

Rilke in Bern |  
*Sonette an Orpheus*

*Rilke*

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

*Wallstein*

Rilke in Bern  
*Sonette an Orpheus*

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



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

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 2014  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1493-1

Nämlich die, wo Rilke seinen Pimmel besingt in dem gleichen Tonfall, den er sonst für Engel, Blumen und notleidende Tiere draufhat. *Schon richtet dein unwissendes Geheiß die Säule auf in meinem Schamgehölze*, und so weiter und so weiter. Marit hat mir das sofort nicht geglaubt, dass ihr Lieblingsschriftsteller einen solchen Dreck geschrieben hat. »So ein Unsinn«, hat sie immer gesagt, »so ein Unsinn«.

Die ›*Sieben Gedichte*‹, die der die bürgerliche Idylle störende Bruder und Schwager da auswendig lernt und die anderen »von diesem Rilke«, die er vorliest, »bei jeder Assonanz Brechgeräusche [machend] wie ein Dreizehnjähriger«,<sup>45</sup> bestätigen einerseits die aggressive Feindseligkeit des scheiternden Aussteigers und andererseits die vermutete Ahnungslosigkeit der Rilke-Leser und vor allem der blinden Rilke-Bewunderer. Zugleich bestätigt der Autor wie sein Held das Echo des Dichters bei einem breiteren Publikum und die Gefahr auch einer verharmlosenden Rezeption. Die ›*Sieben Gedichte*‹ wären ein Beispiel für Rilkes provokative Haltung gegenüber der Tabuisierung des Sexuellen, für sein entschiedenes Bekenntnis zur Sinnlichkeit, zum Diesseits (um es pathetisch zu formulieren) und auch der Schwierigkeit der sprachlichen Umsetzung dieser Botschaft gegen alle religiöse, moralische, soziale Verdrängung.<sup>46</sup> Aber eine differenzierende Lektüre verlangt einen aufmerksameren Leser als es der namenlose Außenseiter dieses Romans ist, der ins Minus zieht,<sup>47</sup> was andere bewundern. Dass aber Herrndorf seinen Helden gerade gegen Rilke zetern lässt, das darf man werten als ein Zeichen für die Bedeutsamkeit und den Rang dieses Dichters und seine Bekanntheit auch.

August Stahl

## Einblicke in die Entstehung von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Zur »textgenetischen« Faksimile-Edition des *Berner Taschenbuchs*

Faksimile-Ausgaben, die sich schon seit längerem als ein Königsweg für kritische Handschriften-Editionen erwiesen haben, haben zunächst einmal zwei verschiedene Aspekte. Sie befriedigen zum einen, wenn sie schön gemacht sind, das ästhetische und bibliophile Empfinden. Auch wenn die deutsche Handschrift – die ja meistens bei älteren deutschsprachigen Dokumenten verwendet wurde – heute für Laien oft nicht mehr lesbar ist, so werden viele Betrachter dennoch vom Anblick der Handschrift fasziniert. Und dies nicht nur bei den ebenmäßigen, kalligraphisch anmutenden Niederschriften, an denen der Nachlaß Rilkes reich ist, sondern gerade auch bei Entwurfshandschriften, welche die Anstrengung und die Konzentration beim schöpferischen Akt zum Ausdruck bringen. Das vierfarbige Faksimile in Originalgröße, mit dem nun Rilkes *Berner Taschenbuch* einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, fügt sich wundervoll in die Reihe der exzellenten Faksimiles, die das Schweizerische Literaturarchiv schon vorgelegt hat.

Der andere Aspekt von Faksimile-Editionen ist der philologisch-wissenschaftliche. Hier ist das Faksimile nicht ästhetischer Selbstzweck, sondern vor allem ein Mittel zur textkritischen Erschließung der Handschrift. Es erleichtert und präzisiert zugleich die editorische Beschreibung der Handschrift und es ermöglicht dem kritischen Leser, eine Edition selbständig

45 Ebd., Zitate S. 19 und 22.

46 Was die ›*Sieben Gedichte*‹ vom Spätherbst 1915 angeht, die Rilke selbst nie publiziert hat, so sei auf die jüngsten Deutungen von Theodore Fiedler und Anthony Stephens im *Rilke-Handbuch* (hrsg. von Manfred Engel, Stuttgart, Weimar 2004) hingewiesen.

47 Das zeigt sich schon in seiner Wortwahl: Pimmelgedichte, draufhaben, Dreck.

zu überprüfen: Mit der Faksimilierung der Handschriften legen die Editorin und der Editor gleichsam ihre Karten auf den Tisch.

Im Rahmen der Rilke-Edition ist die philologisch ambitionierte Faksimile-Edition des *Berner Taschenbuchs*,<sup>48</sup> die nun erstmals die wichtigste Vorstufe zu Rilkes großem Prosawerk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zugänglich machen, zweifellos eine Pionierleistung. Franziska Kolb und Thomas Richter haben mit der Entzifferung und der akribischen editorischen Aufbereitung des aus über 100 Blättern bestehenden Konvoluts eine bewundernswürdige philologische Leistung vorgelegt.

Wie erschließt man editorisch eine faksimilierte Handschrift, die mehr sein soll als eine bloße Schmuckbeilage? Der übliche Weg ist eine standgenaue und zeichenidentische Umschrift; die allgemeine Bezeichnung dafür ist »diplomatische Umschrift«. Sie heißt nicht deshalb so, weil die Editoren dabei besonders »diplomatisch« mit ihren Lesern umgehen würden, sondern weil die Umschrift dem edierten Dokument, dem »Diplom«, möglichst genau entsprechen soll. Das ist allerdings nur ein regulatives Ideal, denn schon die Übersetzung von Chirographie, also einer von Hand geschriebenen Kurrent in Typographie, das heißt in Druckschrift mit distinkten Einzelbuchstaben, verändert den Eindruck der Schrift grundlegend: Es *vereindeutigt* die Verhältnisse auf dem edierten Manuskript. Handschriftliche Zeilen sind in der Übersetzung in Typographie länger oder kürzer, in Folge davon stehen Wörter am Ende einer Zeile im Faksimile und in der diplomatischen Umschrift nicht mehr unbedingt an der gleichen Stelle. Diesem Effekt, der ein systematischer ist, versuchen manche Editionen auszuweichen, indem sie eine »mimetische Umschrift« herstellen, die auch die Schriftbewegung und die Zeichendichte der Handschrift nachzubilden versucht, etwa in der Abteilung IX der *Kritischen Gesamtausgabe von Nietzsches Werken*.<sup>49</sup> Typographisch sind solche dergleichen »mimetische« Umschriften nicht immer schön, aber es gibt extreme Fälle der Überlieferung, wo ein solches Verfahren sinnvoll sein kann. So scheint es uns in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* notwendig zu sein, aufgrund der überlangen Zeilen in Walsers Mikrogrammen solche »mimetische« – wir nennen sie »kongruente« – Umschriften herzustellen.<sup>50</sup>

Die Edition des *Berner Taschenbuchs* versteht sich nun, wie es im Nachwort und im editorischen Bericht dargelegt wird, nur bedingt als »diplomatische« Umschrift, sondern als »gemäßigt mimetische« und auch als »textgenetische Edition«.<sup>51</sup> Die terminologische Zweigleisigkeit zeigt sich auf der technischen Mikroebene der Edition beispielsweise darin, daß Überschreibungen innerhalb eines Wortes »prozessual« wiedergegeben werden: Wenn also ein Wort zu einem anderen Wort korrigiert wird, so steht in der Umschrift das frühere, überschriebene Wort über der Zeile in kleinerer Type, davor ein nach unten weisender Pfeil und das zuletzt geschriebene Wort steht nun auf der Grundzeile. Das ist insofern etwas verwirrend, weil tatsächlich von Rilke über oder unter der Zeile notierte Einfügungen in der Umschrift ebenfalls in kleinerer Type über oder unter der Zeile stehen. Etwas seltsam wirkt die

48 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«*. Faksimile und Textgenetische Edition. Hrsg. von Thomas Richter und Franziska Kolb. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2012.

49 Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Neunte Abteilung. *Der handschriftliche Nachlaß ab Frühjahr 1885 in differenzierter Transkription*. Hrsg. von Marie-Luise Haase und Michael Kohlenbach. Berlin 2001 ff.

50 Der erste Band mit den Mikrogrammen im Rahmen der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* ist in Vorbereitung. Vgl. dazu: Wolfram Groddeck: »Überlegungen zum Editionsmodell der Mikrogramme in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe*«. In: *editio*. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 27, 2013 (im Erscheinen begriffen).

51 Zu dieser Unterscheidung siehe auch: Irmgard M. Wirtz: »Schrift – Transkription – Typographie. Zur gemäßigt mimetischen Faksimile-Edition von Rilkes *Malte-Fragment*«. In: *editio* 26, 2012, S. 145–156.

Entscheidung, auch überschriebene Satzzeichen, etwa ein Komma oder ein Fragezeichen, aus dem ein Punkt wird, nicht mehr über diakritische Zeichen wiederzugeben (etwa: »Wort[?]>.«), sondern die ausgeschriebene Bezeichnung »↓Fragezeichen«, »↓Semikolon« oder »↓Komma« über der Zeile zu notieren, was wieder wie eine Autoreinfügung aussieht (so beispielsweise S. 28, Z. 14, S. 68, Z. 23, S. 117, Z. 22 und öfter). Diese editorische ›Innovation‹ ist nicht zur Nachahmung zu empfehlen.

Die »textgenetische« Ausgabe des *Berner Taschenbuchs* besteht aus zwei Bänden. Der Faksimile-Band umfasst 215 Seiten, die nicht durch Umschriften unterbrochen werden, um einen möglichst authentischen – »mimetischen«? – Eindruck vom Original wiederzugeben. Die Umschriften befinden sich im zweiten Band und sind durch identische Seitenzahlen auf die Faksimiles zu beziehen. Für ein intensiveres Studium des Handschriftenfaksimiles bedeutet diese Aufteilung jedoch ein gewisses Handicap, weil man stets zwei geöffnete Bücher nebeneinander halten muss. Es ist ferner nicht ganz einsehbar, warum der Umschriften-Band das gleiche Format wie der Faksimile-Band hat – es sei denn aus bibliophilen Gründen. Durch das kleine Format der Umschrift-Seiten bleibt im Prinzip zu wenig Platz für editorische Anmerkungen, so daß die editorische Darstellung manchmal unverständlich wird, etwa dort, wo es sich um Textanschlüsse handelt. Nicht erklärt ist beispielsweise die Stelle S. 182, Z. 8 ff., wo durch ein Umschriftversehen – die Wörter »Er merkte« (Z. 9) sind um eine Zeile nach unten gerutscht – der genaue Textanschluß nicht mehr auffindbar ist. Hier hilft nur noch der geduldige Blick aufs Handschriftenfaksimile, das sich hier gegenüber der editorischen Umschrift als klarer erweist. Ein ähnlicher Fall findet sich auf S. 86–90, wo die Angaben zur Textumstellung in der Handschrift durch die Verweiszeichen (korrespondierende Kreuze mit Blau- und Rotstift) eigentlich eindeutig sind, von den Editoren aber anscheinend nicht als solche erkannt wurden.<sup>52</sup> Die Beispiele zeigen, daß eine dergestalt »textgenetische« Darstellung über größere Erstreckungen als eine einzelne Zeile kaum mehr evident funktionieren kann.

Aber was für ein Ziel hat überhaupt eine textgenetische Edition? Sie will zeigen, wie ein Text entsteht. Anders gesagt, sie *temporalisiert* das Bild der Handschrift, sie entdeckt und rekonstruiert im topographischen, räumlich fixierten Schriftbild eine zeitliche Dimension, eine einstige Entstehungsdynamik, die aus der subtilen Analyse der auf dem Papier statisch gewordenen Schriftzüge resultiert. Die textgenetische Analyse eines Entwurfstextes ist eine faszinierende philologische Herausforderung, aber sie bleibt immer eine *Deutung* der Handschrift, welche andere Deutungen tendenziell ausblendet. Die Edition des *Berner Taschenbuchs* ist diesbezüglich sehr zurückhaltend, so sehr, daß ich behaupten möchte, es sei eigentlich keine textgenetische Edition, sondern ein eigener, neuer Versuch, die Handschrift Rilkes zu erschließen. ›Textgenetisch‹ wäre eher die Deutung des ganzen *Berner Taschenbuchs* als einer ›Textstufe‹ im Entstehungsprozeß der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Davon ist aber außer eben diesem *Berner Taschenbuch* nicht viel erhalten, wie der editorische Bericht von Thomas Richter detailliert darlegt.<sup>53</sup> Die diversen ›Textstufen‹ vor der Drucklegung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind hypothetisch, denn zwei der vermuteten oder auch brieflich bezeugten Manuskripte sind heute verschollen, von einem existiert eine Abschrift, und von der dritten ›Textstufe‹, eben dem *Berner Taschenbuch*, existiert nur der zweite Teil. Rilke hat dann den ganzen Text des *Malte* direkt aus den beiden *Taschenbüchern* der Sekretärin seines Verlegers Anton Kippenberg *diktirt*. Das so entstandene, aber wiederum nicht erhaltene *Typoskript* wurde als Vorlage für den Erstdruck von 1910 verwendet, Korrekturfahnen sind auch nicht erhalten. Für eine »textgenetische« Edition des ganzen *Malte*-Komplexes sagt diese Überlieferung im Grunde zu wenig aus.

52 Jedenfalls wird im Anhang die Differenz zum Erstdruck so vermerkt, als sei die Umstellung erst beim Druckvorgang realisiert worden, siehe S. 209.

53 »Editorischer Bericht. 1 Das ›Berner Taschenbuch‹ im Kontext der Entstehung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«, S. 226–234.

Einen gewissen Ersatz für eine wirklich »textgenetische« Edition stellt der Vergleichsapparat im Anhang des Umschrift-Bandes (S. 192-225) dar, wo die Varianz des Erstdrucks gegenüber dem Manuskript, aus dem Rilke 1910 diktiert hat, erfaßt wurde – eine unerhörte Kärrnerarbeit. Allerdings muß hierzu doch kritisch angemerkt werden, daß der systematische Vergleich von handschriftlich notiertem und gedrucktem Text nicht widerspruchsfrei funktioniert. So werden die Unterstreichungen im Manuskript im Apparat als Varianz zum Sperrdruck im Erstdruck aufgelistet, aber eine Unterstreichung im Manuskript *bedeutet* Sperrung im Druck und stellt daher keine Varianz dar. Es ist ferner auch nicht einsichtig, warum Überschreibungen oder Umstellungsmarkierungen, die im Resultat zum identischen Wortlaut des Erstdrucks führen, noch einmal aufgelistet werden. Schließlich ist zu bemerken, daß der Vergleich mit dem Erstdruck auch nur für diejenigen Leser von Gewinn sein kann, die den Erstdruck zur Hand haben.

Eigentlich ist der Vergleichsapparat aber keine textgenetische Darstellung. Wohl aber ist das Manuskript des *Berner Taschenbuchs* in sich »mehrstufig«, wie es schon bei einem ersten Blick in das Konvolut auffällt. Und gerade hier gehen die Herausgeber nicht »textgenetisch« vor, sondern »diplomatisch« – in der Bedeutung des Wortes, wie ich es oben angedeutet habe. Und das ist an sich klug, denn die temporale Schichtung der Handschrift ist alles andere als eindeutig. Zwar läuft die Niederschrift im Prinzip hintereinander ab, aber es gibt Unterbrechungen des Schreibflusses, Neuansätze im Manuskript, größere Umstellungen und neben sogenannten Sofortkorrekturen eben auch nachträgliche Korrekturen und Durchsichten, die alle ihre Spuren in dem kleinen Manuskript hinterlassen haben. Die Unterscheidung von Tinte- und Bleistifteintragungen, die in der Edition typographisch sinnfällig realisiert wird, gibt ebenfalls keine direkten Hinweise auf die Niederschriftschronologie, zeigt hingegen anschaulich die Komplexität des Entwurfs auf.

Eine interessante Stelle, die von den Herausgebern nicht weiter kommentiert wird – außer durch den Hinweis im Vergleichsapparat, daß der Satz nicht mehr in der Druckfassung stehe – findet sich auf S. 83, Z. 26-29, und lautet so: »Die Aufzeichnungen sind nicht datiert und vielleicht entspricht die Ordnung, die versucht worden ist, nicht ihrer wirklichen Folge.«<sup>54</sup>

Im Gegensatz zum vorangehenden und folgenden Abschnitt ist dieser Satz in Bleistift notiert und er scheint mir einigermaßen rätselhaft zu sein. Denn die Aussage verbindet sich nicht mit dem Folgetext, sie steht seltsam für sich allein, schon rein graphisch durch die Verwendung des Bleistifts, aber auch inhaltlich, und es ist ungewiß, ob dieser Satz zum fiktiven Gedankenfluß des »Aufzeichnenden« selbst gehören sollte, oder ob der Satz als eine Notiz des fiktiven Herausgebers gemeint ist, wie er sich im Drucktext marginal äußert, oder ob es gar eine – außerhalb des fiktiven Textzusammenhangs stehende – Arbeitsnotiz von Rilke selbst ist, die die Frage von Entstehungsfolge und textlicher Anordnung betrifft, sich also sozusagen selber die textgenetische Gretchenfrage stellt. Eine Notiz dieser dritten Art, ebenfalls mit Bleistift notiert, findet sich etwa am Ende des ersten Schlußentwurfs auf S. 171, Z. 4. Sie lautet lakonisch: »anders zu verwenden.«

Ich fühle mich nicht berufen, die Bedeutung des Notats von der »wirklichen Folge« der »Aufzeichnungen« zu entscheiden, so reizvoll mir dieses Problem auch erscheinen will. Hingegen möchte ich eine andere Überlegung hier anknüpfen, die sich auf das Spiel Rilkes mit der medialen Differenz von Manuskript und Druck bezieht. In der Druckfassung des *Malte* gibt es nämlich eine Fußnote, die mehrmals stereotyp wiederholt wird und die so lautet: »Im Manuskript an den Rand geschrieben.« Diese Fußnote bezieht sich das eine Mal – S. 85 im zweiten Band des Erstdrucks – auf einen im Haupttext eingeklammerten Satz: »(Das ist schließlich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind).« Die Fußnote des fiktiven Herausgebers bezieht sich hier – im Druck – natürlich auf ein *fiktives* »Manuskript« mit

<sup>54</sup> Hier findet sich in der Transkription leider ein übler Fehler: Statt des Wortes »Aufzeichnungen« – immerhin ein Titelwort des ganzen Textes – steht in der Umschrift das Wort: »Zeichnungen«.

den »Aufzeichnungen« Maltes, nicht auf das *reale* Manuskript Rilkes. Wenn man aber doch nachprüfen wollte, ob die Fußnoten in der Druckfassung in Rilkes eigenem Manuskript eine Entsprechung haben, kann man heute zur Edition des *Berner Taschenbuchs* greifen, aus dem Rilke seine *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* diktiert hat. Dort steht auf S. 86 der zitierte Satz über die »jungen Leute« nicht »am Rande des Manuskripts«, sondern nur ebenfalls in Klammern.

Ein paar Seiten später im Erstdruck, S. 96, findet sich nochmals die Fußnote des fiktiven Herausgebers über das »Manuskript«, diesmal bezieht sie sich auf einen ganzen, ebenfalls eingeklammerten Abschnitt. In Rilkes Manuskript ist dieser Abschnitt in eckige Klammern gesetzt (S. 97, Z. 32 bis S. 98, Z. 26).

Bei der dritten Stelle mit der gleichlautenden Anmerkung in der Erstdruckfassung ist die Referenzstelle wieder in Klammern gesetzt (S. 119), doch findet sich hier in Rilkes Manuskript eine Überraschung: Die ganze Passage ist nachträglich mit Bleistift eingeklammert, mit einem Bleistift-Kreuz versehen und – ersatzlos durchgestrichen worden (S. 114, Z. 3-23). Der Abschnitt enthält schon vor der Streichung mit Tinte zahlreiche Einzelstreichungen, die sich zum Teil gar nicht mehr entziffern lassen – ein richtig komplizierter, schöner Entwurfstext. Was im *Berner Taschenbuch* als endgültig verworfene Textpassage wirkt, findet sich in der Druckfassung als autorisierter Text wieder, mit der stereotypen Fußnote: »Im Manuskript an den Rand geschrieben.«

Auch eine letzte Stelle mit der fiktiven Herausgeber-Fußnote (Erstdruck S. 172) betrifft einen in Klammer stehenden Satz, der ebenfalls im Manuskript (S. 155, Z. 9-12) nicht »an den Rand geschrieben« ist – schon einfach deshalb nicht, weil das Manuskript des *Berner Taschenbuchs* eigentlich gar keinen freien Rand aufweist und nur einige wenige Male Raum für knappste Textergänzungen gewährt.<sup>55</sup> Der Satz steht im Manuskript auch nicht in Klammern, doch direkt dahinter findet sich eine Notiz in Klammern: »(besser: Golitzin zu schreiben.)« Diese Notiz verweist auf die Zeile 20, weiter unten auf derselben Seite, wo »Fürstin Amalie Gallizin« erwähnt wird.<sup>56</sup>

Die Reflexion des fiktiven Herausgebers der »Aufzeichnungen« auf die »Materialität der Überlieferung«, wie das heute in der philologischen Diskussion etwas inflationär genannt wird, ist im Falle von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* also bloß eine poetische Fiktion, die aber vermutlich doch von der Konfrontation mit dem eigenen Manuskript beim Diktieren inspiriert worden ist. Hier eröffnet die Erstedition des *Berner Taschenbuchs* neue Möglichkeiten für die literarische Kreativitätsforschung.

Rilkes Handschrift im *Berner Taschenbuch* ist über weite Passagen leicht zu lesen, in schönen Lettern wie man sie aus Rilkes Briefen und Gedicht-Reinschriften kennt. Dann aber gibt es Stellen, die sich nur schwer und vielleicht überhaupt nur unsicher oder gar nicht entziffern lassen, die gestrichen und korrigiert werden, als sei da einer am Werk, dem es richtig schwer fällt, etwas verbindlich aufs Papier zu bringen. Meistens sind es die Partien, die in Bleistift entworfen und manchmal mit Tinte nachgezogen wurden. Die gelegentlich fast wütend wirkenden Durchstreichungen ganz verschiedener Art<sup>57</sup> tragen zum dynamischen Eindruck eines Manuskripts bei, das jedes Editorenherz höher schlagen läßt.

55 S. 33 sind zwar ein paar Wörter an den Rand geschrieben, aber als Textergänzung, nicht als Anmerkung. S. 149 eine disponierende Bemerkung Rilkes: »nächste Seite«.

56 Die verbesserte Schreibung »Golizin« wird allerdings, abgesehen von der Tilgung des doppelten »l«, auch im Erstdruck nicht realisiert. Im Vergleichsapparat, S. 223, wird zu diesem Klammersatz lediglich angegeben: »Nicht in ED II 173« – im Druck hätte eine solche Bemerkung allerdings auch keinen Sinn mehr.

57 Thomas Richter: »Diese amorphe Sache. Versuch einer Systematisierung der Streichungen in Rilkes Entwurfshandschrift zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«. In: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard M. Wirtz (Hrsg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen, Zürich 2011, S. 175-194.



Außer dem Wechsel von Tinte und Bleistift gibt es aber auch noch zwei Formen der Kurrentschrift, die Rilke beide verwendet: die deutsche Kurrent und die lateinische Kurrent. Die zwei Kurrentschriften entsprechen dem Wechsel von Fraktur- und Antiqua-Type in der früheren Druckkonvention, die allerdings für den Erstdruck des *Malte* schon bedeutungslos war, weil dieser durchgehend in einer Antiqua gesetzt ist. In der neuen Edition des *Berner Taschenbuchs* wird diese Schrift-Differenz mit dem Wechsel von »Schrift« für die deutsche Kurrent und »Antiqua« für die lateinische Schreibschrift markiert.<sup>58</sup> Diese typographische Differenzierung läßt sich für den Leser jedoch optisch nur mühsam nachvollziehen, da in der Umschrift zwei nur leicht variierende Antiqua-Typen gesetzt werden und nicht, wie unter »Verzeichnis der Siglen und Zeichen« (S. 254 f.) angegeben und einer allgemeineren Praxis auch entsprechend, eine serifenlose Grotesk-Schrift und eine Antiqua-Schrift.

Die lateinische Kurrent verwendet Rilke für französische Wörter und oft auch für Eigennamen. Manchmal braucht er sie aber nicht nur für einzelne Wörter, sondern auch für ganze Gedicht-Texte, die im Manuskript eingestreut sind. So das Gedicht S. 78 f., mit der Überschrift »Gebet für die Irren und Sträflinge«, das zwischen zwei gestrichenen Textblöcken steht, in der Handschrift eingeklammert ist und nicht in die Druckfassung übernommen wurde. Der Wechsel des Schrifttyps in Rilkes Handschrift zeigt aber eine Tendenz, die auch im editorischen Bericht zu Recht hervorgehoben wird: Deutsche und lateinische Schreibschrift gehen manchmal leicht in einander über (S. 246) und lassen sich in Rilkes Handschrift nicht mehr immer eindeutig unterscheiden, zumal Rilke beim Schriftwechsel keineswegs besonders systematisch vorgeht.

Mir scheint diese Übergängigkeit von deutscher und lateinischer Kurrent keine Äußerlichkeit zu sein. Das zeigt sich am Wort »Maman« schon auf den ersten Seiten des erhaltenen Manuskripts. Das Wort »Maman« ist zweifellos französisch, allerdings sozusagen graphisch familiarisiert. Es würde maniert wirken, es jedesmal – etwa wie den Eigennamen »Margarete Brigge« auf derselben Seite – durch Schriftwechsel hervorzuheben, ja es geht gar nicht, weil die Buchstaben M, a und n, in beiden Schrifttypen homograph sind. Erst in der Genitiv-Form – in der Wendung »Mamans Tod« (S. 3, Z. 28 oder S. 4, Z. 16) – stellt sich das Wort mit einem Mal in der anderen Schrift dar, denn das Schluß-»s« ist hier und an den anderen Stellen, wo »Maman« im Genitiv steht, zweifelsfrei lateinisch geschrieben. Da der Erstdruck des *Malte* ganz in Antiqua gesetzt ist, ist die graphische Unterscheidung der beiden »Mamans« sowieso aufgehoben. Sie bleibt ein Element der Handschrift, doch ich meine, das sei interpretierbar.

Aber das sind schon Petitesse. Bedeutsam ist in der neuen Edition, dass eine Fülle von gestrichenen Passagen im *Berner Taschenbuch* nun überhaupt erstmals zugänglich werden. Und noch eine ganz andere Dimension hat der Umstand, daß die beiden Schlüsse, die Rilke für seinen *Malte* versucht und wieder verworfen hat, nun erstmals in ihrer authentischen Form ungeglättet lesbar werden. Der Schluß der Druckfassung lautet so: »Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.« Dieser gewichtige, um nicht zu sagen geniale Schlußsatz ist, wie das Manuskript zeigt, schwer erkämpft und mit dem Verzicht auf eine lange letzte Aufzeichnung erkaufte, die Rilke in zwei verschiedenen Entwürfen ausformuliert hatte. Diesen Zusammenhang endlich in der Handschrift sehen und nachvollziehen zu können, ist ein großes Verdienst der neuen Edition.

Die Ausgabe des *Berner Taschenbuchs* ist nicht nur ein schönes Buch, sondern auch, von ein paar ärgerlichen Eigenwilligkeiten in der editorischen Verfahrensweise abgesehen, ein bedeutsamer Schritt in der Rilke-Philologie, der neue Perspektiven der Lektüre und Deutung öffnet.

Wolfram Grodeck

<sup>58</sup> »Editorischer Bericht«, S. 255. – Die Bezeichnung der beiden Typographien als »Schrift« und als »Antiqua« wirkt allerdings etwas unterdeterminiert.