

Rilkes Florenz |
Im Welt-Bezug

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

33 | 2016

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 33 (2016)

Rilkes Florenz
Rilke im Welt-Bezug

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Prof. Dr. Jörg Paulus
Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
E-Mail: joerg.paulus@uni-weimar.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 2016
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1941-7

ALESSANDRA BASILE

»Ein Armer muss man sein bis ins zehnte Glied«:
Der Bettler und das stolze Fräulein

Der Bettler und das stolze Fräulein ist eine der 13 Erzählungen, die in dem – der schwedische Freundin Ellen Key gewidmeten – Prosaband *Geschichten vom lieben Gott* enthalten sind. Alle entstehen in dem Zeitraum zwischen dem 10. und 21. November 1899 und werden erstmals zu Weihnachten 1900 unter dem Titel *Vom lieben Gott und Anderes. An Große für Kinder erzählt* und 1904 in überarbeiteter Form mit dem schon genannten endgültigen Titel veröffentlicht.

Der zweite Teil des ursprünglichen Titels, der offenbar die Kinder als Adressaten der Texte ins Spiel bringt, rückt die Erzählungen in die Tradition der Kinderliteratur, die sich seit der Romantik entwickelt hatte, und erläutert die komplexe formale Struktur, die Rilke in diesem Werk aufbaut. Anders als die literarischen Vorbilder, mit denen die Erzählung einen märchenhaften Ton teilt, und die sowohl an Kinder als auch an Erwachsene gerichtet sind, verwendet Rilke jedoch neben der doppelten Adressierung ein fiktionales doppeltes Erzählen, indem sein Erzähler die ersten erwachsenen Zuhörer der Geschichten explizit darum bittet, sie an Kinder weiterzureichen.

Das Konzept der Geschichtenweitergabe erklärt der Erzähler auch den zwei Kindern der ersten Erzählung *Das Märchen von den Händen Gottes*, die alle anderen als Rahmengeschichte zusammenhält. Allerdings sind die Themen, die in der Sammlung behandelt werden, nicht wirklich für Kinder geeignet. Rilke befasst sich hier mit Fragen der Religion, der Kunst, des Schöpferischen und des Lebens, die in ihrer Transzendenz zum Göttlichen den ursprünglichen und den endgültigen Titel des Sammelbandes rechtfertigen könnten. Die letzten Zeilen der ersten Erzählung lauten: »Trotzdem ist das Leben etwas ganz Prächtiges: auch *davon* wird des öfteren in meinen Geschichten die Rede sein.«¹

Das ganze Werk hat dialogischen Charakter mit teilweise belehrendem Ton. Die zwölfte Erzählung, *Der Bettler und das stolze Fräulein*, besteht aus einer Rahmen- und einer Binnenerzählung. Hier ist es jedoch nicht der Meister, sondern der Ich-Erzähler, der in der Rahmenerzählung die Rolle des Lehrers spielt: Er erzählt dem Meister eine Binnengeschichte, die als Lehre gelten sollte, um eine Parallele zur Rahmenhandlung zu schaffen. In der Rahmenerzählung werden beide Männer Zeugnisse einer Szene, die den Meister empört. Dass er durch den Ich-Erzähler beruhigt werden muss, liefert einen weiteren Anlass für die Entstehung der Binnenerzählung: Der Meister ärgert sich über das Verhalten eines kleinen Mädchens, das, vor einem Bettler knicksend, diesem hastig eine Münze schenkt, um – nach einem weiteren Knicks – rasch zu verschwinden, als ob es nicht gesehen werden möchte.

1 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. Band 3. Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Hg. von August Stahl. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 354, zitiert als: KA.

Der Meister möchte den Bettler verjagen; er ist nämlich im Vorstand des Armenvereins und gegen den Straßenbettel eingenommen. Um den Meister abzulenken, beginnt der Ich-Erzähler eine Geschichte. Er versichert, dass es nicht um Gott, sondern um etwas Historisches gehen werde und weckt so die Aufmerksamkeit des Meisters: Das Geschehen spielt in Florenz, in der Zeit der Renaissance, als Lorenzo de' Medici noch jung war, er aber sein Gedicht *Trionfo di Bacco e Arianna*² bereits konzipiert hatte.

Das Gedicht besteht aus acht Strophen, die alle mit den vier von Rilke wie folgt übersetzten Versen enden:

Und wenn einer fröhlich sein will, der sei's heut,
Und für morgen ist keine Gewißheit.

Als jedoch von Lorenzo de Medici die Rede ist, zitiert Rilke die vollständig ins Deutsche übersetzte erste Strophe, die lautet:

Wie schön ist die Jugend, die uns erfreut,
Doch wer will sie halten? Sie flieht und bereut,
Und wenn einer fröhlich sein will, der sei's heut,
Und für morgen ist keine Gewißheit.³

Diese vier Verse, die in der deutschen Fassung in einem anderen Reimschema als in der italienischen erscheinen und die Rilke in Originalsprache auch ins *Florentiner Tagebuch* einfügt, können als Schlüssel gelten, um die ganze Erzählung zu interpretieren. Palla degli Albizzi,⁴ ein Edelmann und einer der »glänzendsten«⁵ Jünglinge der Zeit in der Binnenerzählung, und der Bettler in der Rahmenerzählung werden in Bezug zueinander gesetzt. Der Edelmann wettet nämlich mit seinen Freunden, dass er sich vor der hochmütigen Beatrice Altichieri niederknien und sie – wie der wahre Bettler – bitten werde, sie möchte ihm gestatten, den staubigen Saum ihres Kleids zu küssen. Beide besitzen, wenn auch auf zwei verschiedenen Niveaus, alles, was sie brauchen; der erste kommt aus einer Edelfamilie und hat Geld, der andere bekommt materielle Hilfe vom Vorstand des Armenvereins. Trotzdem haben beide das Bedürfnis, um die Gunst der Beatrice zu bitten, um für einen Augenblick ihre junge Schönheit erleben zu dürfen.

Rilke betont den Begriff der Freude, der in der Übersetzung dreimal in den Adjektiven »schön« und »fröhlich« und im Verb »erfreuen« vorkommt, während er im italienischen Text nur in den Adjektiven »bella« und »lieto« zu finden ist. Außer-

2 Vgl. Lorenzo de' Medici, *Opere*, Collezione Scrittori d'Italia. Hg. von Attilio Simioni, Editore G. Laterza e figli. Bari 1914.

3 KA III, S. 416.

4 Rilke übernimmt den Name Pala Strozzi aus Jacob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance* (Basel 1860). Während Burckhardt den Namen als Vor- und Nachname einer einzigen Person einsetzt, verwendet Rilke ihn für zwei verschiedene Charaktere: Palla degli Albizzi und Gaetano Strozzi.

5 KA III, S. 417.

dem fügt er die rhetorische Frage ein »Doch wer will sie halten?«, der sogleich die Antwort folgt: »Sie flieht und bereut«. ⁶

Die Jugend wird mit dem Leben verglichen, beide vergehen schnell. Die ganze Strophe scheint sich aus dem Horazischen Motto »Carpe Diem« abzuleiten. Die von Rilke gewählten und aus dem Italienischen übersetzten Verse regen nicht nur an, das Leben nicht sinnlos entfliehen zu lassen, sondern es ganz zu genießen. Nichts sollte in die Zukunft verschoben werden, was auch in der Fortsetzung der Horazischen Verse besser erläutert wird. ⁷ Das heißt, dass jeder Augenblick intensiv gelebt werden muss. Diese Philosophie wird in der Erzählung auch am Beispiel der Florentiner Maler verdeutlicht. Gerade in der Zeit der Renaissance bemühten sie sich, die Jugend aller Freunde und Bekannten in einem einzigen Gemälde festzuhalten, denn die Dargestellten fürchteten die Vergänglichkeit ihrer Schönheit. Die Stadt Florenz erscheint dabei in all ihrer Pracht, und im Zuge der Erwähnung von Palazzo Strozzi, der Kirche Santa Croce und den Vorhöfen der Santissima Annunziata wird auch auf den wichtigsten Vertreter der Renaissancekunst der Zeit hingewiesen: Michelangelo. Er wird von Palla degli Albizzi erwähnt, als er eine Reihe Gleichnisse verwendet, um den allseits bekannten Stolz von Beatrice Altichieri zu rechtfertigen: »Sie ist stolz wie ein Stein in den Händen Michelangelos, stolz wie eine Blume an einem Madonnenbild, stolz wie ein Sonnenstrahl, der über die Diamanten geht«. ⁸ Der junge Edelmann drückt anhand dieser Vergleiche aus, dass der Stolz Beatrices zu ihrer unbestreitbaren Schönheit gehört. Sie vertritt auch die Institution, die sich zu dieser Zeit für die Armen einsetzt.

Es ist nicht das erste Mal, dass Florenz und Michelangelo in diesem Sammelband auftauchen. Die beispielhafte Stadt der Renaissance kommt auch in der letzten Erzählung *Eine Geschichte, dem Dunkel erzählt* vor, als die weibliche Hauptfigur Klara schildert, wie die Stimmung in Florenz sie nach einer Krise wieder zu Gott geführt hat:

»Erst in Florenz: Als ich zum erstenmal in meinem Leben sah, hörte, fühlte, erkannte und zugleich danken lernte für alles das, da dachte ich wieder an ihn. Überall waren Spuren von ihm. In allen Bildern fand ich Reste von seinem Lächeln, die Glocken lebten noch von seiner Stimme, und an den Statuen erkannte ich Abdrücke seiner Hände«. ⁹

Sie bezieht sich auf Gott, und von Gott ist auch die Rede in der ganz Michelangelo gewidmeten Erzählung *Von einem, der die Steine belauscht*.

Der Hinweis auf Gott durchzieht, wie es der Titel erwarten lässt, das ganze Buch, und er wird immer wieder genau dann formuliert, wenn von Michelangelo die Rede

⁶ KA III, S. 416.

⁷ Die Verse des Horaz aus der Ode 1,11 »quam minimum credula postero«, die gleich dem »Carpe diem« folgen, gelten als Aufforderung, der Zukunft so wenig wie möglich zu vertrauen.

⁸ KA III, S. 417.

⁹ KA III, S. 428-429.

ist. Rilke hat zweifellos Vasaris berühmte Künstlerviten gelesen¹⁰ und damit auch das Kapitel *Michelangelo Buonarroti Fiorentino. Pittore Scultore et Architetto* rezipiert, das Michelangelo als Universalgenie würdigt, dem neben künstlerischen Fähigkeiten auch moralische Tugenden zugeschrieben werden, dessen Kunst zugleich in die Nähe des Göttlichen gerückt wird. Auch Georg Simmels Essay *Michelangelo als Dichter* (1889) beeinflusste Rilke sehr stark.¹¹ Hier werden als Merkmale des Künstlers »seine Liebe, sein Leiden, seine Hinwendung zum Göttlichen«¹² sowie »die Suche seiner gequälten Seele nach dem inneren Frieden« hervorgehoben,¹³ Zuschreibungen, die Rilke an dem Künstler sehr faszinieren.¹⁴ Die Beziehung zwischen Kunst und Gott erklärt sich aus der heterodoxen Auffassung Rilkes von Gott, in der die Gleichsetzung Gottes mit allem Seienden auch der Gleichsetzung Gottes mit jeder Form von Kreativität entspricht. Gott wird ja von Rilke nicht als transzendent, sondern als immanent, als Gott der Erde, der »Tiefe« und des »Dunkels«¹⁵ begriffen, wie es oft, besonders aber im *Stunden-Buch* beschrieben wird. Er ist für ihn Grund des Lebens, elementare Kraft und Bewegung, also kann jedes Ding für Gott eintreten – »man muss es ihm nur sagen«,¹⁶ wie es in der anderen Erzählung *Wie der Fingerhut dazu kam sagt, der Liebe Gott zu sein* heißt.

Diese heterodoxe Religiosität wird durch Rilkes Wahrnehmung des russischen Volkes verstärkt, die von seinen Russlandsaufenthalten geprägt ist. Mit diesem teilt er eine »sorglose Hingabe an alle Inhalte des Lebens«.¹⁷

In *Der Bettler und das stolze Fräulein* kann Gott auch hinter den zwei Figuren der Bettler als Vertreter der Armut in der Rahmen- und Binnenerzählung verborgen sein. Mit dem Thema der Armut beschäftigt sich Rilke schon als junger Dichter und Schriftsteller, der 1895 drei Hefte seiner Zeitschrift erscheinen lässt, die den Titel trägt: *Wegwarten. Lieder, dem Volke geschenkt von René Maria Rilke. Frei. Erscheint ein- bis zweimal jährlich. Selbstverlag des Verfassers*. Im Vorwort zum ersten Hefte wird die Zeitschrift den Armen gewidmet. Wenig später kommt die Armut nicht nur in seinen frühen Theaterstücken – als Hemmnis des menschlichen Bildungsprozesses – sondern auch in den *Larenopfern* in der Gestalt des Großstadtflaneurs vor.¹⁸

¹⁰ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a `tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550.

¹¹ Georg Simmel: »Michelangelo als Dichter«. In: Georg Simmel: *Gesamtausgabe*, Band II. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1989, S. 37-48.

¹² Ebenda, S. 39.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Dazu vgl. auch Robert J. Clemens: »Rilke: »Michelangelo and the Geschichten vom lieben Gott«. In: *Comparative Literature* 6,3 (1954), S. 218-231.

¹⁵ Vgl. die Gedichte aus dem *Stunden-Buch*, in KA I. Dort weist der Gebrauch dieser Substantive auf Gott hin. In diese Richtung geht auch die Studie von Alberto Destro: *Il dio Oscuro di un giovane poeta*. Padova 2003.

¹⁶ Ka III, S. 397.

¹⁷ Vgl. den Aufsatz *Russische Kunst*. In: KA IV, S. 155.

¹⁸ Vgl. Erich Unglaub: »Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen ...« Wort, Begriff und polemische Konzepte der Armut, Wirtschaft, Gesellschaft und Literatur zwischen 1900 und 1930«. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 18 (2011). <http://www.inst.at/trans/18Nr/II-15/unglaub18.htm>.

Diese als eine Art von Sozialkritik wahrnehmbare Dimension verschwindet, als Rilkes Florenz-Aufenthalt im Frühjahr 1898 neue Inspirationen nach sich zieht. Armut wird in Kontrast zum Reichtum betrachtet, der sich im religiösen Sinn nicht mehr im Besitzen und Ergreifen der irdischen Dinge manifestiert. Im seinem Brief an Jelena W. Woronina vom 9. März 1899 erläutert Rilke:

»Denn in unserem Schauen liegt unser wahrstes Erwerben. Wollte Gott, dass unsere Hände wären, wie unsere Augen sind: so bereit im Erfassen, so sorglos im Loslassen aller Dinge. Dann könnten wir wahrlich reich werden. Reich aber werden wir nicht dadurch, dass etwas in unseren Händen wohnt und welkt, sondern dadurch, dass alles durch ihren Griff hinströmt wie durch das festliche Tot des Einzugs und der Heimkehr. Nicht ein Sarg sollen uns die Hände sein: ein Bett nur, darin die Dinge dämmernden Schlaf und Träume tun, aus deren Tiefe heraus ihre liebsten Verborgenen reden. Jenseits der Hände aber sollen die Dinge weiterwandern, stämmig und stark und wir sollen von ihnen nichts behalten als das mutige Morgenlied, das hinter ihren verhallenden Schritten schwebt und schimmert. Denn Besitz ist Armut und Angst; Besessenhaben allein ist unbesorgtes Besitzen.«¹⁹

Jahre später wird Rilke in einem Brief an Ilse Jahr schreiben: »Statt des Besitzens erlernt man den Bezug«.²⁰ Diese Auffassung kommt offenbar dem Begriff der »universalen Armut«²¹ entgegen, den Franz von Assisi im 13. Jahrhundert prägte. Der heilige Franziskus betrachtet die Tugend der Armut als an die Freiwilligkeit des Verzichts auf irdische Güter gebunden und entwickelt diese Auffassung aus der Gegenüberstellung des Neuen Testaments mit dem Alten. Die Armut als Weg zur Vergeistigung ist genau der Weg, den der Protagonist unserer Binnenerzählung wählt. Indem er als Edelmann dem Reichtum entsagt, gerät er, wie Franz von Assisi, in den Bereich der Heiligkeit. Wie bereits bekannt ist, stammte auch Franz von Assisi aus einer sehr wohlhabenden Familie, verzichtet aber in seiner Jugend auf alle irdischen Güter und führte ein Leben voller Armut. In der Binnenerzählung wird die Anspielung auf Franz von Assisi ganz deutlich in der Erwähnung der Stadt Subiaco: »Messer Palla degli Albizzi blieb in seinen Lumpen. Er verschenkte seine ganze Habe und ging barfuß und arm ins Land. Später soll er in der Nähe von Subiaco gewohnt haben.«²² 1223 ließ sich Papst Gregor IX von Francesco nach Subiaco in der Nähe von Rom begleiten, wo er eine neue Kapelle einweihen wollte. Der Abt von Subiaco schenkte Francesco den Betsaal von Sankt Peter, der an dem Stadttor lag und wo danach das Kloster San Benedetto oder Sacro Speco (heilige Felspalte) errichtet wurde. Auf die Figur von Franz von Assisi und auf seine asketische Le-

19 Vgl. Konstantin Asadowski, *Rilke und Russland*. Berlin 1986, S. 85-86.

20 RMR, *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 43.

21 Vgl. Lothar Hardick, »Armut: II. Kirchengeschichtlich«. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Tübingen 1957, Sp. 624-627, hier Sp. 626.

22 KA III, S. 420.

benswahl weist Rilke auch am Schluss des *Buches von der Armut und vom Tode* aus dem *Stunden-Buch* hin:²³

O wo ist der, der aus Besitz und Zeit
zu seiner großen Armut so erstarkte,
daß er die Kleider abtat auf dem Markte
und bar einherging vor des Bischofs Kleid.²⁴

Sowie am Ende des Gedichts:

O wo ist er, der Klare, hingeklungen?
Was fühlen ihn, den Jubelnden und Jungen,
die Armen, welche harren, nicht von fern?

Was steigt er nicht in ihre Dämmerungen –
der Armut großer Abendstern.²⁵

Das Gedicht erschien 1926 erneut, kurz vor Rilkes Tod, als selbstständiger Text mit dem Titel *Hymnus auf den Heiligen Franz* im vierten Heft des *Inselschiffs* und wurde dem Text *Die schönsten Legenden des heiligen Franz. Zum Gedächtnis seines siebenhundertjährigen Todestags* (3. Oktober 1926) vorangestellt.

Der Name des Heiligen wird explizit bereits 1902 in der Worpswede Monographie erwähnt:

»Aber auch das mönchische Dasein (wie Franciscus es gemeint hat) ist ein solcher Protest, der, ohne an die Wirklichkeit der Anderen zu rühren, im Begründen einer zweiten Wirklichkeit beruht. Da haben wir ein Leben, welches sich mit Mauern umgeben und darauf verzichtet hat, sich über diese Grenzen hinaus auszudehnen. Ein Leben nach Innen. Und dieses Leben verarmt nicht. Inmitten schiffbrüchiger Zeiten scheint es die Zufluchtstätte aller Reichtümer zu sein und wie in einem kleinen zeitlosen Bilde alles zu vereinen, wonach die Tage draußen ringen und jagen.«²⁶

Sowohl das Leben Rilkes als auch sein Werk sind mit der Figur des heiligen Franziskus intensiv korreliert. Rilke las alle Biographien, die ihm zur Verfügung standen²⁷ und den Ausgaben, die er seinen Freunden (u.a. Mimì Romanelli, Nanny Wunderly-Volkart) schenkte, ließ er persönlichen Kommentare folgen. Er liest

23 Eine weitere Anspielung auf den Heiligen Franziskus findet sich auch in *Die Weiße Fürstin*, wo allerdings von seiner Nähe zu den Tieren die Rede ist.

24 KA I, S. 251

25 KA I, S. 252.

26 Vgl. den Aufsatz über Heinrich Vogeler. In: KA IV, S. 389-390.

27 Paul Sabatier: *Vie de saint François d'Assise*. Paris 1893, Karl von Hase: *Franz von Assisi. Ein Heiligenbild*. Leipzig 1856; Neudruck in: Karl von Hase: *Franz von Assisi, Ein Heiligenbild*. Leipzig 1892, Gilbert Keith Chesterton: *St. Francis of Assisi*. London/Toronto

die *Fioretti*²⁸ während seines Aufenthaltes in Capri, in Muzot war an der Wand ein kniender heiliger Franziskus zwischen Johannes dem Täufer und dem heiligen Antonius zu sehen.²⁹ Außerdem ist es fast unmöglich, in einigen seiner Versen die Figur des »poverello« nicht zu erkennen, wie zum Beispiel in der Strophe, die das Gedicht *Der Fremde* aus den *Neuen Gedichten anderer Teil* schließt:

Und dies alles immer unbegehrnd
 hinzulassen, schien ihm mehr als eines
 Lebens Lust, Besitz und Ruhm.
 Doch auf fremden Plätzen war ihm eines
 täglich ausgetretenen Brunnensteines
 Mulde manchmal wie ein Eigentum.³⁰

Ebenso passt Franziskus' Lebensauffassung perfekt zu dem Schauen der Malerin Paula Modersohn-Becker, das Rilke im *Requiem für eine Freundin* als »so besitzlos, von so wahrer Armut, / daß es dich selbst nicht mehr beehrte: heilig«³¹ beschreibt.

Dieser Begriff wird auch Jahre später in den *Duineser Elegien* wiederkehren, während sich die Figuren des Heiligen und des Sängers in den *Sonetten an Orpheus* fast überschneiden – nicht zuletzt auch wegen ihrer gemeinsamen Fähigkeit, in einen inneren Kontakt zu den Tieren und der ganzen Natur zu treten und eine Versöhnung zwischen dem Leben und dem »Bruder Tod«³² zu finden.

Der *Sonnengesang*, den Franziskus zwei Jahre vor seinem Tod verfasst, erinnert in seiner Bejahung der Welt an das Gedicht *Trionfo di Bacco e Arianna* von Lorenzo de Medici, von dem in Bezug auf unsere Erzählung schon die Rede gewesen ist.

Franziskus drückt seine Freude über die irdische Schönheit aus, indem er alle von Gott geschaffenen Kreaturen lobt. Dasselbe macht Rilke in der *Siebten Elegie*, indem er Sterne, Morgen, Bäume und so weiter preist und dieses Empfinden der Welt gegenüber in dem berühmten Vers: »Hiersein ist herrlich«³³ zusammenfasst.

Der neue Reichtum kann also nicht einfach als der Besitz von Geld oder Gütern interpretiert werden, sondern als das irdische Daseinsglück. Im Gedicht *Die Heiligen* wird nochmals im Gegensatz zu den übrigen Heiligen auf »eine[n]« hingewiesen, von dem es heißt, er habe das Leben angenommen, »nur um es ganz / dem großen Irdischen zurückzugeben: / dem Wind, den Tieren und dem bunten Kranz / gebundner Dinge, Neben neben Neben«.³⁴ Es handelt sich wahrscheinlich erneut

1923. Zu den Lektüren Rilkes, vor allem in Bezug auf Franz von Assisi, vgl. auch Tina Simon: *Rilke als Leser*. Frankfurt a.M. et al. 2001, S. 205–206.

28 Er liest wahrscheinlich die 1905 erschienene Übersetzung von Otto von Taube: *Blütenkranz des Heiligen Franziskus*. Jena 1905.

29 Curdin Ebnetter: »L'absence mère. Rilke Bemühen um die Kapelle von Muzot«. In: Jacob Steiner (Hg.), *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*. Zürich/Berlin 1992, S. 177–189.

30 KA I, S. 573.

31 KA I, S. 416.

32 Vgl. *Sonnengesang*. In: Sabatier (wie Anmerkung 27, in der Übersetzung von Margarete Lisco: *Leben des heiligen Franz von Assisi*. Berlin 1897).

33 Ka II, S. 221.

34 KA I, S. 368.

um Franz von Assisi, und im Brief an Mimi Romanelli vom 25. August 1908 wird der Heilige selbst zusammen mit Dante fast als ein Wunder der Natur bezeichnet: « il ya tout le passé prodigieux, touchant et évocateur; – et pourtant, combien restet-il encore à réaliser après les Antiques, après Dante, après saint François; après tout le bonheur des animaux et des plantes ». ³⁵

Der Protagonist der Binnenerzählung in *Der Bettler und das stolze Fräulein* ist dank seiner Armut dem Weg des neuen Reichtums gefolgt, das heißt »der richtigen Armut«. Die »muss wieder von neuem innen in der Seele geboren werden und wird vielleicht gar nicht franziskanisch sein«, ³⁶ wie Rilke in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis schreibt. Auch in Beatrice verwandelt sich ihr institutionalisiertes Almosengeben, das für sie zur Gewohnheit geworden ist, zur wahren Großmut, die schon von Walter Seifert in seinem Buch *Das epische Werk Rainer Maria Rilkes* ³⁷ als eine neue Beziehung zum Absoluten betrachtet wird. Als sie nämlich am Anfang den neuen Bettler vom Almosengeben ausschließt, fühlt sie sich von Gott entfernt, aber danach, als sie ihre Meinung ändert und zu ihm zurückkommt, findet sie sich selbst wieder. In der Veränderung scheint der Schlüssel zum Glück zu liegen. So beschließt Palla degli Albizzi, ein komplett neues Leben zu führen, als er Menschlichkeit und Demut findet, wo er Stolz vermutet hatte. Beatrice stellt sich sogar vor, dem Vater des neuen Bettlers gegenüber schuldig zu sein und verwandelt so das Almosengeben in eine Schuld und gleichzeitig in eine Schuldigkeit.

Diese Überlegung sollte den Meister in der Rahmenerzählung dazu führen, seine feste Denkweise in Frage zu stellen. Wie Rilke in einem Brief vom 20. Oktober 1907 an Clara schreibt: »Ein Armer« müsse man eigentlich sein »bis ins zehnte Glied.« ³⁸

35 RMR: *Lettres à une amie vénétienne*. Paris 1985, S. 34. Vgl. dazu auch August Stahl: »Rilkes Franz von Assisi. Spuren, Kontext, Ethik«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 27/28 (2006/2007), S. 78.

36 RMR / Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1986, Band I, S. 377.

37 Vgl. Walter Seifert: *Das epische Werk Rilkes*. Bonn 1969, S. 93.

38 RMR: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 398.