus dem Italienischen und seine Rezeption in Italien. Der Band ist reich bebildert. Jo Catlings Beitrag zu Rilkes Aufhalten auf Capri enthält eine Abbildung der Handschrift des berühmten *Lied[s] vom Meer, geschrieben auf Capri, Winter 1907*. Vier Abbildungen enthält Erich Unglaubs Beitrag zu Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux. Mit Freude und Gewinn erfährt man von Rilkes Bewunderung für Petrarcas Beschreibung und vom Verzicht des Dichters auf eine eigene Wanderung zum Gipfel.

Im Vorübergehen erwähne ich die ebenfalls in den *Blättern* vorgestellten Briefe der Fürstin Marie von Thurn und Taxis an Theodora von der Mühl nach Rilkes Tod.<sup>19</sup> Diese vier Briefe sind ein beeindruckendes Zeugnis der Wirkung des Dichters Rilke auf die Menschen, die ihn gekannt haben und es ist vor allem die aufrichtige Trauer um den Verlust, die noch heute den Leser berührt. Einen interessanten Einblick in Rilkes Leben auf Muzot und nach Vollendung der *Elegien* gewährt der von Florian Gelzer mitgeteilte und kommentierte Briefwechsel Rilkes mit der Geigerin Alma Moodie.<sup>20</sup> Sie hatte Rilke Ostern 1923 zusammen mit Werner Reinhart besucht und sie war es, die bei den Feierlichkeiten der Beisetzung am 2. Januar 1926 Johann Sebastian Bach spielte. Nicht anders als die Briefe der Fürstin an Dory von der Mühl lesen sich die Zeilen der Musikerin Moodie an Werner Reinhart: Dokumente der Bewunderung und Trauer.

Noch nicht gründlich studiert, erst einmal überflogen habe ich die von Klaus E. Bohnenkamp ermittelten und im *Jahrbuch der Freunde der Monacensia* herausgegebenen Briefe Rilkes an seinen Münchner Buchhändler Heinrich Jaffe aus den Jahren 1913 bis 1921.<sup>21</sup> Die Briefe geben nicht nur Auskunft über Rilkes Lektüre und bilden damit eine Ergänzung zur Doktorarbeit von Tina Simon,<sup>22</sup> sie zeigen Rilke auch als einen Künstler, der andere mit Lese-stoff versorgt, etwa Eva Cassirer, der er Dostojewskis *Der Idiot* nach Rom schicken lässt.<sup>23</sup> Einem Brief Rilkes an Eva Cassirer vom 3. Januar, zwei Tage vor dem Brief an Jaffe, ist zu entnehmen, dass unser Dichter mit der Zusendung des *Idioten* auf das Interesse der Adressatin ebenso reagiert wie auf eine von ihm selbst ausgesprochene Lektüreempfehlung. Ein Musterbeispiel für Rilkes Aufmerksamkeit und Hilfsbereitschaft.

Die Briefe Rilkes sind neben dem Werk natürlich die wichtigste Hinterlassenschaft und ein wunderbares Zeugnis dieses Lebens. Beides ist uns schon länger leicht zugänglich gemacht in dem »Wunderbuch der Rilkeforschung« (so Manfred Engel im *Rilke-Handbuch*): Die *Rilke-Chronik*<sup>24</sup> war die Voraussetzung für die neueren Biographien von Wolfgang Leppmann, Donald A. Prater und die jüngste von Ralph Freedman. Alle diese Werke wurden erst möglich, nachdem 1975 die *Rilke-Chronik* von Ingeborg Schnack verfügbar war. Diese Ausgabe wurde 1990 wieder gedruckt und sechs Jahre später ergänzt. Allerdings konnten damals die Ergänzungen nur angehängt, nicht eingearbeitet werden. Dies wurde jetzt erst möglich, und auch

18 Rilke: *Les jours d'Italie – Die italienischen Tage*. Hrsg. von Curdin Ebnetter, Fondation Rainer Maria Rilke. Sierre 2009.

19 »Vier Briefe der Fürstin Marie von Thurn und Taxis an Theodora von der Mühl nach Rainer Maria Rilkes Tod«. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 350–358.

20 »Ein Briefwechsel zwischen Rilke und der Violinistin Alma Moodie«. Ebenda, S. 359–402.

21 *Rainer Maria Rilkes Briefe an seinen Münchner Buchhändler Heinrich Jaffe 1913–1921*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. In: *Jahrbuch der Freunde der Monacensia* 2010, S. 79–124.

22 Tina Simon: *Rilke als Leser*. Frankfurt a. M. u. a. 2001 (zu Heinrich Jaffe siehe S. 126).

23 Brief vom »Dreikönigstag 1914«. In: Briefwechsel Rilke/Moodie (wie Anm. 20), S. 103.

24 *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes 1875–1926*. (Rilke-Chronik von Ingeborg Schnack. Erweiterte Neuauflage von Renate Scharffenberg). Frankfurt a. M. und Leipzig 2009.

das: alles Neue und Neueste, sogar die Briefe an die Mutter schon, hat Renate Scharffenberg ausgewertet und einbezogen. Wir haben also seit 2009 eine *Rilke-Chronik*, die überarbeitet, erweitert, aktualisiert ist. Jetzt sind alle bekannten Daten in die chronologische Reihenfolge gebracht, die Briefe, die Werke, die Fakten, und leicht auffindbar gemacht durch die Register der Fundorte (Briefempfänger, Zitate), der Namen, der Länder und Orte, der Werke. Bequem nutzbar und nützlich in jede Richtung. Zurückhaltend ist die *Chronik* beim Werten. Sie bietet die Tatsachen und überlässt den Interpreten das Urteilen und Verurteilen. Diese Enthaltsamkeit war eine Tugend schon von Ingeborg Schnack; Renate Scharffenberg hat sie beibehalten. Der Verzicht auf Lob und Tadel, die Unparteilichkeit sichern der *Chronik* ihre Wirksamkeit und Verbindlichkeit. In der Tat ein »Wunderbuch« und ein gut lesbares dazu.

Auch die eben neu herausgekommene kleine Rilke-Biographie im Rowohlt Verlag, Nachfolgerin der Monographie von Hans Egon Holthusen, die schon 1967 das 73. Tausend erreicht hatte, beruft sich wie die umfangreicheren Unternehmen ausführlich auf die *Rilke-Chronik*.<sup>25</sup> Von den ersten 24 Anmerkungen verweisen zehn auf die *Rilke-Chronik* und das ist kein schlechtes Zeichen. Die Biographie ist gut lesbar. Selbstverständlich müssen die Verfasser bei 150 Seiten einiges aussparen. Aber die Beziehung Rilkes zu Rodin haben sie nicht ausgelassen, wie ihnen vorgeworfen wurde in einer Rezension. Ausschnitte aus der Biographie Rilkes bringen die beiden jüngsten Veröffentlichungen von Otto Betz, das Buch *Rilke auf Reisen* und das Kapitel »Rainer Maria Rilke und Hans Carossa. Von der Begegnung zweier Dichter« in der eben fertig gestellten Carossa-Monographie.<sup>26</sup> Den Band *Rilke auf Reisen* hat Alexander Hohnold in den Blättern 30 besprochen und seine Beobachtungen gelten auch für Betz' Darstellung der Beziehung Rilke/Carossa. Betz hält sich an die Zeugnisse, Briefe zumeist, und kommentiert die Beziehung zurückhaltend und in Bewunderung für beide Autoren. Wie es sich für einen Pädagogen ziemt, ist seine Schreibweise leserfreundlich und frei von erschwerender Begrifflichkeit.

Die besondere Bedeutung des Reisetemas betont auch Rüdiger Görners Interpretation des Gedichtes *Der Reisende*.<sup>27</sup> Der Aufsatz ist im Band *Schlüsselgedichte* erschienen, wodurch das Gedicht schon in seinem Rang für das Weltbild des Dichters hervorgehoben ist. Es hat mich lange beschäftigt und ich hatte große Schwierigkeiten mit einem Nomen Agentis in der dritten Strophe (»Über des Lebens«): Aber auch an den bangen/Gräbern fahren die Züge vorüber, und Über des Lebens stehn unbefangen an zitternden Fenstern.« Ich hielt »Über« zunächst für eine Präposition, nur groß geschrieben statt klein und auch noch mit dem falschen Kasus verbunden. Bis endlich, mit Hilfe einer Übersetzung (« les apprentis de la vie », Pléiade) der »Über« (groß geschrieben) zu einem Anfänger, einem Übenden wurde, der das Leben wie ein Reisender nur von außen wahrnimmt. Dass dies nicht unbedingt kritisch gesehen ist, bestätigen die Zeilen aus dem Nachlass des Grafen C.W.: »Gekonnt hats keiner; denn das Leben währt / weils keiner konnte. Aber der Versuche / Unendlichkeit!«<sup>28</sup>

Dem aufmerksam Gewordenen stellen sich dann ganz schnell weitere Verbindungen her. Zum Beispiel bei der Lektüre der gerade auf dem Büchertisch gelandeten Studie von Theodore Ziolkowski *Die Welt im Gedicht*, in der der emeritierte Professor für deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft der Princeton University eine weitausgreifende Interpretation

25 Gunter Martens und Annemarie Post-Martens: *Rainer Maria Rilke*. Reinbeck bei Hamburg 2008.

26 Otto Betz: *Jetzt, da ich sehen lerne ... Rilke auf Reisen. Von den Erfahrungen eines Dichters*. Passau 2009. Ders.: *Hans Carossa. Eine Annäherung*. Passau 2010 (das Rilke-Kapitel auf S. 63-102).

27 Rüdiger Görner: »Im Transitorium. Zu Rilkes Gedicht Der Reisende«. In: *Schlüsselgedichte. Deutsche Lyrik durch die Jahrhundertwende. Von Walther von der Vogelweide bis Paul Celan*. Würzburg 2009, S. 116-123.

28 SW 2, S. 126: »Gekonnt hats keiner; denn das Leben währt / weils keiner konnte. / Aber der Versuche Unendlichkeit!«

des Orpheus-Sonetts *O dieses ist das Tier, das es nicht gibt*<sup>29</sup> vorlegt. Er geht dabei nicht nur auf die Entstehungsgeschichte ein und eröffnet einen sensiblen Dialog des Dichters mit der, wie wir alle wissen, seinem Schreibtisch auf Muzot gegenüber hängenden Zeichnung Cima da Coneglianos und dem im Wald von lauschenden Tieren umgebenen Orpheus, er bedenkt nicht nur zentrale Motive, wie das Spiegelmotiv (S. 99), nicht nur den literarhistorischen Kontext (James Joyce, Proust, Valéry, T.S. Eliot), er berücksichtigt auch Rilkes Vorliebe für Türme, für Muzot. Man folgt dem Interpreten gerne, wenn er den Leser von den Teppichen der Dame à la Licorne des Pariser Musée de Cluny in die Schweizer Alpen und in den Turm von Muzot führt, von der Großstadt aufs Land und in die Geborgenheit des im Wald von Tieren umgebenen Orpheus, aus der Welt der Technik in die Welt der mythischen Tradition. Rilke stand mit seiner »Turrphilie« (S. 113), seiner Liebe zu Türmen, auch das zeigt Ziolkowski, nicht allein in seiner Zeit: der Verfasser zählt unter anderen C. G. Jung und William Butler Yeats auf, die sich »vor den Konfusionen der modernen städtischen Welt in die Sicherheit ihrer Türme zurückzogen und die alle, wie Rilke nach Vollendung der Elegien, die festen Steine ihrer Türme streichelten, wenn sie sich gerade glücklich und geborgen fühlten.« (S. 113) Es ist gut, solch historisch einsichtige und einfühlsame Diagnose zu kennen, wenn man, und wärs nur beiläufig, das Geschwätz mithört, das besserwiserisch und eitel an Rilkes angeblichen »Marotten« und seiner »Herumraserei« sich zu erheitern sucht.<sup>30</sup> Die Erhellung des Hintergrunds und die Wahrnehmung eines allgemeinen Unbehagens an der zivilisatorischen Moderne, »an dem Gerät, das gelang«, lässt die *Sonette an Orpheus*, lässt Muzot, wo sie entstanden, und »das Tier, das es nicht gibt« als den Entwurf einer poetischen Alternative erahnbar werden, einer Alternative zur schlechten Praxis. Man liest das Gedicht ganz neu und lässt sich verzaubern von der Musik der Worte »im unbrauchbaren Raum«.

Nicht um ein Gedicht, sondern um eine motivisch zusammengehörende Gruppe von Gedichten geht es in Karl-Josef Kuschels Arbeit *Rilke und der Buddha*.<sup>31</sup> Der Verfasser ist vielen von uns bekannt von seinem Vortrag auf der Jahrestagung in Ascona vor zehn Jahren oder aus den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* (24, 2002), wo der Vortrag unter dem Titel *Gott von Mohammed her fühlen* nachzulesen ist.<sup>32</sup> In dem jetzt vorliegenden Band werden Rilkes Buddha-Gedichte, es sind drei, die alle in die *Neuen Gedichte* aufgenommen wurden, ausführlich vorgestellt. Das eine, *Buddha in der Glorie*, ist schon allein dadurch hervorgehoben, dass es den Abschluss bildet des zweiten Teils der *Neuen Gedichte*. Ausführlich ist die Vorstellung, weil die Gedichte vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund gesehen werden, vor Schopenhauers und Nietzsches Sicht und Deutung der buddhistischen Religiosität, im Verhältnis zur Rezeption der zeitgenössischen Dichterkollegen Hofmannsthal, Zweig und Hesse, den Buddha-Plastiken Rodins und im Vergleich zu Rilkes intensiver Auseinandersetzung mit der christlichen Tradition, vor allem seiner kritischen Einstellung zur Gestalt Christi. Schließlich wird deutlich, wie sehr Rilkes Buddha die sich selbst gehörende Existenz verkörpert, das Ideal, das man in sich selbst verwirklichen muss, weil man, mit den Worten Kuschels, »[n]icht Buddhist, sondern Buddha werden« muss.<sup>33</sup> Bemerkenswert ist auch die Präsentation der Texte und der Stil des Buches. Das Buch ist bebildert, man sieht, wovon die Rede ist, die Seiten sind nicht überfüllt, und, das ist besonders hervorzuheben, der Autor hat alle Überlegenheit aufgegeben und sich neben den Leser begeben, schaut und liest gewissermaßen mit ihm zusammen und da kann dann die Rede sein »von uns Lesern«.<sup>34</sup>

29 Theodore Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht. Rilkes Sonette an Orpheus II.4. »O dieses ist das Tier, das es nicht gibt.«* Würzburg 2010.

30 Fritz J. Raddatz: *Rilke. Überzähliges Dasein.* Eine Biographie. Zürich und Hamburg 2009, S. 88 und S. 94.

31 Karl-Josef Kuschel: *Rilke und der Buddha. Die Geschichte eines Dialogs.* München 2010.

32 *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 24, 2002, S. 67-94.

33 Kuschel (wie Anm. 31), S. 158.

34 Ebenda, S. 148.

Mit den Buddha-Gedichten und Gedichten wie *Der Ölbaum-Garten* (S. 124 ff.) und *Pietà* (S. 127 f.) ist man mit Rilkes Religiosität befasst, wie er selbst damit befasst ist, auch da, wo er von keinem Gott redet sondern nur von einem Engel wie dem *Ange du Méridien* (SW 1, 497), dem Steinernen, der nichts weiß »von unserm Sein« oder auch nur von dem »blinden Mann, der auf der Brücke steht« (SW 1, S. 393), der aber doch das Ding ist, »das immer gleiche, um das von fern die Sternenstunde geht, / und der Gestirne stiller Mittelpunkt.« Die Blindheit, die ihn isoliert, den Blinden auf dem »Pont du Carrousel«, sie bewahrt ihn zugleich vor der Unruhe und der Oberflächlichkeit seiner Umgebung, macht ihn reich und zum »stillen Mittelpunkt« des Alls. Die Aufwertung der Schwäche zu einem Vorzug kennt man bei diesem Dichter, dem die Armut, die Demut, die eingestandene Unwissenheit zur Voraussetzung werden des Sehens. Verwiesen sei hier auf die schon seit drei Jahren verfügbare Doktorarbeit Adrianna Hlukhovychs, die »Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden«, so der Untertitel, gewidmet ist.<sup>35</sup> Die aus der Ukraine stammende Wissenschaftlerin geht aus von Rilkes Reisen nach Russland, seiner Beschäftigung mit der russischen Geschichte und Kunst, der russischen Literatur. Am Beispiel des blinden Sängers Ostap, »einer von den blinden Kobzars« (SW 4, S. 325-337) aus den *Geschichten vom lieben Gott*, nimmt sie die Spur auf, die von den Blinden des Frühwerks über den Blinden auf der Seine-Brücke, über *Die Erblindende* (SW 1, 516), die »schließlich Blinde« Spitzenklöpplerin (SW 1, S. 512 f.), über den blinden Zeitungsverkäufer am Jardin du Luxembourg des *Malte*, über die Nachtgedichte, das Unsichtbare und seine Verwandlungen zu den Behinderungen führt, die die Kreativität des Künstlers schließlich aufhebt in der Musik seiner Worte. Verluste werden da gegenwärtig, Blindheit sehend, Stille hörbar, Negationen verklärt. Man denke an den Schluss der *Zehnten Duineser Elegie*. Von dem jungen Toten heißt es da: »Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids. / Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los.« (SW 1, S. 725) Diesen endgültigen Abschied verklären die letzten Strophen. Sie heben den Verlust auf im schönen Schein der Bilder, in der hypothetisch ins Bedeutsame gehobenen Wirklichkeit:

Aber erweckten sie und, die unendlich Toten, ein Gleichnis,  
 siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren  
 Hasel, die hängenden, oder  
 meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. (SW 1, S. 726)

Da möchte man Habermas zitieren und leicht variieren: Die Poesie artikuliert das Bewusstsein, von dem was fehlt.<sup>36</sup> Ganz in diesem Sinne hat Gísli Magnússon in seiner Habilitationsschrift von der »Wahrheit der Dichtung« gesprochen.<sup>37</sup> Mit der Verabschiedung der klassischen Metaphysik als eines dogmatischen Modells wurde nach Magnússon fälschlicherweise jede Form von religiöser Tradition aus dem Bereich der Kunst und der künstlerischen Welt-sicht ausgeschlossen. Es ist nur ein interessanter Aspekt, wenn Magnússon in seiner Arbeit beispielsweise auf Rilkes Teilnahme an spiritistischen Sitzungen, sogenannten Séances, verweist und auf die eine oder andere Szene in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, auf Rilkes Schopenhauer-Lektüre, seine Bewunderung für Camille Flammarion und Carl du Prel, auf die buddhistische Gnosis. Es ist gut, dass diese Bewegungen in die Betrachtung einbezogen werden, ohne dass wir Rilkes christlich-religiöse Selbstfindung, Selbstwerdung und Weltdeutung gleich ausschließen müssen und das, was Ulrich Fülleborn und Manfred Engel die »leere Transzendenz« genannt haben.

35 Adrianna Hlukhovych: ... *wie ein dunkler sprung durch eine tasse geht ... Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*. Würzburg 2007.

36 Jürgen Habermas: *Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a.M. 2005: »Religiöse Überlieferungen leisten bis heute die Artikulation eines Bewusstseins von dem, was fehlt. Sie halten die Sensibilität für Versagtes wach« (ebenda, S. 13).

37 Gísli Magnússon: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Mordernität bei R. M. Rilke*. Würzburg 2009.

Mit anderen Arbeiten kommen wir der Erde sowieso ein wenig näher, ohne zugleich den Kontakt zu den Himmlischen ganz zu verlieren. Schon im Titel der Doktorarbeit von Martina King begegnet man Leitvorstellungen der christlichen Tradition: *Pilger und Prophet*.<sup>38</sup> Rilkes Bestreben, Leben und Werk zu trennen, sich schließlich sogar nur als einen dem Diktat Gehorchenden zu sehen und zu vermitteln (»Gott weiß, wer mich genährt hat«), wird von Martina King als eine Annäherung an das Inspirationsmodell verstanden und als ein erfolgreiches Angebot an den Leser ausgelegt. Am Beispiel der Korrespondenzen, den Jubel-Briefen nach der Vollendung der *Elegien*, und mit einem Blick in die Erinnerungsbücher seiner Verehrer und Verehrerinnen und überhaupt auf die Zeugnisse der Rezeption kann gezeigt werden, wie erfolgreich unser Dichter mit seiner Selbstdeutung bei seiner Gemeinde war und geblieben ist. Das Selbstbild vom geduldig-dienenden Verkünder hoher Botschaft erleichtert bis heute den Anschluss an religiöse Vorstellungen und legt den Vergleich nahe mit den sich selbst zurücknehmenden, dichtenden und schreibenden Heiligen.

Der sich dem Werke gegenüber immer persönlich verkleinernde Künstler hatte als Mensch tatsächlich ein lange Leidensgeschichte. Dieser geht Cornelia Pechota Vuilleumier in ihrem neuen Buch nach. In ihrer Dissertation von 2005 hatte sie sich mit Vater-Töchtern beschäftigt, darunter auch mit Lou Andreas-Salomé.<sup>39</sup> Während in diesem Werk Rilke namentlich nicht erwähnt ist, ist die Beziehung, die persönliche und die literarische Verwandtschaft zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé, Gegenstand des gerade herausgekommen Buches *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé*.<sup>40</sup> Einen überraschend erhellenden Einstieg vermittelt die vergleichende Analyse einer Erzählung Rilkes von 1899 und eines Romans Lou Andreas-Salomés von 1904, die beide den gleichen Titel haben: *Das Haus*. Die Rilkesche Erzählung, die leider aus Platzgründen nicht in die *Kommentierte Ausgabe* aufgenommen wurde, wird in der Sicht von Cornelia Pechota ein Muster für die Unheimlichkeit des Heims in Rilkes Werk und man versteht die Ambivalenz zwischen dem Zauber der Heimatlosigkeit und den Bedrohungen der häuslichen Enge. Man denke an den Verlorenen Sohn der *Aufzeichnungen*, aber auch etwa an die bekannten Verse aus dem Herbstgedicht: »Wer jetzt kein Haus hat«. Mehr denn je wird man nach der Lektüre des Kapitels in dem neuen Buch unsicher und fragt sich, ob die Unbehaustheit ein pures Leid ist oder nicht eher die willkommene, wenn auch mit Entbehrungen verbundene Freiheit, eingerechnet die weltanschaulichen Implikationen der bejahten Vergänglichkeit: »Denn Bleiben ist nirgends« (SW, 1, S. 687).

Die intensive Aufmerksamkeit für diese Dichtung gründet nicht zuletzt in der in ihr umgesetzten Feier, wenn nicht der Endlichkeit, so doch des endlichen Daseins, der von ihr und in ihr geleisteten Annahme unserer »größten Wehmut«.<sup>41</sup> Einen ganz neuen Beweis dafür liefert die Dissertation von Jessica Riemer schon vom Titel her: *Rilkes Frühwerk in der Musik*.<sup>42</sup> Die Vertonungen von Herbstgedichten Rilkes und vor allem die häufige Vertonung des berühmten Schlusstücks aus dem Buch der Bilder *Der Tod ist groß* belegen den Rang dieses Anliegens vor allem nach dem Verlust der christlichen Verheißungen.

38 Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009.

39 Cornelia Pechota Vuilleumier: »O Vater, laß uns ziehn!« *Literarische Vater-Töchter um 1900. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salomé*. Hildesheim u. a. 2005.

40 Cornelia Pechota Vuilleumier: *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen*. Hildesheim u. a. 2010. Vgl. die Rezension von Rüdiger Görner im vorliegenden Band.

41 *Puppen. Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel*: »jene Wehmut [...], die unsere größte ist« (SW 6, S. 1065).

42 Jessica Riemer: *Rilkes Frühwerk in der Musik. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen zur Todesthematik*. Heidelberg 2010.

Wovon immer die Rede ist, die versöhnend-formende Gestaltung des Vergänglichen ins Dauerhafte ist ein wiederkehrendes Element dieser Dichtung. Zuletzt hat Manfred Engel in dem einleitenden Kapitel zum Band *Nach Duino* und gelegentlich seiner Ausführungen zum Unterschied zwischen den *Elegien* und den *Sonetten* und zum Beginn der spätesten Werkstufe und der Beschreibung des Tänzerinnen-Sonetts (II.18) gezeigt, wie die Tanzfigur, »etwas eminent Zeitliches also« über die Bildlichkeit von Krug und Vase in ein Räumlich-Ruhendes, Dauerndes verwandelt wird.<sup>43</sup> Der Band, entstanden aus einer Seminarreihe an der Universität Oxford, enthält Beiträge von bekannten, vor allem englischen Rilke-Forschern, die meisten schon bekannt aus dem vor drei Jahren erschienenen Band *Agenda* von Patricia McCarthy.<sup>44</sup>

Hätte ich noch Zeit, ich würde noch einmal zurückkommen und lange noch verweilen bei dem Band *Rilkes Welt*.<sup>45</sup> Aber damit will ich keine Eile haben und ich will mich keiner Pflicht entledigen, ich will es bleiben: Dankbar für das Geschenk.

August Stahl

Rainer Maria Rilke: *Briefe an eine venezianische Freundin.*  
*Briefe aus den Jahren 1907-1913.* Aus dem Französischen  
 von Margret Millischer. Leipziger Literaturverlag, 2011

Im Oktober 1941 erschien in der Officina Bodoni, Verona, ein Pergamentband mit Kopfgoldschnitt und Titel vignette, gesetzt in der von Hans Mardersteig (1892-1978) entworfenen Schrift »Griffo«. Von den 420 bibliophilen Exemplaren von Rilkes *Lettres à une amie vénitienne*, so war der Band betitelt, waren 50 für den damaligen Besitzer der Briefe, M. E. Aeschlimann<sup>46</sup> in Mailand, bestimmt; 150 gingen an den Verlag Ulrico Hoepli in Mailand, weitere 200 an jenen von Johannes Asmus in Leipzig. Der Band enthält 31 im Zeitraum 1907-1913 von Rilke an die Venezianerin Adelmina (Mimi) Romanelli (1877-1970) gerichtete Briefe, ferner drei Briefe Rilkes an Mimis in Paris tätigen Bruder, den Kunsthändler Piero Romanelli (1874-1956), der erste auf Französisch (1907) gehalten, die beiden anderen auf Deutsch (1908). Schon 1940, also ein Jahr vor dem Erscheinen des Bandes, hatte der Mediävist, Professor und spätere Fernsehmacher Alessandro Cutolo (1899-1995) im *Corriere della Sera*<sup>47</sup> Auszüge aus den angeblich 39 Briefen des Dichters »alla fedele donna dal cuore intenso« wiedergegeben und kommentiert. Am 5. Oktober 1941 erschien derselbe Text, diesmal auf Deutsch, in den *Basler*

43 Karen Leeder und Robert Vilain (Hrsg.): *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Göttingen 2010. Erst nach der Tagung in Bad Rippoldsau zugänglich wurde der ebenfalls von Karen Leeder und Robert Vilain herausgegebene Band *The Cambridge Companion to Rilke* (Cambridge University Press, 2010), vgl. die Rezension von Ritchie Robertson im vorliegenden Band.

44 Patricia McCarthy (Hrsg.): *A Reconsideration of Rainer Maria Rilke*. Agenda 42, Nos. 3-4, Mayfield, 2007. Siehe auch meine Vorstellung in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 419-422.

45 Andrea Hübener, Rätus Luck, Renate Scharffenberg, Erich Unglaub, William Waters (Hrsg.): *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*. Frankfurt a. M. u. a. 2009. Vgl. meine Anmerkungen in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 413-428.

46 Vermutlich Erhard (Erardo) Aeschlimann (1897-1972) aus Winterthur, Neffe und einer der beiden Nachfolger des – aus dem schweizerischen Thurgau stammenden – Verlegers Ulrico Hoepli (1847-1935) in Mailand.

47 Alessandro Cutolo, »L'amore veneziano di Rainer Maria Rilke. Trentanove lettere del poeta alla fedele donna dal cuore intenso«. In: *Corriere della Sera*, 4 maggio 1940, anno XVIII, p. 3.



*Nachrichten*,<sup>48</sup> im Anschluss an die Vorbemerkung eines »R. K.«, der ihn auch übersetzt haben dürfte; seltsamerweise fehlt jeder Hinweis auf das zeitgleiche Erscheinen des Buches.

In dieser Vorbemerkung ist »von einem noch fast unbekanntem Liebesverhältnis Rilkes« die Rede. Inzwischen ist die Romanze zwischen dem 32-jährigen Rilke und der 30-jährigen Tochter des Hauses Romanelli an den Zattere 1471 längst zum Emblem geworden für Rilkes Neigung zu ebenso rasch aufflackernder wie verglühender Liebesglut mit Stadien, die sich umschreiben lassen als »emphatische Annäherung, schnelles Erreichen eines gemäßigten Plateaus und nachlässiger Abklang (bei gelegentlich kompensiertem schlechtem Gewissen).«<sup>49</sup> Hier ist nicht der Ort, den äußeren und inneren Verlauf dieser Liebesbeziehung ein weiteres Mal nachzuzeichnen oder hermeneutisch zu reflektieren; dies haben Biographen wie Donald A. Prater und Ralph Freedman ausführlich getan, in längeren Aufsätzen auch Ilse B. Jonas<sup>50</sup> und Joachim W. Storck<sup>51</sup>.

Nach der Veroneser Erstausgabe erschienen die *Lettres à une amie vénitienne* im Jahr 1985 und 1996 inhaltlich unverändert bei Gallimard, wobei die beiden deutschen Briefe von Robert Simon ins Französische übersetzt wurden. Eine italienische Übersetzung des Bändchens erschien 1986 und 1996 bei Archinto in Mailand; es folgten spanische Übersetzungen, die erste bei Hiperión in Madrid (1993), die zweite beim Verlag José J. de Olañeta in Palma (2010). Was erstaunlicherweise bis vor kurzem fehlte, war eine deutsche Übersetzung. Dieser Mangel ist nun behoben dank der Übersetzung, die Margret Millischer 2011 unter dem Titel *Briefe an eine venezianische Freundin. Briefe aus den Jahren 1907-1913* für den Leipziger Literaturverlag angefertigt hat. Frau Millischer, die über die Rezeption von Lou Andreas-Salomé in Italien dissertierte, ist Lehrbeauftragte für Translationswissenschaft an der Universität Wien. Im Jahr 2010 hatte sie für denselben Verlag schon den Kommentar von Jean-Michel Maulpoix zu Rilkes *Briefen an einen jungen Dichter* übersetzt. Von diesem Autor übertrug sie außerdem Prosegedichte (*Eine Geschichte vom Blau*, 2009; *Schritte im Schnee*, 2011).

Die deutsche Ausgabe der *Briefe an eine venezianische Freundin* stellt ein Pendant zur Erstausgabe von 1941 und zu den späteren Übersetzungen dar, geht aber darüber hinaus, indem sie Original und Übersetzung gegenüberstellt. Auf den Briefftext in Französisch und Deutsch (auf die drei Briefe an Piero Romanelli wurde verzichtet) folgt ein ausführliches, die Forschung gut berücksichtigendes Nachwort der Übersetzerin, ferner eine Zeittafel mit den Entstehungsdaten und -orten der Briefe; den Abschluss bilden erklärende Anmerkungen und eine Bibliographie. Die bisher falsche Datierung gewisser Briefe wurde berichtigt.

Mimis Gegenbriefe und andere Briefe aus dem Umfeld der Familie Romanelli (Anna und Piero) wurden nicht aufgenommen; diese Dokumente, soweit erhalten, befinden sich im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Weitere Briefe Rilkes an Mimi Romanelli und deren Bruder Piero liegen im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Die deutsche Übersetzung ist so gesehen ein willkommenes Zwischenstadium. Es bleibt zu wünschen, dass der Briefwechsel eines Tages durch den Einbezug der sporadisch bis ins Jahr 1925 reichenden Briefe und Gegenbriefe sowie der Briefe aus Mimis Umkreis als Dialog von menschlicher Tiefe und wechselseitiger Dynamik sichtbar würde. Eine Dynamik, die für die Partnerin mit Rilkes Tod nicht

48 *Basler Nachrichten*, Sonntagsblatt Nr. 40 vom 5. Oktober 1941, S. 158-159. Das Kürzel »R. K.« ist noch nicht entschlüsselt.

49 Erich Unglaub: »Liebesbriefe in fremder Sprache. Rainer Maria Rilkes Briefe an Adelmina Romanelli«. In: *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Renate Stauff, Annette Simonis, Jörg Paulus. Berlin/New York: de Gruyter, 2008, S. 181-204, hier S. 188.

50 Ilse B. Jonas: »Rilke und Adelmina Romanelli. Ein Beitrag zur Biographie des Dichters«. In: *Philobiblon*, Jg. 42, H. 2, Juni 1998, S. 89-121.

51 Joachim W. Storck: »Venedig, Mimi Romanelli und Rilkes Liebestheorie«. In: Curdin Ebner (Hrsg.): *Rilke: Les jours d'Italie / Die italienischen Tage*. Sierre: Fondation Rilke, 2009, S. 299-318.

endet, sondern bis an ihr Lebensende fort dauert. Als sie die Briefe für die Erstausgabe zur Verfügung stellte, tat sie dies nach eigener Aussage, weil sie inzwischen sicher, vollkommen sicher war, zutiefst in sich die Bedeutung ausgereift zu haben, die Rilke seiner Liebe zu ihr gab (»ero ormai sicura, certissima di aver maturato in me, profondamente, il significato che Rilke dava al suo amore per me«<sup>52</sup>). Ihr wachsendes Verständnis für seine Bedürfnisse wird – bei allem Leid – schon in manchen Gegenbriefen deutlich.

Aus diesen geht auch hervor, dass Mimi Romanelli Rilke auf die Gedichte der Gaspara Stampa aufmerksam machte, die er daraufhin sogleich in die Reihe der »großen Liebenden« aufnahm. Mimi hatte ihm – wohl am 27. August 1908 – über die Dichterin geschrieben: »elle a aimé jusqu'à mourir, j'ai tant pleuré en lisant ses lettres, ses Sonnets –.«<sup>53</sup> Es überrascht, dass ihr Rilke in seinem Antwortbrief vom 29. August vorschlägt, eines Tages mit ihr zusammen das Werk der Gaspara Stampa zu studieren; man fragt sich mit Joachim W. Storck, ob dies »auch als ein Mittel der Tröstung oder gar der Selbstheilung«<sup>54</sup> gedacht sein mochte.

Die genaue und einfühlsame Übersetzung Margret Millischers liest sich flüssig. Es sei hier nur angemerkt, dass Rilke mit »causer« nicht immer ein Plaudern meint. Auf S. 37 wäre eine missverständliche Stelle vielleicht so zu ändern: »denn er weiß, dass ihn von der Ihren [Ihrer Seele] nur ein entzückender Körper um ein Weniges trennt«.

Curdin Ebnetter

### *The Cambridge Companion to Rilke.*

Hrsg. von Karen Leeder und Robert Vilain. Cambridge: Cambridge University Press 2010. xix, 226 S. £ 18.99. ISBN 978-0-521-70508-0.

Die inzwischen mehrere hundert Bände umfassende Reihe »Cambridge Companions« richtet sich an Studenten, insbesondere Doktoranden, sowie an Wissenschaftler, die einen leicht fasslichen, wissenschaftlich gut untermauerten Überblick über ein Forschungsgebiet suchen, sei es Leben und Werk eines Schriftstellers oder ein literarisches Thema wie etwa Postmoderne oder Reiseliteratur. Erfreulicherweise ist die deutsche Literatur durch Sammelbände über Brecht, Goethe, Kafka, Thomas Mann, die deutsche Romantik, Günter Grass und nun Rilke verhältnismäßig stark vertreten. Dabei ist der hier anzuzeigende Band nicht vergleichbar mit dem von Manfred Engel herausgegebenen *Rilke-Handbuch* (2004), denn statt enzyklopädisches Wissen vermitteln zu wollen, enthält er informative, gefällig geschriebene Aufsätze, die teils Einführungen in Rilkes Hauptwerke bieten, teils übergreifende Themen behandeln, die sich auf das Gesamtwerk beziehen. Für englischsprachige Leser, die Rilke – sei es in der Originalsprache oder mit Hilfe von Übersetzungen – kennenlernen wollen, ist das Buch nachdrücklich zu empfehlen, wobei allerdings die meisten Beiträge auch für deutsche Rilke-Leser ergiebig sein können.

Grundlagenkenntnisse über Rilkes Leben und Persönlichkeit werden einerseits durch eine detaillierte Zeittafel, andererseits durch eine »biographical exploration« von Rüdiger Görner vermittelt, dem es gelingt, auf wenigen Seiten mit bemerkenswerter Eleganz ein erstaunlich facettenreiches Bild darzubieten. Diskret weicht Görner Fragen aus, die sich dem Laien unvermeidlich aufdrängen. Mit einer so mimosenhaften Sensibilität veranlagt, dass er inmitten des Massensterbens im Ersten Weltkrieg, dem er durch Protektion entkommen war, von der Arbeit im österreichischen Kriegsarchiv traumatisiert war, konnte sich Rilke dennoch nach

52 Pietro Casellato: *La veneziana »misteriosa« di Rainer Maria Rilke*. Venezia: Edizioni Helvetia, 1977, S. 54.

53 Storck: »Venedig« (wie Anm. 6), S. 317.

54 Ebenda, S. 314.

kurzer Ehe von Weib und Kind trennen, um fortan von der Gunst meist aristokratischer Mäzeninnen zu leben. Hinter der Maske des weltfremden Ästheten vermutet man sowohl Bindungsangst als auch einen eisernen, auf das eigene Kunstschaffen konzentrierten Willen. Während er aber zu seinen Mitmenschen Distanz wahrte, schrieb Rilke eine kaum überschaubare Fülle von Briefen, die sich durch Einfühlsamkeit, sanften Humor, Sorge um den jeweiligen Briefpartner und sogar Lebensweisheit auszeichnen. Zu den hervorragendsten Beiträgen im vorliegenden Band gehört Ulrich Baers Einführung in das Briefwerk, das, wie er zwingend darlegt, keine bloße Ergänzung zum dichterischen Werk darstellt, sondern als wesentlicher Teil von Rilkes Œuvre anzusehen ist.

Die Bedeutung der Briefe besteht nicht zuletzt darin, dass sie die metaphysischen Aussagen, die im Gedichtwerk zuweilen etwas schroff, wenn auch einprägsam auftreten, geduldig und nuancenreich erläutern. Da Rilke eine entschiedene Abneigung gegen das Systemdenken zu erkennen gibt, ist es fragwürdig, ob man der vor allem in den *Elegien* scheinbar impliziten Einladung nachgeben und Rilke eine profunde Philosophie zuschreiben sollte, wie es Kathleen Komar in ihrem Kapitel über die *Elegien* unternimmt. Zwar ist es hilfreich, die gedankliche Struktur der *Elegien* zu beleuchten und vor allem die durch Rilkes kühnen Sprachgebrauch bewirkten Bewusstseinsänderungen zu erläutern, wie etwa den Übergang von Zeit in Raum in dem paradoxen Satz »Bleiben ist nirgends«. Doch die Rilke zugemutete Begrifflichkeit – Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz, modellhafte Strategien zur Gewinnung des Transzendentalbereichs, usw. – scheint gerade das von ihm abgelehnte Systemdenken vorauszusetzen, während Rilkes poetische Formulierungen im Gegenteil eher wie behelfsmäßige Ansätze wirken, die eine flüchtige, aus einer existentiellen Krise hervorgegangene Intuition in Worte zu fassen suchen. Es wäre zu erwägen, ob man die *Elegien* nicht vielmehr als dramatische Inszenierung eines psychologischen Vorganges lesen sollte, der von dem Bewußtsein des unentrinnbaren Todes ausgeht und über Verzweiflung und Euphorie in einer verhaltenen Freude an einfachen, wenn auch symbolisch befrachteten Naturerscheinungen wie den hängenden Haselkätzchen kulminiert. Rilkes Selbstaussagen helfen hier kaum weiter, denn sie arten entweder in Abstraktionen aus (wie im Brief an die Gräfin Sizzo, wo es heißt, er sei entschlossen, »das Leben gegen den Tod hin offen zu halten«) oder sie sind selbst in einer dichterischen Bildersprache verfasst, wie der vielstrapazierte Brief an Witold Hulewicz über den gedanklichen Hintergrund der *Elegien*. Bei den *Sonetten an Orpheus* kommt man allerdings kaum ohne einen Begriff wie ›Verwandlung‹ aus, der hier von Thomas Martinec geschickt erläutert wird, ohne das Eigentümliche an Rilkes lyrischer Sprache aus den Augen zu verlieren.

Bei der Behandlung der frühen Gedichte bzw. der *Neuen Gedichte* gehen Charlie Louth und William Waters anders vor, indem sie Lesestrategien empfehlen, die den Beziehungsreichtum der Gedichte erschließen können. Beide neigen dazu, das visuelle Moment in den Gedichten in den Hintergrund treten zu lassen, um die Mimesis eines komplexen Wahrnehmungsvorganges zu betonen, wie im Gedicht *Eingang* im *Buch der Bilder* oder in den vielen von früheren Forschern etwas oberflächlich als ›Dinggedichte‹ bezeichneten Texten. Es sind, wie Waters überzeugend feststellt, vor allem die Gedichtüberschriften, die eine Sammlung von ›Dingen‹ vorzuführen scheinen, während die Gedichte selber den Leser nicht zum ruhigen Betrachten, sondern zum virtuellen Nachvollziehen eines kinetischen Erlebnisses auffordern. Während andere Beiträge zuweilen eher sorglos mit dem Begriff ›Dinggedicht‹ umgehen, gelingt es Waters, indem er diesem Klischee den Rücken kehrt und zugleich auf Interpretationen im herkömmlichen Sinn verzichtet, dem neuen und selbst dem erfahrenen Leser viele anregende Zugänge zu den *Neuen Gedichte* zu bieten.

Im thematisch ausgerichteten Teil des Sammelbandes ragen zwei Beiträge heraus. Helen Bridge referiert nicht nur mit souveräner Sachkenntnis über Rilkes Umgang mit der Worpsweder Malerschule, Rodin und Cézanne, sondern entwirft eine differenzierte Begrifflichkeit vom ›Dinggedicht‹, indem sie – hierin abweichend von Waters – andeutet, dass Rilkes Dinglyrik keineswegs nur die Beschreibung von Gegenständen impliziert, sondern vielmehr die

Sprache zum eigenständigen Medium umwandelt, so dass der evozierte Gegenstand zugleich auch subjektive Zustände kommuniziert und auf diese Weise eine Trennung zwischen Außen und Innen aufgehoben wird. Im kenntnisreichen Beitrag von Paul Bishop geht es um Rilkes Beziehungen zu Philosophie und Mystik. Dabei rückt ein Aspekt von Rilke in den Vordergrund, der zu dem von Ulrich Baer so ansprechend dargestellten Briefpartner und Berater schlecht zu passen scheint: dieser Rilke ging dem Kosmiker Alfred Schuler ins Garn und bastelte eine ›phallische Theologie‹ zusammen, bei der sowohl männliche als auch weibliche Genitalien im Mittelpunkt stehen. Für Leser, bei denen es noch ›rilt‹, stellt dieser von Bishop sorgfältig dokumentierte Rückfall ins Irrationalistische eine Herausforderung dar, um die man nicht so leicht wird herumkommen können.

Schließlich wird Rilke in weiteren Zusammenhängen der Moderne, der Weltliteratur, und der englischsprachigen Lyrik verortet. Andreas Kramer vertritt die Auffassung, dass vor allem die *Neuen Gedichte* als indirekte Antwort auf eine Modernität zu lesen sind, die mit Adorno als Dauerkrise verstanden wird, deren Hauptmerkmal eine in allen Lebenssektoren überhandnehmende Rationalisierung und Bürokratisierung ist. Obwohl diese kulturpessimistische Sicht durchaus Rilkes eigenen Auffassungen entsprochen haben dürfte, sollte man vielleicht auf die positiv zu wertenden, wenn auch prekären Aspekte der Modernität hinweisen, zum Beispiel Alphabetisierung, Sozialhilfe, neue Medien, medizinische Fortschritte, die allerdings von Rilke, der den Antiamerikanismus der Frankfurter Schule vorwegnahm und die Armut verherrlichte, vermutlich kaum wahrgenommen wurden. Robert Vilain untersucht Rilkes Belesenheit, leider ohne sich auf den von Manfred Engel und Dieter Lamping herausgegebenen Sammelband *Rilke und die Weltliteratur* (1999) zu beziehen, während Anthony Phelan darstellt, wie die Philosophen Heidegger, Blanchot und de Man Rilke ausgedeutet oder vielmehr (besonders im ersten Fall) vereinnahmt haben.

Karen Leeders Schlusskapitel geht von der paradox anmutenden Feststellung aus, dass Rilkes Werk, trotz seiner hartnäckigen Abneigung gegen die englischsprachige Welt, ausgerechnet dort mit auffallender Begeisterung rezipiert worden ist. Die Reihe der Lyriker, die im eigenen Werk Impulse von Rilke aufgenommen haben, reicht von W.H. Auden bis zu Gegenwartsauctoren wie Jo Shapcott und Don Paterson. Bedauerlich ist nur, dass die Bedeutung Rilkes für die Lyrik der schottischen Moderne zu kurz kommt. Hugh MacDiarmid, der das *Requiem für eine Freundin* übersetzte und in seine Gedichtsammlung *To Circumjack Cencrastus* (1930) aufnahm, wird nur knapp erwähnt, während Edwin Muir, dessen Gedicht *The Animals* deutlich an Rilkes achte Elegie anklingt, im Text des Beitrages nicht einmal genannt wird.<sup>55</sup>

Den Beiträgern sind ein paar Flüchtigkeitsfehler unterlaufen. In Linz besuchte Rilke eine Handelsakademie, keine Militäarakademie (S. 18); die Shakespeare'sche Sonettenform besteht nicht aus zwei Sechszeilern und einem abschließenden Verspaar (S. 105), sondern aus drei Vierzeilern und einem Verspaar; Abelone ist nicht Maltes jüngere Schwester (S. 123), sondern seine Tante. Die Bibliographie bedarf der Ergänzung, besonders im *Malte*-Abschnitt. Solche Kleinigkeiten mindern allerdings nicht den Wert dieser ausgezeichneten Einführung in Rilkes Werk.

Ritchie Robertson

<sup>55</sup> Siehe *The Complete Poems of Hugh MacDiarmid*. Hrsg. von Michael Grieve und W.R. Aitken (London: Martin Brian & O'Keeffe 1978), 2 Bde. Band I, S. 197-202; Edwin Muir: *Collected Poems* (London: Faber 1984), S. 207.

Rainer Maria Rilke: *Duinoelegier*. Tolkning av Camilla Hammarström.

Stockholm: Bokförlaget Lejd 2010. 79 S. ISBN 978-91-85725-12-0.

Rainer Maria Rilke: *Sonetterna till Orfeus*. Tolkning av Martin Tegen.

Stockholm: Förlaget Themis 2009. 158 S. ISBN 978-91-976787-6-6.

Das Interesse für Rilke in Schweden ist früh erwacht. Schon während seines Aufenthaltes auf Borgeby 1904 traf Rilke schwedische Schriftsteller, die die von ihnen übersetzten Gedichte Rilkes in Sammelbänden veröffentlichten. Die erste vollständige Übersetzung eines Rilke-werkes war *Die Geschichten vom lieben Gott* 1918.<sup>56</sup> Zwei Jahre später folgte *Auguste Rodin*.<sup>57</sup> Seitdem erscheinen Übersetzungen der verschiedenen Werke laufend, jetzt zuletzt die Übersetzungen der *Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus*.

Es ist eine Freude die neue Übersetzung der *Duineser Elegien* in der Übersetzung von Camilla Hammarström zu lesen.<sup>58</sup> Schon der Anblick des Buches macht Freude. Der Buchdeckel in dunkelgrünem Leinen ist ganz schlicht gehalten. Darauf steht einfach *Duinoelegier* und »Rilke« (in Versalien) in weiß darunter. Auch der Schutzumschlag ist dunkelgrün und hat in der Mitte ein kleines Bild eines Großen Immergrün (*Vinca major*) aus einem französischen Werk von 1825.<sup>59</sup> Oberhalb davon steht *Duinoelegier* kursiviert und unterhalb sieht man zunächst erneut nur »Rilke«, beides in Weiß geprägt. Bei näherem Betrachten sieht man Rilkes Vornamen vor dem Familiennamen kaum sichtbar in Schwarz gedruckt. Auf der vorderen Buchklappe ist ein Bild Rilkes von 1904 aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach und auf der hinteren Klappe eines von etwa 1908 aus dem Musée Rodin. Auf der Rückseite des Schutzumschlages steht ein Abschnitt aus der *Achten Elegie*.

Die erste vollständige Übersetzung der *Duineser Elegien* auf Schwedisch ist die von Arnold Ljungdal (1901-1968), die 1951 erschienen ist.<sup>60</sup> Es handelt sich dabei um eine einsprachige schwedische Ausgabe. Ljungdal hat einen leicht romantisierenden Griff, er hält sich wenig an die Satzmelodie und übersetzt recht frei, einzelne schwierige Stellen bleiben sogar unübersetzt.

1967 erschien eine Übersetzung, die in den vergangenen Jahren das Standardwerk auf Schwedisch geworden ist. Erik Lindegren (1910-1968) hatte diese Übersetzung schon 1941 zusammen mit dem Schriftsteller Artur Lundkvist (1906-1991) erarbeitet. Lindegren war selbst ein bekannter Autor, der seine Übersetzung erst spät und an ziemlich entlegener Stelle erscheinen ließ.<sup>61</sup> Die Veröffentlichung geschah wahrscheinlich auf Anregung von Jacob Steiner (1926-2009), der damals in Schweden lebte und der auch eines der Vorworte schrieb. Dieses Werk hat eine kraftvolle Sprache, die uns aber heute etwas archaisch vorkommt. Viele Leser haben Schwierigkeiten mit dieser Sprache, weil sie ihnen zu altmodisch ist, andere wiederum sind der Ansicht, es handele sich bei dieser Übersetzung um die einzig richtige. Viele

56 RMR: *Hörsägner om den gode Guden. Översättning av Anna Troili-Peterson*. Stockholm 1918. Vgl. *Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises*. Bearbeitet und hrsg. von Paul Obermüller und Herbert Steiner unter Mitarbeit von Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1966. Nr. 884.

57 RMR: *Auguste Rodin. Med 96 helsidesbilder*. Stockholm 1920 [vermutlich übersetzt von Arvid Backström]. Vgl. *Mises-Katalog* (wie Anm. 1), Nr. 885.

58 RMR: *Duinoelegier*. Tolkning av Camilla Hammarström. Bokförlaget Lejd. Stockholm 2010.

59 Jean Henri Jaume Saint-Hilaire: *Traité des arbrisseaux et des arbustes cultivés en France et en pleine terre* (1825).

60 RMR: *Duinoelegier*. I svensk tolkning med en inledande essä av Arnold Ljungdal. Stockholm: Norstedts 1951.

61 RMR: *Duinoelegierna*. I tolkning av Erik Lindegren. Inledning av Artur Lundkvist och Jacob Steiner. Stockholm: Svalans lyrikklubb 1967.

Wörter sind heute nicht mehr gebräuchlich, auch der Satzbau ist kompliziert und manchmal vom Deutschen übernommen. Aber die Satzmelodie fügt sich an diejenige Rilkes. Diese Ausgabe ist als einzige zweisprachig.

Die neue Übersetzung der *Duineser Elegien*<sup>62</sup> stammt von der Kulturkritikerin der schwedischen Zeitung *Aftonbladet* Camilla Hammarström (geboren 1964). Hammarström hat auch selbst vier Gedichtsammlungen herausgegeben sowie eine Monographie über Karin Boye geschrieben. Die Übersetzung ist angenehm zu lesen, sie ist zügig, modern und elegant ohne jemals populär zu werden. Hammarström hält sich treu an das Original ohne jedoch deutsche Sprachkonstruktionen zu übernehmen. Man hat ihr vorgeworfen, zu viel von ihren Vorgängern übernommen zu haben. Dies lässt sich bei einer Gedichtübersetzung wohl kaum vermeiden, mögen es nun übernommene oder eigene gleichlautende Konstruktionen sein. Jedoch hat sie einen frischeren Ton ins Werk hineingebracht. Von der Übersetzerin stammt auch das gute Nachwort, in dem man allerdings von der Aussage überrascht wird, die Fürstin von Thurn und Taxis hätte Rilke auch heute für seine Arbeit ein Schloss bereitgestellt (S. 79).

Einzelne Elegien wurden auch in Sammelwerken veröffentlicht. So erschienen im *Jahresbuch des Lyrikklubs von FIB 1978* vier Elegien: Die *Zweite* und die *Neunte* wurden vom Herausgeber des Bandes, Carl-Henrik Wittrock, übersetzt, wohingegen die *Fünfte* von Erik Lindegren, die *Achte* von Arnold Ljungdal übernommen wurde.<sup>63</sup> Patrik Reuterswärd hat einen Gedichtband mit Rilkegedichten und -übertragungen bei Paul Åström herausgegeben.<sup>64</sup> Darin hat Reuterswärd die *Achte Elegie* übersetzt. Zum Vergleich seien die folgenden Verse vom Anfang der *Achten Elegie* in den verschiedenen Übersetzungen wiedergegeben:

Mit allen Augen sieht die Kreatur  
das Offene. Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang. (KA II, 224)

Ljungdal:

Med öppna ögon möter allt som skapats  
tillvarons blick. Blott våra egna ögon  
är ständigt misstänksam på vakt och ställda  
som fallor runt omkring dess fria utgång.

Lindgren:

Med vida ögon ser allt kreaturligt  
i öppenheten in. Blott våra ögon  
tycks omvänt se och ringa in dess synfält  
med fallor hindrande dess fria utblick.

Reuterswärd:

Med stora ögon skådar kreaturet  
det öppna. Men våra egna ögon är  
som omvända ... som utplacerade  
små fallor omkring dess fria utgång.

62 RMR: *Duinoelegier*. Tolkning av Camilla Hammarström. Stockholm: Bokförlaget Lejd 2010.

63 *Rilke. Dikter*. Urval och inledning av Carl-Henrik Wittrock. FIBs lyrikklubs Årsbok 1978.

64 *Rilke*. Ett urval tolkningar av Patrik Reuterswärd. Med de tyska texterna. Jonsered: Paul Åströms förlag 1988.

Hammarström:

Med alla ögon ser kreaturet  
det öppna. Bara våra ögon är  
som bakvända och helt inställda på att  
hindra och inhägna dess fria utblick.

Wir sehen, dass Hammarström eine leichte, natürliche Sprache verwendet. Sie trifft exakt den Rilkeschen Gedanken. Ljungdal hat die meisten Umschreibungen. Er vermeidet das Wort Kreatur, das in seiner damaligen Sprache wohl nicht passend genug war. Reuterswärd macht eine Auslassung in der dritten Zeile, wie eine Denkpause. Lindegren dagegen hat einen ernsten Ansatz und eine Sprache, die an alte Epen erinnert. Wer gewohnt ist alte Literatur zu lesen findet sich gut mit Lindegren zurecht, aber für diejenigen, die einen Einstieg in Rilkes Dichtung suchen, ist Hammarström mit ihrer klaren Sprache sicherlich ein leichterer und angenehmer Weg.

Ob es ein Zufall ist, dass es jetzt fast gleichzeitig mit den *Duineser Elegien* eine Neuübersetzung der Sonette an Orpheus gibt und zwar von einem anderen Übersetzer und in einem anderen Verlag? Martin Tegen (geboren 1919) hat sie für den Themis Verlag übersetzt.<sup>65</sup> Tegen ist Musikwissenschaftler aber hat sich im Alter mit Übersetzungen bedeutender literarischer Werke beschäftigt, zum Beispiel Goethes *West-östlichem Divan*, von Shakespeare-sonetten, Heine und Nietzsche. 2011 bekam er den Übersetzerpreis des Verlages ›Natur & Kultur‹. Im Jahr zuvor erschien das Buch *Resa med Rilke*, das er zusammen mit Mirjam Tapper geschrieben hat.<sup>66</sup> Sie wiederum hat ein Buch über Lou Andreas Salomé<sup>67</sup> und mehrere über Ellen Key geschrieben.<sup>68</sup>

Einzelne Sonette kommen natürlich in vielen Gedichtanthologien und Lehrbüchern vor, aber es gibt auch zwei frühere Übersetzungen des ganzen Werkes. Schon 1957 übersetzte die Finnlandsschwedin Mirjam Tuominen den ganzen Band,<sup>69</sup> sie hatte in demselben Jahr auch eine Briefsammlung mit 169 Briefen übersetzt.<sup>70</sup>

Die zweite schwedischsprachige Übersetzung der *Sonette an Orpheus* kam 1987 in Schweden heraus.<sup>71</sup> Auf dem Umschlag ist eine Zeichnung Rilkes von Emil Orlik.<sup>72</sup> Rilkes Werk lebt weiter auf Schwedisch, einer Sprache, in der es fast von Anfang an lebendig gewesen ist. Die wichtigsten Werke Rilkes gibt es heute in schwedischen Übersetzungen und viele werden sprachlich modernisiert. Rilke hat schon immer eine große Bedeutung für die schwedische Literatur gehabt, er wird häufig von anderen Autoren zitiert und kleine Abschnitte oder Gedichte kommen auch in der Presse vor, was zeigt, dass Rilke auch in den nordischen Ländern ein aktueller Autor ist.

Brigitte von Witzleben

65 RMR: *Sonetterna till Orfeus*. Översättning av Martin Tegen. Stockholm: Förlaget Themis 2009.

66 Mirjam Tapper, Martin Tegen: *Resa med Rilke*. Oskarshamn: Förlaget Mita 2010.

67 Mirjam Tapper: *Den blonda besten hos Nietzsche: Lou Salomé*. Oskarshamn: Förlaget Mita 2008.

68 Mirjam Tapper: *Ellen Key och Urban von Felitzen: en kärlekshistoria per brev* (2003); Dieselbe: *Axel Munthe och Ellen Key ...* Oskarshamn: Förlaget Mita 2004.

69 RMR: *Orfeus-sonetterna. Skrivna som en gravvård för Wera Ouckama Knoop*. Tolkning Mirjam Tuominen. Söderströms Helsingfors 1957.

70 RMR: *Brev*. Översättning och urval av Mirjam Tuominen. Helsingfors: Söderströms 1957.

71 RMR: *Sonetterna till Orfeus. Skrivna som ett gravmonument över Wera Ouckama Knoop*. I svensk tolkning av Lars Gustafsson. Stockholm: Norstedts 1987.

72 Zu Orlik vgl. den Beitrag von Elke Schutt-Kehm im vorliegenden Band.

Cornelia Pechota Vuilleumier: *Heim und Unheimlichkeit  
bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé.  
Literarische Wechselwirkungen.* Hildesheim, Zürich, New York 2010, 406 S.  
ISBN 978-3-487-14252-4.

Sofern es zutrifft, dass die literarische Moderne im Zeichen der von Georg Lukács diagnostizierten »transzendentalen Obdachlosigkeit« gestanden hat, dann ist eine ihrer Zentralmetaphern um 1900, das Haus, auf paradoxe Weise konsequent. Im Wunsch sich zu behausen realisiert sich ein existentielle Verlangen nach Geborgenheit; der tatsächliche Glaube an das Vermögen, dies wirklich leisten zu können, entspricht angesichts der Entfremdungssituation des modernen Ich jedoch einer konkreten Utopie.

Der Bürger wohnt; der Entfremdete haust (allenfalls). Der Dichter, in dem beide Existenzformen präsent sind, lebt im Provisorium oder, sofern er in saturierten Verhältnissen arbeitet, imaginiert es. In seinen Adressen ist der Widerruf enthalten, die Aufkündigung der Wohnverhältnisse. Diesen unsicheren Status verkörperte um 1900 der junge Rilke exemplarisch, wobei er wußte, dass er sich von der Prager Bürgerwelt um seines Werkes willen, soviel seine dichterischen Anfänge dieser »unheimlichen« Welt verdanken, zu emanzipieren hatte.

Man geht, löst sich, verläßt, um ein Objekt für seine Sehnsüchte zu haben; sehnt sich nach neuer Ankunft, um vorübergehend Unterkunft zu finden und richtet sich vorläufig ein, aber kennt sich im Eigenen nie zureichend aus: so zeigen sich in etwa die »Wohnverhältnisse« in der literarischen Moderne, in denen – laut Freud – das Ich längst nicht mehr Herr im eigenen Haus ist und die Psyche sich vorzugsweise in dunklen Kellern aufhält. Und sieht man ein auffallend weißes Haus, dann können seine Wände nur die Projektionsflächen für sehr dunkle Schatten sein. Von Edgar Allan Poe bis Edith Wharton, von Henry James bis Herman Bang hat man die Schwellen zur Moderne in solche Häuser integriert. Gerade auch deswegen reflektiert die Moderne die Architektur existentieller – vom Gerüst bis zur Bauruine, von Loos bis Otto Wagner und Wittgenstein, wobei wenig später das Bauhaus leicht tautologisch suggeriert, das Bauen verlange selbst nach einem Haus. Mit Blick auf die Dichtung wird Heidegger die einzig schlüssige Konsequenz ziehen und die Sprache, das Wort als das »Haus des Seins« bezeichnen.

Ich leite meine Besprechung von Cornelia Pechota Vuilleumiers fazinierender Analyse dieser Problematik bei Rilke und Andreas-Salomé nur deswegen so »umständlich« ein, weil dieser kontextualisierende Blick ungefähr das Einzige ist, was dieser glänzenden Studie fehlt. Bezeichnenderweise umfaßt das Teilkapitel »Das Haus im Spiegel der Literatur um 1900« nur ganze zweieindrittel Druckseiten! Dafür aber sieht man sich in anderer Hinsicht reichlich beschenkt und fühlt sich auf nahezu jeder Seite zum Weiterdenken angeregt, ja, angehalten. Der Ansatz dieser umfänglichen Studie ist schlicht, verweist aber auf wirkliches Desiderat, nämlich über das rein Biografische und die Briefe hinaus das Verhältnis zwischen Lou und Rilke inhaltlich, *poetisch*-psychologisch zu untersuchen. Die Autorin unternimmt dies in drei Schritten, wobei der erste der verdienstvollste ist: Ein Vergleich zwischen »Behagen und Grauen«, entwickelt anhand der »narrativen Strategien« in Rilkes Novelle *Das Haus* (1900) und Lous gleichnamigem, zwischen 1904 und 1921 entstandenem Roman. Es geht dabei weniger um die (in beiden Fällen – im Nachhinein betrachtet – durchaus zweifelhafte) literarische Qualität dieser Texte,<sup>73</sup> sondern um den paradigmatischen Charakter dieses Vergleichs, der ein literarisch produktives Arbeitsverhältnis beschreibt. Die beiden anderen Schritte betreffen »Russland als Heimat literarischer Wechselwirkungen« sowie die (vielleicht zu) gewagte These die *Achte Elegie* (1922) als »Geburt« aus Lous *Briefen an einen Knaben* (1918) zu deuten; denn Dichtungen solcher Art bestehen gewöhnlich aus mehreren »Geburten«.

73 Die KA hat diesen Text nicht aufgenommen. Nur in: SW IV, 643-653.



Pechota Vuilleumiers Befund, nach dem Rilke und Lou das im Sinne Freuds »Unheimliche in den intersubjektiven Raum ihrer Beziehung verlegten, wo es zwischen vertrauensvoller Übertragung und reflektierter Gegenübertragung literaturfähig wurde« (373), ist zuzustimmen. Das eigentliche Verdienst dieser Studie scheint mir aber zu sein, dass Pechota darin die spinozistische Dimension des Romans *Das Haus* herausarbeitet und im Spinozismus eine (von Nietzsche durchaus sanktionierte) Grundlage einer Aufgehobenheit in der All-Natur und dem »All-Gefühl« (117) im Denken und Schreiben Lous erkannt hat. Diese Erfahrung einer Geistnatur kristallisierte sich bei Lou und Rilke bis ins Kreatürliche; hervorzuheben ist hier, wie bei Pechota geschehen (104 ff.), die Bedeutung des Hundes, im Leben wie als Erzählfigur (Lou) und (bei Rilke) poetischem Gegenstand in einem der vernachlässigten *Neuen Gedichte (Der Hund)*. Das Unheimliche kontert Lou mit der psychologisch ergründbaren Geistnatur, wobei, diesen Gedanken weiterführend, eine Studie über Spinozismus und Psychoanalyse wertvoll wäre.

Lou konnte sich ein »Loufried« schaffen; Rilke improvisierte zeitlebens ein Sich-Einrichten in, wenn man so sagen möchte, geliehenen »Heimstätten«. Dagegen schien anfangs in Oberneuland eine familiäre Beheimatung zu gelingen. Rilke beschreibt diese familiäre Selbstinszenierung (folgerichtig) in einem Brief an Lou am 25. Juli 1903. Schatten sind jedoch nie fern: »Da steht ein weißes hohes Haus mit Strohdach in einem Garten oder besser in einem Stück Park mit sehr hohen Bäumen, Wiesenplätzen und Wegen, die sich langsam in das Dunkel wenden.«<sup>74</sup> In Rilkes Novelle *Das Haus* wohnt das Unheimliche, das den Protagonisten, der sich auf der Rückreise zu seiner Familie befindet, regelrecht in sich hineinzieht. In diesem »Haus« vollzieht sich nicht nur ein Seitensprung mit tödlichen Konsequenzen (alles nur angedeutet); vielmehr zentriert sich in ihm das Abseits von der bürgerlichen Norm. Dass auch dieses Haus für das Mütterliche stehe, kann daher nur bedingt richtig sein.

Um jedoch dem Verständnis vom »Haus« im Werk des frühen Rilke gerecht zu werden, wäre ein genauer Blick auf seine Dramen unerlässlich. In ihnen nämlich findet sich eine ganze Poetik des (häuslichen) Raumes bis hin zu exakten Grundrissen über die Zimmeraufteilung auf der Bühne. Es ist nachvollziehbar, weswegen Pechota diesen kritischen Blick ausgespart hat, weil sie ja gerade die Emanzipation Rilkes von seinen Anfängen und räumlichen Kontexten mit Hilfe Lous zeigt. Dafür untersucht sie eindrucksvoll jenen Quasi-Heimat-Raum, in den Rilke seine räumlichen Kontexte überführte – weniger Italien (auch wenn er dort für Lou Tagebuch führte) als vielmehr Rußland. Er erfuhr es auf zwei Reisen mit Lou als naturreligiöses Phänomen und lebenswirklichen Mythos. Die »unheimliche« Weite taucht als Thema kaum auf; eher der Umstand, dass man sich in diesen Weiten geradezu überall beheimaten konnte, und zwar im Naiv-Schlichten, geradezu Gegenzivilisatorischen des russischen Lebens vor der Revolution, das noch im Zeichen der Ikone gestanden hatte. Besonders fruchtbar ist dabei in Pechotas Studie der Exkurs über *Zwischenland*, der Titel einer kleinen Novellensammlung von Lou, und dessen metaphorisch-paradigmatische Bedeutung für Rilke (S. 267–284). Letztlich geht es beiden um die Frage einer Existenz im Dazwischen, einer geistigen Heimgründung zwischen den Kulturen. Als poetische Grundsteinlegung dieser Art eines Heims mag man dann die *Duineser Elegien* auch verstehen. Doch reichen sie in eine Zeit, in der Rilke für Lou mehr und mehr zur Fall-Schablone wurde.

Cornelia Pechota Vuilleumiers unbestreitbares Verdienst jedoch bleibt es, die »literarischen Wechselwirkungen« zwischen diesen beiden Gefühlspolen poetisch-geistiger Existenz im »Zwischenland« von Tradition und Moderne, seelischem Anspruch und besitzloser, sprich im Doppelsinn: befreiter Liebe ernst genommen und mustergültig analysiert zu haben.

Rüdiger Görner

74 In: RMR/LAS: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1989, S. 81. Vgl. zur Interpretation den (in Pechotas sonst sehr gründlich recherchierter Arbeit fehlenden) Aufsatz von Ferenc Szász: »Nur ein Brief? Rainer Maria Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé vom 25. Juli 1903«. In: Rudi Schweikert (Hrsg.): *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Storck aus Anlaß seines 75. Geburtstages*. St. Ingbert 1999, S. 329–349.

Hilde Stieler: Die Edelkomparsin von Sanary. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Flüge. AvivA. Berlin 2009. 344 S., 22,50 €.

Nachdem er den *Brigge* abgeschlossen hatte, nahm Rainer Maria Rilke im Januar 1911 bekanntlich auf Einladung Jenny Oltersdorfs an einer Reise nach Ägypten teil. Die wohlhabende sächsische Pelzhändlergattin erhoffte sich jedoch offenbar mehr vom bewunderten Dichter als nur feingeistige Konversation. Als leidenschaftliche Liebeserklärungen ausblieben, soll die verbitterte Dame den verblüfften Rilke ohne einen Pfennig in der Tasche in der nordafrikanischen Wüste sitzen gelassen haben. So zumindest erzählt Walther Rathenau die Geschichte. Das zumindest behauptet Hilde Stieler. Über den Wahrheitsgehalt der Anekdote mag die Rilke-Forschung urteilen. Für das Erzählprogramm von Stielers autobiographischem Buch *Die Edelkomparsin von Sanary* kann die Episode jedoch erhellend sein: Was geschehen ist und was hätte geschehen können, was gesagt wurde und was hätte gesagt werden können – diese Sphären vermischen sich. Entscheidend ist vielmehr, dass dieses Erzählen – stärker noch als ohnehin üblich – auf eine kohärente Geschichte hinaus will. Im Rückblick und der nachträglichen Narration soll die formlose Lebenswirklichkeit in jene Form gegossen werden, die der Schreiberin einen plausiblen Sinn garantiert. Fünfzehn Jahre, nachdem sie Rathenaus Anekdote gehört haben will, begegnet Stieler jedenfalls einer Frau, die ihr trotz aller freundlichen Hilfsbereitschaft so gar keine Sympathie einflößt. Das ist nicht verwunderlich, denn die besagte Dame entpuppt sich im Nachhinein als jene Jenny Oltersdorf, die Rilke so übel mitgespielt hatte. Das muss einer lebenslangen Rilke-Verehrerin wie Stieler natürlich unfehlbar und instinktiv Abscheu einflößen. Man könnte auch sagen: So wird vergangenes Empfinden im autobiographischen Text im Lichte gegenwärtiger Überzeugungen konstruiert. Auto-Biographie ist eben immer auch Auto-Bio-Fiktion: Selber-Lebens-Erfindung. Wer aber ist eigentlich Hilde Stieler?

Von der Literaturgeschichte wird diese erstaunliche Frau verschwiegen. Das dürfte auch damit zu tun haben, dass sie tatsächlich schwer rubrizierbar ist. Allzu fragwürdig wäre die Zuordnung zu nur einer Kunstsparte, selbst die nationale Zugehörigkeit oszilliert. Hildegard Selma Gertrude Meyer ist die 1879 in Zürich geborene Tochter des deutsch-jüdischen Chemikers Victor Meyer und der Kaufmannstochter Hedwig Davidson. Sie studiert Klavier am Münchener Konservatorium und lernt den Schauspieler Kurt Stieler kennen, den sie heiratet und bei seinen Engagements in Berlin, Leipzig und schließlich München begleitet. Doch schon bevor die Verbindung wegen diverser amouröser Abenteuer beider Protagonisten nach etlichem Hickhack und durchaus nicht im Einvernehmen geschieden wird, lernt Stieler 1922 mit Erich Klossowski einen Mann kennen, der ihr Leben fortan maßgeblich bestimmen wird.

Dieser heute nahezu vergessene deutsche Maler und Kunsthistoriker polnischer Abstammung lebt seit der Jahrhundertwende in Paris, muss Frankreich zu Beginn des Ersten Weltkriegs aber verlassen und geht in die Schweiz. Später wird er in München und Berlin als Bühnenbildner arbeiten – etwa für Max Reinhardt. Seine Frau Elisabeth Dorothea Spiro übrigens ist unter ihrem Künstlernamen Baladine als letzte Rilke-Geliebte bekannt. So wenig man sich an den öffentlichkeitsscheuen und für die Praktiken des Kunstmarkts untauglichen Erich Klossowski heute erinnert, so präsent sind seine beiden Söhne, denen Rilke eine Art Ersatzvater und künstlerischer Förderer war: der Maler Balthasar, auch Balthus, sowie der Pariser Avantgarde-Schriftsteller Pierre Klossowski. Als Hilde Stieler mit dieser illustren Familie in Kontakt kommt, ist vom späteren Ruhm der Jungen freilich noch wenig zu spüren. Gemeinsam mit dem unrettbar frankophilen Erich Klossowski zieht sie 1928 nach Frankreich und lässt sich in verschiedenen Orten an der Côte d'Azur nieder, zuletzt in dem kleinen Fischerdorf Sanary-sur-Mer bei Toulon. Hier entsteht nach Hitlers Machtantritt eines der wichtigsten Zentren des deutschen literarischen Exils in Europa und eine veritable europäische Künstlerkolonie. Auch nach Klossowskis Tod 1949 wird Stieler in Sanary bleiben, wo sie 1965 stirbt.

Im dortigen Stadtarchiv ist nun vor einigen Jahren Stielers auf Französisch verfasstes Manuskript *Les confessions d'Annouchka* aufgetaucht. Manfred Flügge, als Schriftsteller, Übersetzer und Exilforscher ein ausgewiesener Kenner der deutschsprachigen literarischen Szene in Südfrankreich und beinahe eine Art Schutzheiliger Sanarys, hat den Text übersetzt und im kleinen Berliner AvivA-Verlag herausgegeben. Das ist zweifellos dankenswert – wenn man vom irreführenden Titel »Edelkomparsin von Sanary« und der abwegigen Cover-Gestaltung absieht: Film-Komparsin war Stielers nur kurze Zeit in München, das knallrote Cover mit unbekannter Dame (jedenfalls nicht Hilde Stielers) schickt die Erwartungen eher in die literarische Schmutzdecke. Doch zwei kleine Extra-Texte der Stielers, ein sinnvolles Namensregister und Flügges instruktiver Essay machen diese wunderlichen Verlagsentscheidungen fast vergessen.

Selbst nach einer nur stichwortartigen Aufzählung ihrer Lebensstationen wird man sich vorstellen können, wen Hilde Stielers alles gekannt hat. Als 15-jährige Klavierschülerin in München wird sie sonntags von einer Familie zum Frühstück eingeladen, bei dem regelmäßig ein »gewisser Herr Rilke« erscheint, von dem sie immerhin weiß, »dass er Gedichte schrieb«. Da sie ihr erstes eigenes Gedicht schon in den 1910er Jahren in Siegfried Jacobsohns »Schaubühne« veröffentlicht, sind die Stielers als Künstlerpaar gern gesehene Gäste – etwa bei Soireen Walther Rathenaus. An der Seite Klossowskis geht es in den 1920ern weiter: Stielers lernt Alma Mahler-Werfel und Franz Werfel, Joachim Ringelnatz und Carl Sternheim kennen. Sie verkehrt mit Franz Blei und ist befreundet mit Joseph Breitbach. Sie konsultiert Heinrich Mann als Ratgeber in Scheidungsfragen. Bei Thomas Manns 50. Geburtstag gehört sie zu den Gästen. Robert Musil und Albert Einstein huschen durchs Bild. Wenn sie mit René Schickele, Heinrich Mann und Klossowski im Café »Le Nautique« in Sanary sitzt, kommt Aldous Huxley des Wegs – so ist das eben 1935 in Sanary-sur-Mer. Eine Bürgerschaft Jean Schlumbergers bewahrt sie vor dem Schlimmsten, als sie nach Kriegsausbruch als deutsche Staatsbürgerin, also »feindliche Ausländerin«, in Südfrankreich interniert wird. Kurz: Stielers breitet ein atemberaubendes Panorama der Berliner und Münchener Theater-Szene sowie der vor allem literarischen Intelligenz der 1920er Jahre und des antifaschistischen Exils aus. Dieses »Who is Who« ist aber zugleich sehr unbefriedigend. Bis auf wenige Ausnahmen (natürlich Klossowski, aber auch Breitbach oder Heinrich Mann) erfährt man herzlich wenig über das prominente Personal. Auf »den berühmten Kritiker Alfred Kerr« folgt der »berühmte Schriftsteller Jakob Wassermann«. Heute würde man diese Auflistung des Bedeutsamen schlicht »Name Dropping« nennen. Hilde Stielers wäre also die nicht zu Unrecht in Vergessenheit geratene »Freundin bedeutender Leute« (Robert Musil)? Vieles im Text scheint diese Sicht nahe zu legen. Allein, das ist nur die halbe Wahrheit.

Bei einer ersten Münchener Lesung aus ihren Gedichten sitzt Rilke unter den Zuhörern und ermutigt sie zur weiteren Produktion. Eine Sammlung ihrer expressionistischen Lyrik wird 1918 unter dem Titel *Der Regenbogen* in Franz Pfempfers Verlag Die Aktion erscheinen. Nach einem nur halb geglückten Versuch als Schauspielerin in München veröffentlicht die *Berliner Morgenpost* 1928 den Roman *Monika Molander* als Vorabdruck, 1929 folgt die Buchausgabe bei der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart. Ein zweiter Roman wird abgelehnt – wegen Mangels an Patriotismus. Stielers naive Malerei, mit der sie in Sanary beginnt, gefällt dem Kunstsammler Wilhelm Uhde derart, dass er einige Bilder 1938 in eine Pariser Ausstellung aufnimmt. Eine weitere Ausstellung wird 1953 in London stattfinden. Bis zu ihrem Tod schreibt Stielers Feuilletons und Rezensionen u. a. für die *Neue Zürcher Zeitung*. Nein, Hilde Stielers muss sich keineswegs verstecken. Umso befremdlicher, ja geradezu tragisch mutet die Zurücknahme an, die sie als Autobiographin an den Tag legt.

Tatsächlich liest sich fast unerträglich, wie Stielers sich in eine Frauchen-Rolle an der Seite großer Männer hinein inszeniert. Geplagt von Minderwertigkeitskomplexen präsentiert sie sich als politisch unbedarf und betont immer wieder, vom (vermeintlichen) Genius der sie umgebenden Männer und ihren tiefen Gesprächen über Malerei und Literatur nichts zu verstehen. Ohne Not, so scheint es, reduziert sie sich auf ein naives Mädchen. Dabei zeigt be-

reits das kleine Feuilleton »Die Edelkomparsin«, das 1925 in *Der Filmfreund* erschien und der Edition beigegeben ist, etwas anderes. Mit viel Witz und Verve erzählt Stieler, wie sie sich in München als Stummfilmkomparsin versucht hatte: »Ich bin eine Arbeiterin!«, jubelt es da. Hier spricht zweifellos eine Gilgi, eine neusachliche Frau.

Natürlich ist autobiographisches Schreiben hochgradig kalkuliert. Stieler verschweigt, glättet, biegt zurecht. So stilisiert sie sich etwa in der Erzählung ihrer ersten Scheidung selbstgerecht zum unschuldigen Opfer – und das, obwohl sie ansonsten nicht ohne Eitelkeit all ihre »Verehrer« (und Verehrerinnen) Revue passieren lässt: Alle, alle müssen der feschen Hilde verfallen. Vor allem aber schlagen verschwiegene Kränkungen gegen den Willen der Schreiberin durch die Textur: Dass der geliebte Klossowski sich nie von seiner Frau Baladine scheiden ließ, bleibt ein unausgesprochener Vorwurf. Er, der längst die französische Staatsbürgerschaft besaß, hätte Hilde Stieler mit einer Ehe viel Angst ersparen können. Stattdessen heiratete sie, um sich der Verfolgung zu entziehen, in Sanary den Niederländer Robert Maria Henri de Wilt, der sich bald als rechter Tunichtgut erwies. Die Ehe wurde geschieden, Stieler aber behielt die niederländische Staatsbürgerschaft.

Freilich sollte man nicht vergessen, dass Hilde Stieler diese Memoiren zwischen 1955 und 1963 verfasst hat, am Ende als 80-jährige Frau. Dass diese Zeilen nicht so jugendfrisch klingen wie die Feuilletons der 1920er, versteht sich von selbst. Dass der Stil oft ungelenkt erscheint, Plattitüden und Alltagsweisheiten einsickern – sei es drum. Wichtiger ist, dass diese Summa in einen unerhörten Akt autobiographischer Selbstauslöschung mündet. Der Text – und mit ihm das gewünschte, das erfundene Leben der Auto-Bio-Fiktion – bricht ab, obwohl das Leben weitergeht. Als Klossowski, die über alle Schwierigkeiten hinweg geliebte Person, 1949 stirbt, gibt es für Hilde Stieler nichts mehr zu schreiben, kein Selbstentwurf scheint mehr möglich. Der Tod des Geliebten treibt das Ich aus dem eigenen Text aus. Zurück bleibt die beunruhigende Ambivalenz dieses selbstbewusst und aktiv gelebten Lebens – und seiner gleichzeitigen Zurücknahme.

Steffen Richter

Christiane Wieder: *Die Psychoanalytikerin Lou Andreas-Salomé.  
Ihr Werk im Spannungsfeld zwischen Sigmund Freud  
und Rainer Maria Rilke.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011. 109 S.  
ISBN 978-3-525-40171-2.

Die Erklärung für ihr Interesse an der Psychoanalyse, die Lou Andreas-Salomé dem Kapitel über ihr »Erlebnis Freud« in ihrem *Lebensrückblick* vorausschickt, ist hinreichend bekannt, und die dort genannte Motivierung durch das »Miterleben der Außerordentlichkeit und Seltenheit des Seelenschicksals eines Einzelnen«<sup>75</sup> wurde bereits als Hinweis auf ihre intime Freundschaft mit Rilke verstanden. Wie aber lässt sich die »Außerordentlichkeit« ihrer Einsicht in die Welt eines Dichters mit den Theorien Sigmund Freuds vereinbaren, der kreatives Schaffen vor allem als ästhetische Bearbeitung von Tagträumen verstand, die er bei Nichtkünstlern beobachtet hatte? Andreas-Salomés begeisterte Rezeption der Freud'schen Psychoanalyse, so lautet die Antwort, bedeutete nicht die Preisgabe ihrer eigenen Ansichten, die oft ihre Teilnahme an Rilkes Leben und Schaffen spiegeln, zu der sie ihre Biografie in besonderem Maße prädestinierte.

<sup>75</sup> Lou Andreas-Salomé: *Lebensrückblick* (1951). Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1974, S. 151.

Christiane Wieder, selbst Fachärztin für Psychiatrie und Psychotherapie, die Andreas-Salomés psychoanalytische Texte kommentiert,<sup>76</sup> erblickt in einer der »rätselvollsten Erscheinungen« der frühen Psychoanalyse die Vermittlerin einer »sozusagen ›ungeschriebenen‹ aber doch präsenten feministischen Psychoanalyse« um Freud. Wer Lou Andreas-Salomés Aufsätze lese, sehe sich »mit einem zunächst nur schwer fassbaren Phänomen« konfrontiert. Der »vordergründig wenig wissenschaftliche« Sprachstil in Verbindung mit einem »verwirrenden und komplizierten Satzbau« (S. 9) wird für viele sicher mit Recht angeführt, um zu erklären, warum die Psychoanalytikerin im Gegensatz zu männlichen Kollegen ihrer Zeit bis heute nicht als Dissidentin wahrgenommen wird. Dass sie das »Vatergesicht über [ihrem] Leben«,<sup>77</sup> dem sie ihren Pionier-Beruf verdankte, nicht blind anbetete, erschließt indes eine geduldige Exegese ihrer Schriften. Belohnt werden dabei vor allem jene, die das reiche Leben dieser vielseitigen Frau genauer kennen. Daher ruft Wieder zuerst die prägenden Beziehungen in Erinnerung, die auch im Schicksal von Rilkes Freundin der »Außerordentlichkeit« nicht entbehren. Bedauerlich ist dabei nur, dass sich die sonst so versierte Autorin auf Legenden stützt, denen die betagte Andreas-Salomé in ihrem *Lebensrückblick* wohl nach bestem Wissen und Gewissen ihren Segen erteilte. Der Mangel an wissenschaftlichen Studien zu ihren Texten, über die sich Wieder beklagt, hätte sie nicht davon abhalten sollen, sich biografisch an die heute gültigen Forschungsergebnisse zu halten. Den Vater Gustav Salomé als russischen Armee-General vorzustellen, ist ein Irrtum, den Stéphane Michaud in seiner äußerst fundierten Biografie ein für alle Mal korrigiert hat.<sup>78</sup> Wie sehr indes an Mythen festgehalten wird, hat 2011 der 150. Geburtstag von Lou Andreas-Salomé im Spiegel der Medien bewiesen. Die Aufrechterhaltung legendärer Überlieferungen führte zu einem trivialisierenden Umgang mit dem »schwer fassbaren Phänomen«, das als »Generalstochter« fragwürdige Fantasien nährte, wobei Lous Werk einmal mehr vernachlässigt wurde.

Umso verdienstvoller ist es, dass eine Fachfrau auf ihrem eigenen Gebiet innoviert, indem sie die therapeutischen Konzepte Andreas-Salomés von der »eingeeengten maskulinen und phallogozentrischen Freud'schen Psychoanalyse« abhebt und sie dadurch modernisiert. Eine »Weiterdenkerin« macht sie vor allem in Texten zu den Themen Ödipalität und Narzissmus sichtbar, wo »feinsinnige Ergänzungen« die »Gedankengänge Freuds weiterführ[en]« (S. 10). Die Weiterdenkerin erweist sich im Rückblick als Vordenkerin, enthüllen ihre Abweichungen doch die frühe Formulierung einer intersubjektiven Theorie, der Analytiker wie Heinz Kohut später Anerkennung verschafften, ohne dass der Name der Erstdenkerin noch Erwähnung gefunden hätte.

Wieders Kapitel über das »parallele Universum: Rainer Maria Rilke« (S. 78-96) belegt durch treffende Zitate und biografisch korrekte Fakten, dass vor allem die positive »Suche nach einer Wiederanbindung an den Urgrund« (S. 79), die Andreas-Salomé auch im Narzissmus erblickt<sup>79</sup>, in der Dichtung Rilkes eine Entsprechung findet. Sein »Weltinnenraum« wird

76 Zuerst in Zeitschriften veröffentlicht, erschienen sie gesammelt in: *Lou Andreas-Salomé. Das ›zweideutige‹ Lächeln der Erotik: Texte zur Psychoanalyse*. Hrsg. von Brigitte Rempp und Inge Weber. Freiburg i.Br. 1990. In der Neuedition des Gesamtwerks von Lou Andreas-Salomé vgl. Bd. 4: *Aufsätze und Essays. Psychoanalyse – Mein Dank an Freud*. Tübingen 2012.

77 Vgl. Sigmund Freud/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (1966). Frankfurt a.M. 1980, S. 227 (Lous zweitletzter Brief vom 4. Mai 1935 aus Göttingen).

78 Vgl. Stéphane Michaud: *Lou Andreas-Salomé. L'Alliée de la vie*. Paris 2000, S. 21-38. Den Titel eines Generals konnte der Zar – wie noch heute die österreichische Exekutive – einem hohen Beamten auch ohne entsprechende Verdienste in der Armee verleihen. Dort brachte es Gustav von Salomé nur zum Rang eines Offiziers, als der er in der Überlieferung freilich kaum die Wirkung eines Generals gehabt hätte.

79 Vgl. Lou Andreas-Salomé: *Narzissmus als Doppelrichtung* (1921). In: Weber/Rempp (wie Anm. 2), S. 191-222 (Neuedition des Gesamtwerks Bd. 4, S. 117-154).

mit ihrem »Urgrund« gleichgesetzt, und das »Miteinander-in-Beziehung-Treten«, das sie als Therapeutin praktizierte, mit seinem »Sich-Einlassen« auf das, was »zu Föhlung« winkt »aus den Dingen – oder den Menschen«. An der »Verbindung mit dem Einen«, aus der Freud den Menschen rationalistisch lösen wollte,<sup>80</sup> haben Lou und Rilke in ihrer intuitiven Schau unverbröchlich festgehalten. Als »Vermittlung der tröstenden Teilhabe an dem Umfassenden durch ein mitfühlendes Miteinander-Sein« (S. 95-96) hat Wieder diese Haltung sehr schön beschrieben.

*Cornelia Pechota Vuilleumier*

80 Vgl. Andreas-Salomé: *Lebensrückblicke* (wie Anm. 1), S. 219.



*MITTEILUNGEN*





*Prof. Dr. Joachim W. Storck (Bad Boll, 2007)*  
*Foto: August Stabl*

Prof. Dr. Joachim W. Storck, Ehrenmitglied der internationalen Rilke-Gesellschaft, langjähriger Vizepräsident, einer der großen und ausdauernden Rilke-Forscher, Herausgeber, Kommentator, Interpret und Lehrer, ist am 26. Mai 2011 im Alter von 88 Jahren gestorben. Wie er zu sehen ist auf dem Foto, das ihn zeigt während seines Vortrags auf der Rilke-Tagung im September 2007 in Bad Boll, so haben wir ihn gekannt bis zuletzt, begeistert und mitreißend, in den Gegenstand vertieft. Der im Folgenden abgedruckte Nachruf wurde auf der Gedenkfeier in der Einsegnungshalle des Freiburger Hauptfriedhofs am 3. Juni vorgetragen.

### *Erinnerung an Joachim W. Storck*

Die Tatsache des Todes von Joachim W. Storck hinzunehmen, fällt so schwer, dass man in Erinnerungen ausweicht, sich lieber Vergangenes ins Gedächtnis ruft als bei der Tatsache zu verweilen, auf die man nicht vorbereitet war, die einfach da ist, andauert und die man leugnen möchte, verneinen, weil man nur dasteht, voller Auflehnung und – »trüb erstaunt«.

Da erinnert man sich lieber an das wunderbare Lachen, mit dem Joachim Storck das Widersprüchliche versöhnend aufnahm oder an das stockende Anlaufnehmen, mit dem er selbst zum Widerspruch ansetzte. Man schlägt einen seiner zahlreichen Artikel auf, blättert in einer seiner Ausgaben, einer Dokumentation wie der zur hundertjährigen Wiederkehr von Rilkes Geburtstag oder in einem seiner Kommentare. Man wird sein Gedächtnis bewundern, das ihm Namen, Lebensgeschichten, Orte und Landschaften, Begebenheiten bereit hielt bei Gelegenheit, ihn begabt hat für Übersicht und Zusammenschau und zugleich für die vermittelnde Darstellung und die lebendige Präsentation.

Beständig, arbeitsstark, dauerhaft und treu förderte Joachim W. Storck die Wahrnehmung, die kreative Wahrnehmung dessen, worauf er sich als Forscher eingelassen hatte. Musterbeispiel ist sein Studium und seine Vermittlung von Leben und Werk Rainer Maria Rilkes, ein Schwerpunkt seiner Ambitionen als Forscher und Lehrer. Seit seiner Doktorarbeit über die Rilkesche Korrespondenz Anfang der 50er Jahre bis zu seinem Vortrag in Bad Rippoldsau vergangenes Jahr, ein Leben lang, hat er sich in die poetische Welt des Dichters Rilke vertieft und, wie es seine Art war, sich zugleich um die Leser bemüht, geworben um die Menschen, die den Dichter lesen und verstehen wollten. Es ging ihm nie nur um die Sache, er war immer auch an der Kommunikation interessiert, bemüht um das menschliche Miteinander, um den Austausch, um das Gespräch. Die Dichtung war ihm immer ein Medium der Welt- und Selbsterfahrung und zugleich der zwischenmenschlichen Verständigung. Darum wurde er auch ganz früh Mitglied der Rilke-Gesellschaft. 22 Jahre lang war Joachim Storck Vizepräsident der Gesellschaft, deren Ziele mitgestaltend und fördernd, die Erforschung des Werkes und den Dialog mit dem Publikum. Von 1973 bis 1995, das sind mehr als zwanzig Jahre, war er mit verantwortlich für die Praxis des gesellschaftlichen Alltags, die Betreuung der Mitglieder, die wissenschaftliche Orientierung, die Gestaltung der *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, die Tagungen der Rilke-Gesellschaft. Im vierten Band der *Blätter* (1976) er-

schien Joachim Storcks umfangreicher Aufsatz über *Rilke und Heidegger* und in der folgenden Ausgabe schon ist Joachim Storcks Name in der Liste der »ständigen Mitarbeiter« zu finden.

Zu Recht wurde er vor ein paar Jahren auf der Rilke-Tagung in Dresden zum Ehrenmitglied der Rilke-Gesellschaft ernannt. Er hat sich um die Rilke-Gesellschaft verdient gemacht, um die Menschen nicht weniger als um die Forschung. Einsatzbereit und mit Hingabe war er immer da, wenn er gebraucht wurde. Ich kann mich nicht erinnern an eine Tagung ohne einen Beitrag Joachim W. Storcks. Ich denke an die bis in die heutige Zeit strahlende Tagung in Linz 1983, die Joachim initiiert hatte als Vizepräsident, initiiert und organisiert, und deren Ergebnisse er in dem Sammelband *Rilke und Österreich* allgemein zugänglich machte. Nicht ohne Rührung denke ich an die Tagungen in Paris 1991 und 2009. Paris 1991 wurde zu einem Fest schließlich, das in der österreichischen Botschaft seinen Höhepunkt fand. Es war ein sonniger Septembertag und es folgte eine gute Zeit, für die ich dankbar bin und dankbar bleibe. Die Tagung in Paris 2009 eröffnete Joachim Storck mit dem Vortrag *Frankreich und die ›Latinität‹ in Rilkes Geschichtsbild*, in dem er mit der ihm eigenen Emphase Rilkes europäisch-versöhnende Haltung nicht nur beschrieb, sondern froh und zustimmend, ja preisend verkündete.

Immer und in allem, was er gesagt und geschrieben hat, war Joachim festlich anwesend, freudig, bewundernd, sich einlassend in die Botschaft des Dichters, werbend auch. Genau in dieser teilnehmenden und verklärenden Sicht bleibe er uns erhalten und darin mag er uns immer gegenwärtig sein.

Man möchte am Grabe Joachim W. Storcks alle Zweifel und allen Kleinmut aufgeben und gläubig werden. Man möchte an die Überlebenskraft seiner Begeisterung für das Schöne glauben und glauben an die fortdauernde Gültigkeit alles dessen, was er gesagt und geschrieben hat, glauben wie an ein »monumentum aere perennius«.

Lieber Joachim, möchte ich Dir zurufen, bleib uns über die »vielen Fernen« erhalten als »stiller Freund« und lass es uns fühlen, wann immer wir etwas von Dir lesen oder an Dich denken. Wir müssen Dich nicht bitten, wir sind uns Deines Segens gewiss. Können uns Deines Segens dankbar gewiss sein.

*August Stahl (Präsident der internationalen Rilke-Gesellschaft,  
langjähriger Weggefährte und Freund Joachim W. Storcks)*

### *Nachruf für Dr. Fritz Ebner*

Dr. Fritz Ebner, der Arzt, der Literat, das Ehrenmitglied der Rilke-Gesellschaft, verstarb in Darmstadt 87-jährig am 28. August 2010. Der Bogen seines Lebens war weit und reich gespannt. Zuerst arbeitete Fritz Ebner als Chirurg, um später zur pharmazeutischen Firma Merck in Darmstadt zu wechseln.

Von Tita von Qetinger nach Saas-Fee gebeten, gehörten er und seine Frau Ursula seit 1973 der Rilke-Gesellschaft an. Sie brachten sich beide seither vielfältig zum Wohle der Gesellschaft ein. Fritz Ebner wurde bald in den Vorstand gewählt. Verschiedene Arbeiten über Rainer Maria Rilke entstanden (z. B. »Wie Rilke aus seinem Turm kam«).

Für das Zustandekommen der Darmstädter Tagung »Rilke in der Zeit des Jugendstils« unserer Gesellschaft im September 1986 durften wir dem Ehepaar Ebner danken, so wie auch für die Ausstellung zum 125. Geburtstag von R. M. Rilke am 4. Dezember 2000 in Darmstadt – und noch Vieles mehr.

Zum ersten Mal traf ich Fritz und Ursula Ebner 1979 im Hause von Roten in Raron. Als ich in das gemütliche Wohnzimmer eintrat, stand das Ehepaar Ebner gross, schlank, nobel mit ihrem spanischen Windhund im Gespräch mit Peter von Roten (dem damaligen Präsidenten der Rilke-Gesellschaft) – Schönheit und Harmonie, ein unauslöschlicher Anblick, den ich nie vergessen werde.

*Ingrid Metzger-Buddenberg*

### *Nachruf für Dr. Helmut Naumann (1925-2012)*

Helmut Naumann kam am 18. April 1925 in Leipzig zur Welt, wo er in bescheidenen Verhältnissen aufwuchs. Nach Gymnasium und Abitur meldet er sich mit 18 Jahren zum Dienst in der Waffen-SS. Bei einer Morse-Ausbildung in Niedersachsen lernt er die Lehrerin Hilde Beckmann kennen, seine künftige Frau (Heirat 1950), Gefährtin, Stütze und Beflügelung in allen Lebenslagen. 1944 nimmt der 19-jährige Soldat an der Ardennen-Offensive teil. Schon bald an der linken Schulter verwundet, verbringt er den Rest des Krieges in Lazaretten. Die Verwundung wird zum Wendepunkt, und mit der Nazi-Herrschaft endet auch seine Jugendverblendung. Es folgen amerikanische und britische Gefangenschaft. Nach der Entlassung und prekären Brotarbeiten nimmt Helmut Naumann 1947 das Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie auf (in Münster und München), bewegt vom Verlangen zu verstehen, wie es »dazu« kommen konnte. Im Jahr 1953 promoviert, wirkte er bis 1989 als Gymnasiallehrer, ab 1968 in Tecklenburg, wo er mit seiner Frau und den fünf Kindern ein eigenes Haus bewohnte. Von 1973 bis 1989 war er in Münster zudem als Lehrbeauftragter im Fachbereich Germanistik tätig.

Im Zeitraum 1952-2009 entstand eine Fülle wissenschaftlicher Aufsätze, Vorträge und Bücher, beginnend mit der Dissertation *Das Reich in der Kaiserchronik* (Münster 1952). Sind es bis ins Jahr 1978 vorwiegend historische und wappenkundliche Arbeiten, so verstärkt sich danach der Anteil literarischer Themen. Helmut

Naumanns Interesse gilt Schriftstellern und Dichtern wie Manfred Hausmann und Josef Weinheber, vor allem aber – und dies immer wieder – Max Frisch und Rainer Maria Rilke. Nachdem er 1981 »Rilkes Einfluss auf Frischs *Stiller*« untersucht hat, erscheinen 1983 seine vielzitierten *Malte-Studien*, die vier Auflagen erleben (41996) und von Hans W. Panthel, Ulrich G. Goldsmith und Judith Ryan besprochen werden. Goldsmith lobt die hermeneutische Sachkenntnis des Autors; für ihn gehören die drei Malte-Studien »mit zum Aufschlussreichsten, was neuerdings in der Rilke-Sekundärliteratur geleistet worden ist«. 1989 folgen *Neue Malte-Studien*, die 1993 – mit den früheren vereint – unter dem Titel *Gesammelte Malte-Studien* aufgelegt werden. Erinert sei auch an Helmut Naumanns *Studien zu Rilkes frühem Werk* (1991), an den Band *Russland in Rilkes Werk* (1993), an das Taschenbuch *Rainer Maria Rilke und Worpsswede* (1990 und 1997), ferner an seine Werkinterpretationen und Aufsätze in den Sammelbänden *Rainer Maria Rilke. Stufen seines Werkes* (1995) und *Rilke. Der verkannte Dichter* (1996). Dazu kommen Vorträge und Beiträge zu Rilke-Themen in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* und in den Sammelbänden *Jahresringe I* (1997) und *IV* (2002). Immer wieder wendet sich sein Forscherdrang auch der griechischen Antike zu, zuletzt noch in *Jahresringe V. Der Anfang Europas* (2009).

Darin geht es u. a. um die Platane von Gortyna auf Kreta, unter der sich Zeus mit Europe gepaart haben soll. Etwas Platanenhaftes, aber stets Liebenswertes eignete auch der Erscheinung Helmut Naumanns. Mit sonorer Stimme und natürlicher Autorität diente er der Rilke-Gesellschaft wiederholt als Wahlleiter. Nicht selten verhalf er ihr mit wohlbegründeten Voten zu sicheren Entscheidungen. Der Rilke-Forscher Konstantin Asadowski (St. Petersburg) fand in Tecklenburg gastliche Aufnahme. Zu danken ist Helmut Naumann auch für eine Reihe von Tagungsberichten, vor allem aber für Treue und Freundschaft. 2008 wurde er an der Pariser Tagung zum Ehrenmitglied der Rilke-Gesellschaft ernannt. Seit dem Sommer 2009 wohnte er im Tecklenburger Altersheim, wo er, an Parkinson erkrankt, am 27. Februar 2012 verstorben ist.

*Curdin Ebnetter*

### *Nachruf für Ada Brodsky (1924-2011)*

Am 12. April 2011 starb in Jerusalem in ihrem 87. Lebensjahr Ada Brodsky, umsorgt und gehalten im Kreis ihrer Familie und ihrer Freunde. Vielen Mitgliedern der Rilke-Gesellschaft war sie durch ihr lebenswertes Auftreten und ihre lebendige Literaturerfahrung vermittelnden Vorträge bei den jährlichen Tagungen bekannt. Sie erlag einem im letzten Herbst aufgetretenen Krebsleiden, dem sie bis zuletzt mit der ihr eigenen geistigen Lebendigkeit, ihrem intensiven Interesse an allen kulturellen Dingen sowie ihrer liebevollen Anteilnahme an den Menschen in ihrer Umgebung trotzte.

In Israel löste Frau Brodskys Tod vielfältige Trauer aus, war sie doch eine Autorität im literarischen und musikalischen Leben des Landes. Unvergessen sind ihre beliebten Rundfunksendungen zu großen klassischen Komponisten und deren

Werk. Deutsche Liedtexte zu Verbalkompositionen sind heute in Israel allgemein in ihrer Übersetzung bekannt. Zuletzt arbeitete sie an einem mehrbändigen Werk zu liturgischer Musik.

Rilkes Dichtung begleitete sie von Kindesbeinen an. Auch nach ihrer lebensretenden Auswanderung als 13-jähriges Mädchen bestand ihre Verehrung für Rilke fort bis an ihr Lebensende. Zu allen bekannten Texten des Dichters und ebenso zu seiner Persönlichkeit hatte sie ein sehr lebendiges und kenntnisreiches Verhältnis, das sich niederschlug in der von differenziertem Sprachgefühl zeugenden Übersetzung vieler seiner Gedichte ins Hebräische, so der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* in einer herrlichen deutsch-hebräischen Ausgabe, ebenso in einer Übertragung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und in einer zweibändigen Rilke-Monographie. Damit erwarb sie sich ein bleibendes Verdienst um die Bekanntheit und das Verständnis des Dichters und seiner Werkes in ihrem Land. Ihr Lieblingsgedicht war Rilkes *Lied vom Meer*, das sie als ausdrucksvolle Sprecherin ergreifend vortrug und natürlich übersetzte. Aus dem Vernehmen der ersten Grund-Melodie des Daseins erwuchs auch Ada Brodskys geistige und menschliche Großzügigkeit, ihre – bei aller Bestimmtheit des Standpunkts – ausgleichende Natur und grundsätzliche Versöhnlichkeit, aus solch melancholischem Hintergrund erwuchs ihre positive Lebenseinstellung und herzfreundliche, offene Art. Die Mitglieder der Rilke-Gesellschaft werden Ada Brodsky in ehrendem und verehrendem Andenken behalten!

Roland Ruffini

### Rilke-Komposition

Rilke mochte bekanntlich die Vertonung seiner Texte nicht, ganz aber verhinderte er sie nicht. Die Pianistin Magda von Hattingberg hatte sich für den in Wien wohnenden dänischen Komponisten und Dirigenten Paul von Klenau (1883-1946) eingesetzt, der 1915 den *Cornet* vertonte, Ernst Kreneks Sopran-Fassung von *O Lacrimosa* (1926) hat sich im Konzertbetrieb etablieren können, Paul Hindemiths »Marienleben« (1923) ebenso. Die Dissertation von Jessica Riemer verzeichnet in der Bibliographie (<http://www.rilke.ch/vertonungen.pdf>) knapp 1000 Vertonungen von Rilke-Texten.

Noch nicht erfasst in diesem Verzeichnis ist die Uraufführung eines Liedwerks vom 2011. Der Komponist ist Prof. Dr. Karl Gertis, emeritierte Ordinarius für Bauphysik und langjähriger Direktor des Fraunhofer-Instituts für Bauphysik in Stuttgart. Der 1938 geborene und bei Günter Bialas in München ausgebildete Karl Gertis ist seit 1986 in die Komponistenrolle eingetragen und hat in seinem »zweiten Beruf« zahlreiche Werke (Orchester, Chor, Quartette, Orgel, Gesang) veröffentlicht. Für eine Rilke-Feier am 7. Juni 2011 in Icking vertonte er als op. 111 das Lied für Bass-Bariton und Klavier mit dem Titel: *Du aber, Göttlicher* aus den *Sonetten an Orpheus* (XXVI).

## Rilke und die Welt

### 1. Rilke in der Schule

Drei Schulen, die sich nach Rainer Maria Rilke benennen, sind Zeit bekannt:

*Rilke-Realschule in Stuttgart-Rot.* Von der Sudetendeutschen Landsmannschaft angeregt, wurde die Schule vom Gemeinderat 1960 nach dem Prager Dichter benannt. Seit ihrem Bestehen ist die Rilke-Realschule mit dem Schicksal der Heimatvertriebenen verbunden, viele hatten in Stuttgart-Rot eine neue Heimat gefunden, darunter auch Lehrer, die aus den ehemaligen ›Bürgerschulen‹ in Böhmen und Mähren übernommen wurden. 1964 erhielt die Rilke-Schule ein eigenes Gebäude in der Tapachstr. 60, 70437 Stuttgart. Seit 2009 ist sie eine offene Ganztagschule für etwa 470 Schülerinnen und Schüler, die von 35 Lehrenden unterrichtet werden.

*Rilke Schule – German School of Arts and Sciences in Anchorage / Alaska.* Die in 650 W. Intern. Airp. Rd. Anchorage, AK 99518 angesiedelte Schule ist als deutsche Auslandsschule anerkannt. Sie stellt sich folgendermaßen vor: Rilke Schule is a K through 8th grade charter school within the Anchorage School District with a focus on the German Language. Until 2007 there had been no German offered at the elementary school level. In March, 2006, a group of enthusiastic parents and German teachers joined forces and started the process of chartering a tuition-free German immersion school. The Anchorage School District approved the application for the *Rilke Schule – German School of Arts and Sciences*, on December 4, 2006. The school opened in August of 2007. It spans Kindergarten through 8th grade. Furthermore, all students attending the *Rilke Schule German School of Arts and Sciences* learn German, facilitating the immersion into the German culture and language.

This school is named after Rainer Maria Rilke. He is considered one of the greatest poets and writers of 20th century German Literature. Rilke has been attributed with transforming the German language into a poetic language with his dense, lyrical style, and his startling images that portray the complexities of modern life and their effects on the sensitive human being. He was a superb and prolific letter writer. Rilke's reputation has ascended to great heights since his death. Most of his work has been translated. The school's mascot is a panther in reference to Rilke's poem *Der Panther* (*The Panther*).

*Rainer-Maria-Rilke-Gymnasium Icking.* Die staatliche, 1921 auf Elterninitiative gegründete Lehranstalt in Wolfratshausen enthält folgende Schulformen: Sprachliches Gymnasium, Humanistisches Gymnasium, Naturwissenschaftlich-technologisches Gymnasium. Rund 840 Schülerinnen und Schüler stammen vorwiegend aus dem Großraum südlich von München, ein Gebiet, in dem sich auch Rilke wiederholt aufgehalten hat. Der direkte Bezug zum Dichter und sein Werk veranlassten den Schulleiter Oberstudiendirektor Hans Härtl zu seinem Vorschlag, die Schule nach Rilke zu benennen. Dem hat das Bayerische Staatsministerium für Unterricht zugestimmt und die Schule im Schuljahr 2010/2011 umbenannt. Zum Festakt der Schule ist eine Festschrift erschienen, die 2012 wegen der großen Nachfrage erneut aufgelegt wird. Sie enthält u. a. eine ausführliche Begründung des Schulleiters für die

Wahl des neuen Schulnamens und einen Beitrag von Erich Unglaub »Aufzeichnungen in Schäftlarn über den abwesenden Herrn Rilke« mit Auszügen aus dem Tagebuch von Helen Hessel. Die 24 Seiten umfassende Publikation ist bei der Schule erhältlich: Rainer-Maria-Rilke-Gymnasium Icking, Ulrichstraße 1-7, 82057 Icking. E-Mail: info@gym-icking.de.

## 2. Gedenktafel in Prag

Auf Initiative des Prager Literaturhauses deutschsprachiger Autoren, der Marina-Cvĕtajevoř-Gesellschaft und mit Unterstützung durch den Rat der tschechischen Hauptstadt wurden dem in Prag geborenen Dichter Rainer Maria Rilke am 7. Dezember 2011 am Haus der ehemaligen deutschen Schule in der Straße Na Pŕíkopĕ 16 eine Gedenktafel enthüllt. Die Gedenktafel mit einem Porträt Rilkes wurde von der Bildhauerin Vlasta Prachatická entworfen und im Bildhaueratelier Oldřich Hetjmánek hergestellt. Die Inschrift in tschechischer und deutscher Sprache erklärt:

RAINER  
MARIA  
RILKE

DER WELTBERÜHMTE  
IN PRAG GEBORENE DICHTER  
BESUCHTE HIER DIE DEUTSCHE  
PIARISTEN-VOLKSSCHULE  
IN DEN JAHREN 1882-1886

## 3. Die Rilke-Bibliothek in Paris

Paris hat 58 städtische Bibliotheken, davon 7 im 5. Arrondissement, in dem Rilke häufig seine Wohnungen hatte. Eine dieser Einrichtungen trägt nun seinen Namen: Bibliothèque Rainer Maria Rilke. Neben einem Bestand an Erwachsenen- und Kinderliteratur hat es eine Sammlung zum Thema Science-Fiction.





*Eingang zur Bibliothèque Rainer Maria Rilke, Paris.  
Foto: Michel Itty (2011)*

## Über die Autorinnen und Autoren

*Alessandra Basile*, geboren 1980 in Bari (Italien). Studium der Sprachen und Literaturwissenschaften (Deutsch und Englisch) an der Universität Bari. Promotion an der Universität Verona (2010) mit einer Arbeit über die Negation in Rilkes französischsprachigem Werk und in seinen Valéry-Übersetzungen. Weitere Aufsätze zu Bertolt Brecht und zu Rilke. Derzeit Dozentin für deutsche Literatur an der Universität Pescara.

*Erik Bendix*, Übersetzer und Volkstanzexperte, studierte in Oxford und Princeton Philosophie. Er übersetzte u. a. Rilkes *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus* und lebt in North Carolina, USA.

*Curdin Ebnetter*, geboren 1949 in Sierre. Studium der Romanistik und Slavistik in Zürich und Padua. Seit 1987 Kurator der Fondation Rilke in Sierre, Sekretär der Rilke-Gesellschaft seit 1993. Übersetzer und Winzer. Verfasser zahlreicher Aufsätze zu Rilke-Themen, u. a.: »... les deux êtres que je voudrais voir tous les jours ...«. Die Beziehungen Rilkes zu Catherine Pozzi und Paul Valéry im Zeitraum 1924-1926«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 74-90; Verfasser und Herausgeber von Katalogen der Fondation Rilke (u. a.: »*Le pur espace et la saison*«: *Rilke en Valais / Rilke im Wallis 1921-1926* (2000). *Rilke und Ägypten / Rilke et l'Égypte* (2004); *Amitiés russes / Russische Freundschaften: Rilke – Zwetajewa – Pasternak* (Hrsg., 2006); *Rilke: Les jours d'Italie / Die italienischen Tage* (Hrsg., 2009).

*Rüdiger Görner* ist Professor of German Literature und Gründungsdirektor des Centre for Anglo-German Cultural Relations am Queen Mary College, University of London. Publikationen seit 2000 in Auswahl: *Rainer Maria Rilke – Im Herzwerk der Sprache* (2004); *Thomas Mann – der Zauber des Letzten* (2005); *Im Zeitalter des Fraktalen. Ein kulturkritischer Essay* (2007); *Wenn Götzen dämmern. Formen ästhetischen Denkens bei Nietzsche* (2008); *In the embrace of the swan. Anglo-German mythologies in literature, the visual arts and cultural theory* (2010); *Form und Verwandlung. Ansätze zu einer literaturästhetischen Morphologie* (2010); *Gewalt und Grazie. Heinrich von Kleists Poetik der Gegensätzlichkeit* (2011).

*Alfred Hagemann*, geb. 1963, ist Gymnasiallehrer in Stuttgart. Publikationen zu Rilke, zur Didaktik der Literatur und des Judentums sowie zur deutsch-niederländischen Musikgeschichte, u. a. lehrpraktische Analysen zu *Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen* (Stuttgart 1999) und *Gerhart Hauptmann: Bahnwärter Thiel* (Stuttgart 2003) sowie die Sammelbände *Jüdisches Leben in Stuttgart-Bad Cannstatt* (Essen 2006) und »*Insel der Träume*«: *Musik in Gronau und Enschede 1895-2005* (Essen 2006), außerdem der Begleitband zur Ausstellung *Gronau – Enschede – Berlin. Eine musikalische Reise durch die Welt der Unterhaltungsmusik von der Weimarer Republik bis in die Nachkriegszeit* (Essen 2011).

*Vera Hauschild*, Dr. phil., geb. 1942 in Falkensee. Studium der Germanistik und der Klassischen Philologie in Leipzig. 1978 Promotion zum Dr. phil. (zu einem Stilproblem journalistischer Texte). Ab 1979 Lektorin für die Verlage Gustav Kiepenheuer, Insel und Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung in Leipzig, 1990-2002 für den Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, zugleich Sprecherin der Leipziger Niederlassung. Publikationen u. a.: *In jenen Tagen* (1983, Mit-Hrsg.) und *Die großen Leipziger* (1996, Hrsg.); Nachworte zu Ingeborg Bachmann, Paul Scheerbart u. a.; Herausgabe thematischer Rilke-Sammlungen.

*Torsten Hoffmann*, Dr. phil., ist Juniorprofessor für Neuere Deutsche Literatur am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Er ist Herausgeber von Rilkes Schriften zu Literatur und Kunst (Stuttgart 2009) und *W. G. Sebalds Gesprächen* (Frankfurt a. M. 2011), Autor von *Konfigurationen des Erhabenen* (Berlin, New York 2006) sowie zahlreicher Studien unter anderem zu Schiller, Kleist, Cézanne, Rilke, Benn, Toller, Sebald und Heiner Müller, zur Intermedialität und zu Interviews.

*Michael Hofmann*, Übersetzer und Literaturwissenschaftler, hat neben Werken Rilkes zahlreiche weitere Dichtungen deutschsprachiger Autoren ins Englische übertragen und kommentiert (u. a. in der Anthologie *Twentieth-century German Poetry*. New York 2006).

*Ben Hutchinson*, Dr. phil., geb. 1976. Ben Hutchinson ist Director des Institute for Advanced Studies in the Humanities und Co-Director des Centre for Modern European Literature an der University of Kent. Er ist ehemaliger Humboldt-Stipendiat am DLA Marbach und Phillip Leverhulme Prize Winner (2011). Neben zahlreichen Aufsätzen zur neueren europäischen Literatur hat er die Monografien *Rilke's Poetics of Becoming* (2006), *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination* (2009), und *Modernism and Style* (2011) vorgelegt, weiterhin eine englische Edition von Rilkes *Stundenbuch* (RMR: *The Book of Hours*, 2008). Mitherausgeber von *Archive: Comparative Critical Studies* 8: 2-3 (2011) und *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald* (2012).

*Martina King* studierte Medizin, Germanistik und Philosophie in München; Fachärztin für Kinderheilkunde. Promotion in Neuerer Deutscher Literatur 2008, Lehraufträge an den Universitäten München, Göttingen und Durham. 2011-2012 Lecturer in Medical Humanities, University of Glasgow, seit 2012 DFG-Stipendiatin: Habilitationsprojekt ›Literatur und Medizin‹. Veröffentlichungen u. a.: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke* (Göttingen 2009); »Von Mikroben und Menschen. Bakteriologisches Wissen und Erzählprosa um 1900«. In: *Scientia Poetica* 12, 2008, S. 141-181; »Inspiration und Infektion. Zur literarischen und medizinischen Wissensgeschichte von ›auszeichnender Krankheit‹ um 1900«. In: *IASL* 35/2, 2010, S. 61-97; Artikel »Sprachkrise«. In: Hans Feger (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Philosophie* (Stuttgart 2012, im Druck).

*Ingrid Metzger-Buddenberg*, geboren 1933 in Heidelberg, seit 1952 verheiratet in Basel, drei Kinder. Arbeitet seit 1969 bis heute als Archivarin, die letzten fünf Jahre bei der Bank Sarasin & Cie in Basel.

*Theo Neteler*, geboren 1941 in Osnabrück. Studium der Germanistik, Geschichte, Musik. Realschulrektor i. R. in Melle. Arbeitsgebiete: Buch- und Druckgeschichte, Bibliophilie und Pressendruck, Verlagsgeschichte, insbesondere Insel und Eugen Diederichs Verlag, Buchgestaltung und Buchillustration. Buchveröffentlichungen u. a.: *Verleger und Herrenreiter. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel* (1995); *Der Buchkünstler Heinrich Vogeler. Mit einer Bibliographie.* (²1998); *Hertha Koenig. Neue Gedichte. Mit Zeichnungen von Heinrich Vogeler.* Rekonstruktion eines Buchprojektes von 1913 (Hrsg. 2007), *Rainer Maria Rilke. Briefe an Hertha Koenig 1914-1921* (Hrsg. 2009). RMR: *Briefe von Gut Böckel. »Ich wohne hier in stiller Gastfreundschaft ...« 24. Juli–2. Oktober 1917* (Hrsg. 2011).

*Thomas Noll*, geb. 1962, studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie sowie Mittlere und Neuere Geschichte in Göttingen und Heidelberg. Promotion 1991. Stipendiat des Landes Niedersachsen am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München; danach Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Augsburg. Postdoktorandenstipendium am Graduiertenkolleg ›Kirche und Gesellschaft im Hl. Römischen Reich im 15. und 16. Jahrhundert‹ in Göttingen. Habilitation 2001. Lehrtätigkeit in Göttingen, Kassel und, seit 2009, als Gastdozent in Bonn. Veröffentlichungen insbesondere zur Kunst des späten Mittelalters, des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

*David Oswald*, Dipl. analytischer Psychologe. Derzeitig tätig als Analytiker in einer privaten Praxis in Boston. Veröffentlichung u. a.: Übersetzung von Rilkes *Duineser Elegien* (1992, Daimon Verlag).

*Erika Otto* studierte Literatur- und Kulturwissenschaft in Berlin, Paris und Baltimore. Sie arbeitet als freiberufliche Übersetzerin und Assistentin bei unterschiedlichen Buchprojekten und promoviert zu Rilke und Büchner an der Technischen Universität Braunschweig.

*Jörg Paulus*, PD Dr. phil., ist Akademischer Rat am Institut für Germanistik der TU Braunschweig. Publikationen u. a.: *Der Enthusiast und sein Schatten. Literarische Schwärmer- und Philisterkritik um 1800* (1998); *Philologie der Intimität* (Habilitationsschrift, TU Braunschweig 2010); *Briefe an Jean Paul 1794-1797* (Mhrsg.) und *1804-1808* (Hrsg.); *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Mhrsg.). Seit 2010 Mhsg. der *Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Zahlreiche Publikationen zu Literatur und Kultur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

*Cornelia Pechota Vuilleumier*, Dr. phil., lebt als freie Literaturwissenschaftlerin bei Genf. Nach langjähriger Tätigkeit als Übersetzerin studierte sie Germanistik, Angli-

stik und Assyriologie an der Universität Genf. Ihre Dissertation (Universität Lausanne) erschien unter dem Titel *O Vater, laß uns ziehn! Literarische Vater-Töchter um 1900. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salomé* (Hildesheim 2005). Weitere Publikationen: *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen* (Hildesheim 2010) sowie Referate und Artikel in deutscher und französischer Sprache.

*Anthony Phelan*, MA, PhD., geboren 1947, ist Fellow and Tutor in German am Keble College, Oxford, und Professor der deutschen Literatur mit Schwerpunkt Literatur der deutschen Romantik. Veröffentlichungen zur Literatur der Goethezeit, der Romantik und der Moderne: u. a. *Rilke's Neue Gedichte* (London 1992); *Reading Heinrich Heine* (Cambridge 2007); Neuere Aufsätze: »Prose Fiction of the German Romantics«. In: *The Cambridge Companion to German Romanticism*. Hrsg. von Nicholas Saul. Cambridge 2009, S. 41-66; »Rilke and his Philosophical Critics«. In: *The Cambridge Companion to Rilke*. Hrsg. von Karen Leeder und Robert Vilain. Cambridge 2010, S. 174-188.

*Steffen Richter*, Dr. phil., geb. 1969 in Freiberg/Sachs. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Germanistik an der TU Braunschweig. Studium der Germanistik, Geschichte und Französischen Philologie in Potsdam, Essen und Brüssel. Veröffentlichungen u. a.: *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien* (Darmstadt 2011); *Trauerarbeit der Moderne. Autorenpoetiken in der Gegenwartsliteratur* (Wiesbaden 2003, Dissertation). »Rückbau West. Der Erzähler Georg Klein«. In: Williams Collins Donahue und Jochen Vogt (Hrsg.): *Andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies 2* (Duisburg 2011).

*Ritchie Robertson*, geb. 1952, ist Taylor Professor für Germanistik an der Universität Oxford und Fellow des Queen's College. Er war von 2000 bis 2010 Herausgeber der Zeitschrift *Modern Language Review*. Publikationen u. a.: *Kafka: Judaism, Politics and Literature* (1985, dt. 1988); *The »Jewish Question« in German Literature 1749-1939* (1999); *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine* (1999); *Kafka: A Very Short Introduction* (2004, dt. 2010). Hrsg.: *The Cambridge Companion to Thomas Mann* (2002). Zahlreiche weitere Publikationen zur deutschen und europäischen Literatur, Forschungsschwerpunkte insbesondere Literatur der klassischen Moderne, Drama der Goethezeit, europäische Aufklärung.

*Roland Ruffini*, geb. 1938 in Ort, Studium der Germanistik, Anglistik und Amerikanistik in Mainz und Heidelberg. Bis 1999 Schuldienst in Kirchheimbolanden/Pfalz. Veröffentlichungen u. a.: *Das Apollinische und das Dionysische bei Rainer Maria Rilke. Konstituenten einer polaren Grundstruktur im lyrischen Werk und im Denken des Dichters* (1989); *Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt* (2005).

*Judith Ryan*, Prof. Dr. phil., ist Professorin für Germanistik und Vergleichende Literatur an der Harvard University. Autorin von *Rilke, Modernism and Poetic*

*Tradition* (Cambridge, 1999) sowie zahlreicher Studien unter anderem zu Goethe, Kafka, Celan, Grass, Grünbein und W. G. Sebald.

*Silke Schauder*, geb. 1963, ist Psychoanalytikerin, seit 1998 Dozentin an der Pariser Universität Saint Denis-Vincennes. Ihre wissenschaftlichen Veröffentlichungen haben die Metapsychologie der Kunst und Kreativität u. a. bei Shakespeare, Michelangelo und Camille Claudel zum Thema. Sie hat insgesamt zehn interdisziplinäre Tagungen organisiert und den Tagungsband zu Camille Claudel bei L'Harmattan herausgegeben (2008). Im August 2009 veranstaltete sie in Zusammenarbeit mit Michel Itty eine Tagung zum Thema »Blickwechsel: Rainer Maria Rilke, sein Leben, sein Werk« im *Centre Culturel International von Cerisy*.

*Elke Schutt-Kehm*, geb. 1954, Dr. phil., ist Kunsthistorikerin und Volkskundlerin. Derzeit ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Gutenberg-Museums Mainz. Sie ist Autorin zahlreicher Veröffentlichungen zu kunst- und kulturhistorischen Themen, u. a.: *Hexe, Hausfrau, Heilige – Frauenbilder in Exlibris für Frauen* (Wiesbaden 1998); *Exlibris-Katalog des Gutenberg-Museums, 4 Bände* (Wiesbaden 1985, 1998, 2003); »Der Mann, der Clemens Kissel hieß, vor 150 Jahren geboren, ein vielseitiger Mainzer Künstler des 19. Jahrhunderts«. In: *Vierteljahreshefte für Kultur, Politik, Wirtschaft, Geschichte* 20, Mainz 2000.

*Wolfgang Schmidbauer*, geb. 1941, lebt in München und Dießen am Ammersee und arbeitet als Psychoanalytiker in privater Praxis. Mitbegründer der Münchner Arbeitsgemeinschaft für Psychoanalyse und der Gesellschaft für analytische Gruppendynamik. Bis 1966 Studium der Psychologie an der LMU München. Veröffentlichungen u. a.: *Mythos und Psychologie. Methodische Probleme, aufgezeigt an der Oedipus-Sage* (München 1970, Dissertation); *Das kalte Herz: Von der Macht des Geldes und dem Verlust der Gefühle* (Hamburg 2011).

August Stahl, geboren 1934, 2000-2004 Vizepräsident, seit 2004 Präsident der Rilke-Gesellschaft, Ehrenmitglied des ungarischen Germanistenverbandes. Wichtigste Veröffentlichungen zu Rilke: »*Vokabeln der Not*« und »*Früchte der Tröstung*«. *Studien zur Bildlichkeit im Werke R. M. Rilkes* (1967); *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk* (1978); *Rilke-Kommentar zu den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk* (1979); *Mit sou. 40 Bilder von Balthus. Mit einem Vorw. von RMR* (Hrsg. 1995); Mitherausgeber der *Kommentierten Ausgabe der Werke Rilkes in vier Bänden*, Band 3 (1996); »*Sieh dir die Liebenden an*«. *Rainer Maria Rilkes Briefe an Valerie von David-Rhonfeld* (Hrsg. zusammen mit Renate Scharffenberg, 2003); R. M. Rilke, *Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß* (Hrsg. 2004); »Rilkes Franz von Assisi. Spuren, Kontext, Ethik«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 28/29, 2006/2007, S. 76-107, »*Salus tua ego sum*«. Rilke liest die »Confessiones« des heiligen Augustinus«. In: *Augustinus. Spuren und Spiegelungen seines Denkens*. Band: 2, S. 229-252 (2009).

Joachim W. Storck (1922–2011) war Honorarprofessor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Mannheim. Lehrtätigkeiten führten ihn an die Universitäten Cambridge, Freiburg i. Br. und Mannheim; 1971–1988 wissenschaftlicher Mitarbeiter am deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar; 1973–1995 Vizepräsident der Rilke-Gesellschaft. Buchveröffentlichungen unter anderem: *Als der Krieg zu Ende war* (1973); *Rainer Maria Rilke. 1875 1975* (1975); *Max Kommerell* (1985), *Rainer Maria Rilke in Österreich* (1986), Martin Heidegger/Elisabeth Blochmann: *Briefwechsel* (Hrsg. 1990); *Rainer Maria Rilke in Bad Rippoldsau* (2000); Hertha Koenig: *Erinnerungen an Rilke* (Hrsg. 1992); *Rilkes Mutter* (Hrsg. 2000); *Rilke in Jasnaja Poljana* (2001); *Max Kommerell. Kasperle-Spiele für große Leute* (Hrsg. 2002); Rainer Maria Rilke/Thankmar von Münchhausen: *Briefwechsel* (Hrsg. 2004), Rainer Maria Rilke/Sidonie Nádherný von Borutin: *Briefwechsel* (Hrsg. unter Mitarb. von Waltraud u. Friedrich Pfäfflin, 2007).

Ivo Theele, M. A., geboren 1980 in Bremen, ist Lehrkraft für besondere Aufgaben für Neuere Deutsche Literatur am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn. Aufsatzveröffentlichungen bisher: »Die poetische Gestaltung der Frauenfigur im Gedicht ›Die Liebende‹ als Ausgangspunkt von Rilkes Liebestheorie«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010; sowie »Losgelöst von Zeit und Raum – Das Hotel als heterotoper Warteraum in Ulrich Bechers Exildrama ›Samba‹«. (Tagungsband Lateinamerikanischer Germanistenverband, Veröffentlichung Ende 2012). Zurzeit Dissertationsprojekt zum Thema »Die poetische Inszenierung von Weiblichkeit in Rilkes Frühwerk«.

Erich Unglaub, geboren 1947 in Friedberg/Bayern, ist Professor für Deutsche Literatur und ihre Didaktik am Institut für Germanistik der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig. Seit 1983 ist er Mitglied der Rilke-Gesellschaft. Forschungen v. a. zur Literatur der klassischen Moderne und zu deutsch-skandinavischen Literaturbeziehungen.

Karin Wais, Studium der Philosophie, Germanistik und Romanistik in Köln und Tübingen mit Aufenthalt in Paris und Oxford. Promotion 1965 bei Ernst Zinn über Rilkes Verhältnis zu Paul Valéry. Publikationen: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Tübingen 1967; Mitarbeit an der Übertragung der Tagebücher von Paul Valéry: *Cahiers/Hefte, 1987–1990* (Bd. 1: *Ego Scriptor*, Bd. 4: *Affektivität*). und Mitherausgabe von R. M. R.: *Sämtliche Werke*, Bd. VII, 1997; Michelangelo: *Sonette*, Hrsg. 2002, *Die Schillerchronik* (unter Mitwirkung von Rose Unterberger).

Brigitte von Witzleben, Dr. phil., Tampere, ehem. Lektorin am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität Vaasa, Finnland. Autorin von *Untersuchungen zu Rainer Maria Rilkes ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹. Studien zu den Quellen und zur Textüberlieferung* (Vaasa und Germersheim 1996). *Aus der alten in die neue Heimat. Bedeutende Deutsche und Schweizer im finnischen Wirtschaftsleben. Mit kulturgeschichtlichen Ausblicken* (Vaasa und Germersheim 2002). Aufsätze zu Rilke und zu Deutschen in Finnland.





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 2012  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1137-4