

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)

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

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 Liebesriefen 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-

17 *Scheffels Werke*. Bd. I (wie Anm. 14), S. 158.

18 VDR, S. 37.

19 *Scheffels Werke* (wie Anm. 14). Bd. I, S. 177.

20 VDR, S. 48.

21 Ebenda, S. 62.

rung 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 erinnert 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 *Hidigeigei*-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.