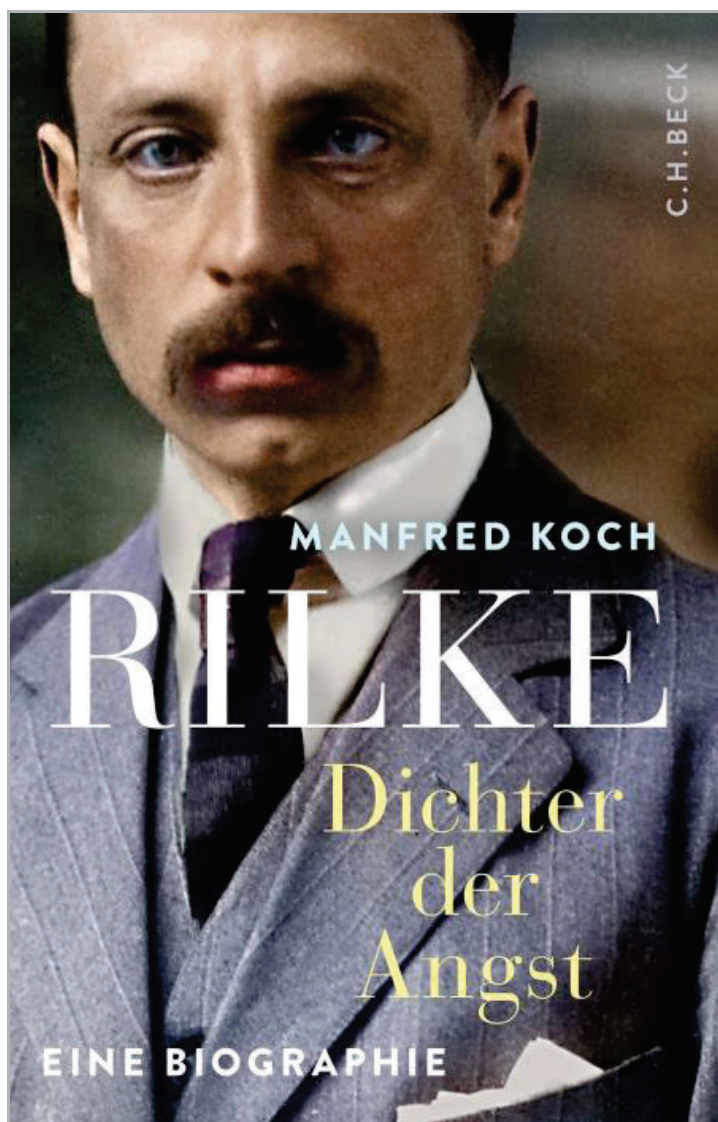


Unverkäufliche Leseprobe



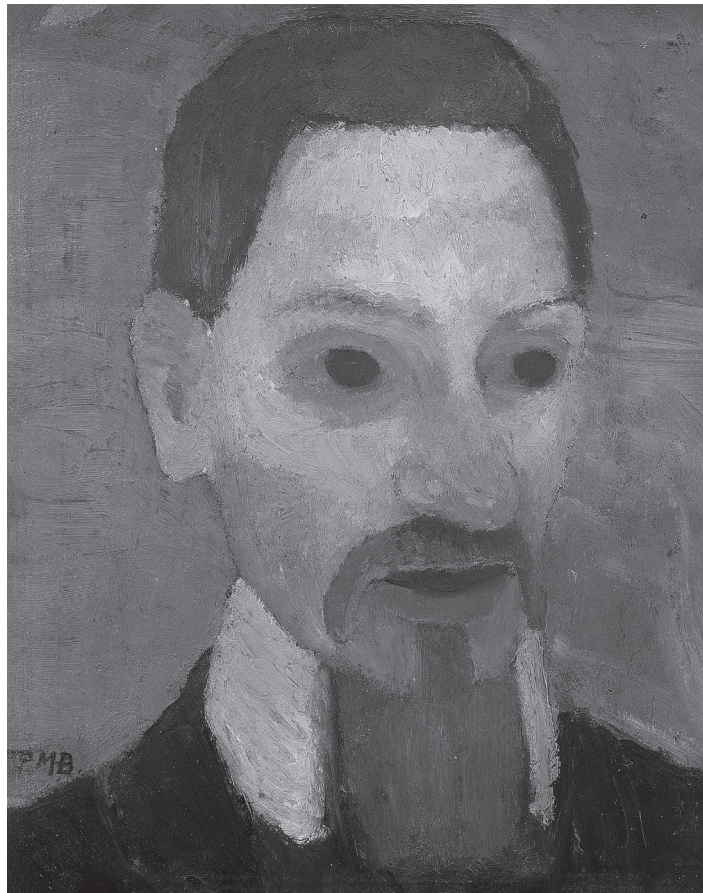
Manfred Koch
Rilke
Dichter der Angst

2024. 560 S., mit 30 Abbildungen
ISBN 978-3-406-82183-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/36959124>

Manfred Koch

RILKE



Paula Modersohn-Becker: Rilke.
Portrait 1906 (unvollendet)

Manfred Koch

RILKE

Dichter
der
Angst

Eine Biographie



C.H.Beck

Mit 30 Abbildungen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2025

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks
zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: Rainer Maria Rilke, Portrait um 1913 (koloriert),

© ullstein bild, Berlin

Satz: Janß GmbH, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 82183 7



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

produktsicherheit.beck.de

*Für Wolfgang Braungart,
in Erinnerung an ein gemeinsames Duineser Elegien-Seminar
vor 30 Jahren in Gießen*

Inhalt

Vorwort	13
Kapitel 1: Großstadttod	19
11, Rue Toullier – 3, rue de l'Abbé de l'Epée 19 ☞ Jardin de Luxembourg – Jardin des Plantes 30 Meudon 35 ☞ Der Rodin-Essay I: Handwerk 40 ☞ Der Rodin-Essay II: Oberfläche 44 ☞ Flucht nach Italien 52	
Kapitel 2: Mutterfieber	57
Der verlorene Sohn 57 ☞ Literarische Betriebsamkeit 61 ☞ Knabenblütenträume 63 ☞ «Wunderlieblich, Valerie!» 69 ☞ Wahnsinnsnahe Mutter 75 ☞ Die «Schwere» der Kind- heit 79 ☞ Mutterflucht in die Mutterwelt 84 ☞ Rilke – ein «Prager Dichter»? 88	
Kapitel 3: Rainerwerdung	101
Abschied von Prag 101 ☞ Lou 109 ☞ Der werdende Gott 118 ☞ Lebens-, Leib- und Liebesreform 120 ☞ Italienische Visionen 123	
Kapitel 4: Gottbauen	133
«In der Heimat meiner leisesten Wünsche» 133 ☞ Über die Dörfer 141 ☞ Portrait des Dichters als betender Ikonen- maler 144 ☞ Das «Stundenbuch» 146 ☞ Russland be- flügelt 152 ☞ Russland lähmt 158 ☞ Malen in der freien Natur 160 ☞ «Denn meine Seele hat ein Mädchenkleid», Rilke und die «weißen Schwestern» 162 ☞ «Flucht ins Unglück» 167	

Kapitel 5: Schwindeldinge 173

Ach, Paris 173 ☛ Der sanfte Satan: Westerwede/Worpswede 1901–02 176 ☛ Nächtige Pilgerfahrt 179 ☛ Skandinavien tut not 182 ☛ Im südlichen Wartestand 187 ☛ Endlich im Norden 188 ☛ Nestwechsel 191 ☛ Missionar des Kunst-Gottes 200 ☛ Archaisches Capri 205 ☛ Modersohn-Becker 208 ☛ Cézanne 210 ☛ Wachablösung der Kunst-Götter 214

Kapitel 6: Kindheitsschrecken 217

Literarische Selbsttherapie 217 ☛ Die Mutter im Roman 223 ☛ Erinnerungsschocks 227 ☛ Rollenspiele 230 ☛ «Einsam von Grund aus» 234 ☛ Besitzlose Liebe 237 ☛ Liebende Schreiberinnen 241 ☛ Die Heimkehr des verlorenen Sohnes 244

Kapitel 7: Engelssturm 247

Ach, Venedig 247 ☛ Leipzig, Turmzimmer 254 ☛ Die Provence und der Schluss des Malte 256 ☛ Die Flucht nach Ägypten 261 ☛ Zwischenstation München 265 ☛ Zuflucht Duino – Rilke, der Aristokrat 267 ☛ Die ersten Monate 270 ☛ Die Elegien 276

Kapitel 8: Herzgebirge 283

Die Wendung zum Spätwerk 283 ☛ Liebende Herzerhebung: die ehemalige und die künftige Geliebte 287 ☛ Die göttliche Duse 289 ☛ Noch einmal Duino, gespenstisch 292 ☛ Spanien 296 ☛ Ronda 299 ☛ Pariser Intermezzo 302 ☛ Deutschland-Odyssee zu Goethe 304 ☛ Der Hölderlin-schock 308 ☛ Im Riesengebirge 311

Kapitel 9: Kriegsverschüttung 315

Der verborgene Autor 315 ☞ Drei Pioniere des modernen Romans: Gide, Proust, Rilke 317 ☞ Benvenuta 320 ☞ «Der ungeheuerliche August» 328 ☞ Neue Liebe, neue Gönner 332 ☞ Der Kosmiker 337 ☞ Leselieben in Zeiten des Kriegs 340 ☞ Ach wehe, meine Mutter 343 ☞ Wien 1916 348

Kapitel 10: Schweizklang 351

Das turbulente deutsche Ende 351 ☞ Schweizer Anfänge: Bernliebe und Bergangst 361 ☞ Ur-Geräusch 365 ☞ Schwingungsräume 368 ☞ Drei Helfer und eine «Schützlingin» 371 ☞ Erholung in Basel 375 ☞ Wiederanknüpfungen 377 ☞ Merline 379 ☞ Der Graf C. W. 381 ☞ Die Säge 387

Kapitel 11: Wunderfebruar 389

Das Testament 389 ☞ Sehnsuchtsort Sierre 391 ☞ Chateau Muzot 394 ☞ Der dämonische Februar 1922 – Vorbereitung 398 ☞ Die «Sonette an Orpheus»: Verzauberung der Welt 403 ☞ Die «Sonette»: Verklänglichung 406 ☞ Die «Sonette»: Enttötung 408 ☞ Die «Sonette»: Rühmung 410 ☞ Die «Sonette»: Rilke und die Maschine(n) 412 ☞ Die «Duineser Elegien»: Kritik der entzauberten Welt 415 ☞ Die Zufühlenheit der Dinge: Die 7. Elegie 417 ☞ Der Brief des jungen Arbeiters 422

Kapitel 12: Todeston 425

Nach dem Sturm 425 ☞ Patient Rilke 431 ☞ «Unter der Sonne einer anderen Sprache» – Rilke, poète français 435 ☞ Besuch des Abgotts: Paul Valéry in Muzot 441 ☞ (Brief-) Liebe in Zeiten der Krankheit: «Heide» und «Merline» 445 ☞ Die Wasser von Ragaz 455 ☞ Noch einmal Paris 459 ☞ Marina Zwetajewa 464 ☞ Letzte Erholung 469 ☞ Die Grabrose 470 ☞ Schmerz und Tod 472 ☞ Epilog 475

Anhang

477

Zeittafel 479 ➤ Anmerkungen 483 ➤ Literatur-
verzeichnis 543 ➤ Bildnachweis 551 ➤ Personenregister 553

*Empfänden Engel so hohe Angst
wie Wölfe würden sie heulen.*

Christine Lavant

*Dieser Mensch hat an sich und an anderen viele Arten von
Todesangst beobachtet, denn auch noch seiner eigenen Furcht
Beobachter zu sein, war ihm durch seine natürliche Fassung
gegeben, und sein Verhältnis zum Tode wird bis zuletzt eine
großartig durchdrungene Angst gewesen sein, eine Fuge von
Angst gleichsam, ein riesiger Bau, ein Angst-Turm mit Gängen
und Treppen und geländerlosen Vorsprungen und Abstürzen
nach allen Seiten [...].*

Rilke über Tolstoi (Brief an Lotte Hepner, 8. Nov. 1915)

Vorwort

Rilke als Dichter der Angst vorzustellen ist keine sensationelle Neuerung. In den 40er und 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts stand dieser Aspekt seiner Persönlichkeit und seines Werks schon einmal im Zentrum des Interesses, fast wie ein Markenzeichen. Es war die Blütezeit der deutschen Existenzphilosophie und des französischen Existentialismus, und Martin Heideggers Erhebung der Angst zur Grundbefindlichkeit, in der uns das «Ganze des Daseins» erschlossen sei, war in hohem Schwange. Europa lag nach dem Krieg in Trümmern; vor diesem Hintergrund erschienen Lehren, die den Menschen das Gefühl attestierten, ins «Nichts» hineingehalten, radikal auf sich selbst zurückgeworfen und ganz allein verantwortlich für den Sinn des eigenen Lebens zu sein, nur zu plausibel. Begriffe wie «Weltangst», «existentielle Angst», «Daseinsangst», «Freiheitsangst» wanderten aus den philosophischen Seminaren aus und wurden in Zeitungsfeuilletons, Radiosendungen, Politikerreden und Predigten leidenschaftlich diskutiert. Rilke, dessen Sprachbilder – «dieses so ins Bodenlose gehängte Leben»¹ – ihrerseits eine wichtige Anregung für Heidegger gewesen waren, hatte Konjunktur. Ein exemplarisches Buch trug den Titel *Sieg über die Angst. Die Weltangst des modernen Menschen und ihre Überwindung durch Rainer Maria Rilke*.²

Kennzeichnend an diesem Titel ist die Betonung von «Sieg» und «Überwindung» – und das bei einem Autor, zu dessen berühmtesten Versen gehört: «Wer spricht von Siegen? Übersteht alles.»³ Aber Angst-Überwindung, Zuspruch im Leid war seit jeher das, was große Teile der Leserschaft in seinem Werk suchten. Im Zweiten Weltkrieg war Rilke zusammen mit Hölderlin der Trostdichter der gebildeten Deutschen, in Todesanzeigen – zumal für gefallene Soldaten – liefen Hölderlin- und Rilke-Verse den Bibelstellen fast den Rang ab.

Der Schriftsteller Fritz Klatt, Verfasser des *Weltangst*-Buchs, stellte unmissverständlich heraus, dass Rilkes Angst-Überwindung nicht traditionell christlich verstanden werden dürfe. «In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden», spricht Jesus im *Johannes-Evangelium* (Joh 16, 33). Der Satz, bis heute ein gern vergebener Taufspruch, soll die Jünger über seinen nahe bevorstehenden Tod hinwegtrösten, indem sie begreifen, dass Er, der leiblich mit ihnen in der Welt war, ihnen auch nach Seinem Ableben verbunden bleibt als der Mittler zum Reich Gottes. Dagegen zitiert Klatt einen Brief Rilkes, in dem der Dichter seine «beinah rabiate Antichristlichkeit» einbekennt und die Vorstellung von Christus als Vermittler zum Göttlichen von sich weist. Die Menschen müssten auskommen «ohne das Telephon <Christus>, in das fortwährend hineingerufen wird: *Holla, wer dort?*, und niemand antwortet». Die christliche Religion habe ausgedient, ihr Sinnstiftungspotential sei erschöpft: «Die Frucht ist ausgesogen, da heißt's einfach, grob gesprochen, die Schalen ausspucken.»⁴

Nicht um einen Triumph über die Angst durch Bergung im religiösen Glauben geht es demnach bei Rilke. Christus als Mittler war ihm auch deshalb suspekt, weil mit dem Gottessohn zu leicht die jenseitige Tröstung bereitstand. In Rilkes provokanter Bildlichkeit: Man musste nur eben schnell zum Telephon greifen. Stattdessen lehre Rilke, so Klatt weiter, die Überwindung der Weltangst *in* der Welt. Mit der Existenzphilosophie konstatiert er: «Weil wir in der Welt sind, haben wir Angst.»⁵ Und das bedeute für Rilke: Es gilt, «der Angst ohne Trost und ohne Helfer und Heiland bis zur letzten Gewißheit auf den Grund zu gehen».⁶ Dann ereignet sich der Durchbruch: «Je tiefer die Angst erfahren wird, desto größer wird grade die Kraft, sie zu überwinden. Das, was Rilke den <Umschlag> nennt, wird immer bewußter, immer glückhafter empfunden, als plötzliche Verwandlung der Angst in die reine, überströmende und unverstellte Freude.»⁷

An dieser Darlegung von Rilkes Angstkonzept gibt es nichts auszusetzen. Dem Umschlag von Verzweiflung in Glück, von Not in Seligkeit, von Untergang in Auferstehung – oder wie immer Rilke die Pole genannt hat – werden wir in dieser Biographie auf Schritt und Tritt begegnen. Ferngerückt ist uns heute allerdings die Konsequenz, die

man damals aus der Beobachtung dieser Verwandlung gezogen hat. In Klatts Worten: Wir müssten uns der «lebenführenden Kraft Rilkes» anvertrauen,⁸ um die im 20. Jahrhundert dramatisch angewachsene Weltangst in den Griff zu bekommen.

Rilke bot sich immer an als Sinnstifter in der Düsternis der entgötterten Moderne, darauf beruhte seine immense Wirkung auf eine weltweite Leserschaft. Man hat ihn, ungeachtet seiner Christus-Verunglimpfungen, im 20. Jahrhundert wieder katholisch zu vereinnahmen versucht; man hat ihn im 21. Jahrhundert zum Vordenker des New Age erhoben. Er war jahrzehntelang – mit dem schönen Wort von Peter Demetz – «der geheime König der deutschen Seele».⁹ Zwar bröckelte dieser Status im deutschen Sprachraum im Gefolge der 68er-Bewegung. Das wurde aber kompensiert durch seine Verehrung in anderen Ländern. Vor allem in den angelsächsischen Kulturen, zu denen er selbst – aufgrund seiner mangelnden Englischkenntnisse, seines Desinteresses an Großbritannien und seiner Dämonisierung der USA – nie eine engere Beziehung unterhielt, blieb Rilke ein literarischer Leuchtschein. Im Klappentext einer der zahlreichen englischen Übersetzungen der *Duineser Elegien* erscheint er als «perhaps the greatest lyric poet of the twentieth century».¹⁰

Mittlerweile ist auch in Deutschland die Rilke-Skepsis längst wieder einer Rilke-Euphorie gewichen. Im Internet und in Live-Veranstaltungen kann man seit 2001 das *Rilke-Projekt* verfolgen, bei dem Schauspieler und Musiker aus ganz verschiedenen Generationen, die ganz verschiedenen Theatertraditionen und Musikstilen verpflichtet sind, Rilke-Gedichte vortragen und vertonen. Man kann aber auch ein Video aufrufen, in dem Oliver Kahn, der ehemalige Torwart von Bayern München, Rilkes *Panther* vorliest (übrigens gut) und anschließend von einem Interviewer gefragt wird, wie es sich denn für ihn so anfühle, zwischen seinen Pfosten hin und her zu tigern. Man kann sich Rilke-Verse zu einer Vielzahl von Anlässen – Familienfeste, Reisen, Jubiläen – und zu beinahe allen Gemütslagen – Verliebtheit, Abschiedskummer, Sehnsucht nach reiner Natur – in Auswahlbänden oder auf Internetseiten besorgen.

In dieser anhaltenden Verehrung hat der Umgang mit Rilke viel von

seiner Schwere verloren, ist freier, spielerischer geworden. Wenn Lady Gaga sich einen Rilke-Satz auf den Oberarm tätowieren lässt, ist dies zum einen durchaus ein ernstgemeintes Bekenntnis, zum andern aber auch ein ironisches Abstandnehmen von jenen Rilke-Lobreden, in denen salbungsvoll betont wurde, wie seine Verse «berühren», «ergreifen», «unter die Haut gehen».

Die Rilke-Forschung hat schon lange das Pathos der existentialistischen Deutungen hinter sich gelassen und sich eher der Frage zugewandt, welche sprachlichen Mittel dafür verantwortlich sind, dass so viele Menschen in seinen Texten eine «lebenführende Kraft» entdecken. Dabei geriet aber die Angst, an der so viel von diesem Pathos haftete, zu Unrecht in den Hintergrund. Die vorliegende Biographie will das behutsam korrigieren. Sie geht nicht von letzten Sinnfragen, von Rilke als dem schlechthinnigen Repräsentanten oder Überwinder der modernen Weltangst aus, sondern befasst sich erst einmal mit vorletzten Dingen: Rilkes persönlichen Ängsten und ihrer Gestaltung in seinen Briefen, Erzählungen und Gedichten. Nur da sind sie ja greifbar für uns, was bedeutet, dass wir es immer schon mit literarisch geformten Ängsten zu tun haben.

Der Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, unübersehbar ein Angst-Buch, steht deshalb im Zentrum dieser Biographie, wie überhaupt Rilkes Pariser Jahre (1902 bis 1910), in denen er entstand, am ausführlichsten behandelt werden. Es ist die Periode, in der Rilke nach äußerst bescheidenen Anfängen mit diesem Roman und den *Neuen Gedichten* zu einem Autor von weltliterarischem Rang wurde. Vieles, was in seinem Spätwerk nach gängiger Einschätzung «befremdlich», «dunkel», «hermetisch» anmutet, lässt sich von den Pariser Texten aus besser verstehen.

Dem *Malte*, Rilkes Prosa-Hauptwerk, ist das sechste Kapitel gewidmet, den zwei Gedichtzyklen *Duineser Elegien* und *Sonette an Orpheus*, seinen lyrischen Hauptwerken, das elfte. Die Biographie tritt in diesen Kapiteln in den Hintergrund, es geht, schlagwortartig formuliert, um das Leben *im Werk*. Die anderen Kapitel legen den Akzent auf die Erzählung der Lebensgeschichte, das Werk *im Leben*. Die biographische Erzählung wird allerdings regelmäßig verknüpft mit exem-

plarischen Interpretationen einzelner Gedichte und Prosastücke. Dabei habe ich mich um eine ausgewogene Mischung von «greatest hits» und weniger bekannten Texten bemüht. *Der Panther* ist vertreten, *Herbsttag* («Wer jetzt kein Haus hat ...») hingegen nicht. Statt der *Briefe an einen jungen Dichter*, die Rilkes Ruhm in Amerika begründeten, gehe ich auf ein Schreiben ein, in dem er seiner Freundin Magda von Hattingberg schildert, wie es sich anfühlt, «im Hund zu sein».

Die Untertitel der Kapitel nennen die Orte, an denen Rilke sich in dem jeweiligen Lebensabschnitt aufhielt. Oft konnte ich hier, um Platz zu sparen und den Überblick nicht zu erschweren, nur die wichtigsten Länder, Regionen und Städte anführen. Alle Rilke-Orte aufzulisten, würde Verwirrung stiften, denn dieser Autor war ein Fluchttier und bis auf die letzten Jahre seines Lebens dauernd unterwegs. Kaum ein anderer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts dürfte so viel Zeit in der Eisenbahn verbracht haben, wobei auffällig ist, dass Rilke sich in seinen Briefen so gut wie nicht über das Reisen selbst – den Alltag der Zugfahrten mit Ticketkauf, Gepäckverladung, Umsteigen, Verspätungen, Grenzkontrollen etc. – ausließ, sondern stets nur die Ankünfte und Eindrücke am neuen Ort vermeldete. Ein zweiter bemerkenswerter Widerspruch: Auf fast jeder Reisestation knüpfte Rilke, der stets sein Bedürfnis nach «Einsamkeit» betonte, neue Kontakte, so dass im Lauf eines relativ kurzen Lebens von nur 51 Jahren eine Unmenge an Aufenthaltsorten und Bekanntschaften, Freundschaften (tendenziell auch Liebschaften) zusammenkam. Darüber hinaus pflegte dieser Mann eine umfangreiche Korrespondenz mit Menschen, die er persönlich nie kennenlernte. Das alles mit dem Anspruch auf «Vollzähligkeit» – ein Rilke'sches Lieblingswort – in einer Biographie unterzubringen ist unmöglich. Selbst die großartige *Rilke-Chronik* von Ingeborg Schnack leistet es nur ansatzweise.¹¹ Dieses Curriculum Vitae Rilkes, das höchst zuverlässig die äußeren Fakten der Lebensgeschichte in chronologischer Folge darbietet, Woche für Woche, streckenweise Tag für Tag, und dabei jede Sachinformation mit klug ausgewählten Zitaten aus Rilkes Briefen und Tagebüchern kombiniert, ist zu Recht «das Wunderbuch der Rilke-Forschung» genannt worden.¹² Die *Chronik* war selbstverständlich auch das wichtigste Hilfsmittel meiner Biographie. Aber wer

Rilkes Leben an ihr entlang nacherzählen wollte, würde die Leser mit einer Flut von Informationen überschwemmen. Es wären nicht nur die Namen der Orte, an denen er war, und der Personen, die er dort traf, sondern zusätzlich noch die Namen der Zeitschriften und Verlage, in denen er publizierte, die Titel von Büchern, die er las, von Gemälden, die er betrachtete, von Musikstücken, die er hörte. Und vieles andere mehr. Man hätte es mit einer Biographie zu tun, die sprichwörtlich vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen ließe. Eine Schwerpunktsetzung war deshalb unvermeidlich, wie plausibel die meinige ist, muss der Leser entscheiden.

Eine persönliche Bemerkung zum Schluss: Ich mochte Rilke nicht, als ich vor bald 50 Jahren mein Germanistikstudium begann und erste Vorlesungen über ihn hörte. Ich fand die Gedichte parfümiert und den religiösen Verkündigungston seiner Verlautbarungen zur Kunst albern. Mit großem Vergnügen zitierte ich die Sottisen, mit denen Autoritäten wie Bertolt Brecht und Gottfried Benn ihn bedacht hatten: Rilkes Gottesverhältnis sei «absolut schwul» (Brecht); Rilke sei ein «Gemisch von männlichem Schmutz und lyrischer Grösse», ein Verfertiger von «Reimplastilin», der nur den einen genialen Vers «Du mußt dein Leben ändern» hervorgebracht habe (Benn).¹³ Damit nahm ich, ohne mir darüber im Klaren zu sein, an der beliebten «Rilke-Häme» teil, die die «Rilke-Anhimmelung» zwar von Anfang an begleitet hatte, nach 1968 aber zeitweise die Oberhand gewann.¹⁴ Dann las ich auf Empfehlung meiner damaligen Freundin und späteren Frau, der Schriftstellerin Angelika Overath, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und erlebte an mir selbst den Umschlag. Ich war begeistert und erschloss mir vom *Malte* aus mehr und mehr auch die Gedichte, Prosastücke und Briefe. Rückblickend kann ich jedem, der Vorbehalte gegen den allzu süßlichen Rilke hat, nur empfehlen, einen neuen Anlauf über den *Malte* zu versuchen. Manche werden sich dennoch mit Rilkes Manierismen nicht anfreunden können, das ist dann nicht zu ändern. Denn ein manieristischer Autor war Rainer Maria Rilke zweifellos, er ist, um es auf den Punkt zu bringen, einer der großen Manieristen der Weltliteratur.

KAPITEL I

Großstadttod

Paris, Viareggio:

1902–1903



*Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel
sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von
pommes frites, nach Angst.¹*

(Aus: «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»)

11, Rue Toullier – 3, rue de l'Abbé de l'Épée

Am 28. August 1902 bezog Rainer Maria Rilke seine erste Unterkunft in Paris, ein Zimmer in einem Studentenhotel auf dem linken Seineufer. Es war Goethes Geburtstag, aber daran wird Rilke nicht gedacht haben. Goethe, der «in Hoheit erstarrte» Dichterkönig,² war ihm damals noch eher ein Ärgernis als ein literarisches Vorbild. Auf der Suche nach künstlerischen Vaterfiguren, die ihm Halt geben konnten, war Rilke allerdings mehr denn je. In Europas zweitgrößte Metropole hatte es ihn in einer unsicheren Lebenslage verschlagen. Er war 26 Jahre alt, seit 16 Monaten verheiratet mit der Bildhauerin Clara Westhoff, Vater einer acht Monate alten Tochter – und nahezu mittellos. Ein Stipendium seines Onkels Jaroslav war im Sommer ausgelaufen. Zwar hatte er sich, wie man es von ihm als Ehemann und Vater erwartete, tapfer um Stellen als Zeitschriftenredakteur oder Verlagslektor beworben und immerhin ein wenig Geld mit Buchkritiken verdient. Regelmäßig

hatte er in seinen Briefen aber auch zu verstehen gegeben, dass er eigentlich beides – die Festanstellung mit regelmäßigem Einkommen und die Tätigkeit als freier Kulturjournalist – nicht wollte. Ein Jahr ruhiger Arbeit zu haben, um ein größeres Werk zu schreiben, das ihn bekanntmachen und eine tragfähige Schriftstellerexistenz ermöglichen sollte, das war sein Traum ausgerechnet in der Zeit der Familiengründung. Ein Verleger, der ein solches Jahr vorfinanziert hätte, fand sich indessen nicht, von privaten Gönnern, an die Rilke damals seine ersten Versuche in dem später von ihm so meisterhaft beherrschten Genre des Bittbriefs richtete, kam nichts oder nicht genug, um die kleine Familie durchzubringen. So verpflichtete er sich im Juni 1902, für eine von dem Kunsthistoriker Richard Muther herausgegebene Reihe eine Studie über Auguste Rodin, den berühmtesten Bildhauer der Zeit, zu schreiben. Muthers Angebot stand schon länger im Raum. «[w]ir übersiedeln im Herbst nach Paris», hatte Rilke Anfang Mai dem Schriftsteller Arthur Holitscher mitgeteilt.³ Mit «wir» waren nur er und Clara gemeint. Das Familienprojekt war zu dieser Zeit schon am Ende. Das junge Künstlerpaar löste den gemeinsamen Haushalt im norddeutschen Westerwede auf; die kleine Ruth kam in die Obhut von Claras Eltern. Die Zukunft der Ehe blieb in der Schwebe.

Es war naheliegend, trotz der Beziehungsprobleme gemeinsam nach Paris zu gehen, schließlich war Clara als Bildhauerin fachlich kompetenter als ihr Mann. Und sie hatte zwei Jahre zuvor bereits eine Lehrzeit bei Rodin absolviert. Da Rilke die Organisation der Familienangelegenheiten jedoch weitgehend seiner Frau überließ, musste sie noch eine Zeitlang in Deutschland bleiben. Erst Anfang Oktober folgte sie ihm nach. Eine gemeinsame Wohnung bezogen sie nicht mehr, lebten aber immerhin unter einem Dach in der rue de l'Abbé de l'Épée, er im fünften, sie in einer Mansarde im sechsten Stock. Dem Maler Oskar Zwintscher erläuterte Rilke kurz nach Claras Eintreffen, wie sie ihr Zusammenleben planten: «wir wohnen in einem Haus, aber wenn unsere Arbeit erst recht im Gange ist, werden wir uns in der Woche fast nicht sehen».⁴

So verlief ihr Leben dann auch weitgehend. Rilkes Tagebuch vermerkt zwar einige gemeinsame Unternehmungen: Einkäufe, Museumsbesuche, Ausflüge in die öffentlichen Gärten der Stadt, Abende, an

denen er ihr vorlas. Bestimmend war indessen seine Sehnsucht nach «Allein sein».⁵ Er bemühte sich, Clara nicht zu kränken, half ihr bei der Suche nach einem Atelier und richtete Ende November zu ihrem 24. Geburtstag sogar «einen kleinen Tisch» her, «mit Photographien der Nike und der Monna Lisa», drei Radierungen von Rodin sowie seinen Lieblingsblumen: «Rosen, leichte röthliche Rosen».⁶ Zur gemeinsamen Vorbereitung auf das Studium Rodins erhielt sie noch ein kunstgeschichtliches Buch mit der Widmung: «An Clara. Die liebe Mutter. Den Künstler. Die Freundin. Die Frau.»⁷ Eine elegante Verflüchtigung der Tatsache, dass die Beschenkte immer noch *seine* Frau war! Clara konnte der Widmung entnehmen, wie sie von nun an eingestuft war: Freundin, Künstlerkollegin, an erster Stelle aber alleinverantwortliche Mutter. Die Übersiedlung nach Paris war für Rilke die Chance, den Verpflichtungen eines bürgerlichen Familienlebens zu entkommen. Er hat sie ohne allzu große Skrupel genutzt.

Die Beschwörung einer heiligen «Einsamkeit», die er brauche, um sich in vollkommener «Stille» für sein Schaffen zu «sammeln», zieht sich wie ein lebenslanges Mantra durch Rilkes Werke und Briefe. In dieser Hinsicht war er schon im Sommer 1902 ein gutes Stück vorangekommen. Prinz Emil von Schönaich-Carolath, ein literaturbefflissener Adliger, der selbst Gedichte schrieb, hatte ihn für mehrere Wochen auf sein Schloss Haseldorf in Holstein eingeladen und ihm, da er selbst zur Kur verreiste, auch gleich das ganze Anwesen samt Dienerschaft zur Verfügung gestellt. Die Haseldorfer Idylle (Juni/Juli 1902) wurde zum Vorbild für Rilkes Ideal der Schreibklausur. Alle Bedingungen, auf die er auch in seinem weiteren Leben großen Wert legte, waren hier erfüllt: Ungestört von geselligen Verpflichtungen gegenüber den Gastgebern und zugleich bestens versorgt durch diskretes Dienstpersonal, konnte er Spaziergänge – am liebsten barfuß – durch den weitläufigen Park unternehmen und sich nach Belieben in die Privatbibliothek des Prinzen vertiefen, die zu seiner Freude auch noch ein umfangreiches Familienarchiv umfasste. In uralten Gemäuern zu wohnen, in denen sich Dokumente aus ferner Vorzeit finden ließen – das schätzte Rilke zeitlebens als atmosphärische Voraussetzung seines Schreibens. Mit den ausgedehnten Schlossanlagen sollte sich nach

Möglichkeit immer auch ein Raum der Vergangenheit aufzutun, aus dem er Inspiration empfing.

In Paris führte er sein Einsamkeitsprojekt konsequent weiter. Er habe «noch keinen Menschen gesehen, außer Rodin und Carrière»,⁸ schrieb er beinahe zwei Monate nach seiner Ankunft. Aber die Vorzeichen seines Allein-Seins waren nun gänzlich andere. Statt im prinzipiellen «Cavaliershaus» wohnte er in einer billigen Absteige; statt meditierend durch Parkanlagen zu wandern, kämpfte er sich auf den überfüllten Boulevards voran; statt wohlzogener Diener traten penetrante Straßenhändler und Bettler an ihn heran. Den Schock des Übergangs vom nordischen Schloss Haseldorf in die nervenzerfetzende Metropole hat Rilke in den folgenden Jahren literarisch verarbeitet: in der Figur eines dänischen Landedelmannes namens Malte Laurids Brigge, der an Paris beinahe zugrundegeht.

Rilkes Tagebucheinträge aus dieser Zeit zeigen, wie die ersehnte Einsamkeit zum deprimierenden Schicksal wurde. «Ich bin unsäglich bange, traurig und allein. Verlassen», notierte er am 19. November und fuhr am nächsten Tag fort: «Ich bin wie ein verlorenes Ding. Wie ein Thier, das keinem gehört, wie eine Fahne über einem leeren Haus: so bin ich – so einsam, so hilflos einsam und arm.»⁹ Gleichwohl versuchte Rilke in keiner Weise – etwa durch Vermehrung seiner sozialen Kontakte oder durch Intensivierung der Zweisamkeit mit Clara –, seinem Los zu entkommen. Er blieb entschlossen allein, entschlossen ungetröstet, entschlossen verzweifelt.

Äußere Misshelligkeiten verschlimmerten die Lage. Es war kalt in diesem November 1902, der Ofen in seinem Zimmer hatte einen schadhaften Abzug, so dass der austretende Qualm ihn wiederholt auf die Straße trieb. «Das giebt wieder ein paar Stunden hoffnungsloser Verlorenheit», heißt es im Tagebuch.¹⁰ Rilke irrte umher, rettete sich zum Aufwärmen in Cafés oder Bistros und traf dort auf Vertreter der untersten sozialen Schichten: Tagelöhner, Arme, Kranke, Alte, Prostituierte, Obdachlose. Mit der Hypersensibilität des aus der Bahn Geraatenen, dem alles symbolisch wird, begann Rilke, diese Randexistenzen fast zwanghaft in einer Mischung aus Faszination und Entsetzen zu beobachten.

Im *Malte*-Roman, den er 1904 begann, sollte Rilke seine panische Einfühlung in die «Fortgeworfenen», wie sie dort heißen, minutiös darstellen. Sein Romanheld hält die Fassade noch aufrecht, kleidet sich sorgfältig, auch wenn sein einziger Anzug schon fadenscheinig wird und seine Schuhe aus dem Leim gehen. Er benimmt sich unauffällig, er achtet auf gepflegte Hände: «[E]s ist nichts hinter den Nägeln, der Schreibfinger ist ohne Tinte, und besonders die Gelenke sind tadellos. Bis dorthin waschen arme Leute sich nicht, das ist eine bekannte Tatsache.» Malte kann so den distinguierten Edelmann, der er ja eigentlich ist, noch spielen, überzeugend wirkt seine Normalitätsinszenierung aber nur auf die Angestellten in den besseren Geschäften und Restaurants. Die «Fortgeworfenen» hingegen, «die lassen sich nicht irremachen, die pfeifen auf die Gelenke. Die sehen mich an und wissen es. Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre, daß ich nur ein bißchen Komödie spiele.»¹¹

Psychiater würden hier vermutlich einen klassischen Fall von Projektion ausmachen. Malte/Rilke überträgt die eigenen Abstiegsängste auf die sozial Deklassierten, denen er begegnet, und fühlt sich deshalb von ihnen durchschaut. Sie spiegeln, was in ihm vorgeht. Seine furchtsame Fixierung auf ihr beschädigtes Aussehen und ihr krankhaftes Benehmen erscheint umgekehrt als besonderes, zwischen Verhöhnung und Solidarisierung schwankendes Interesse, das sie an ihm nehmen.

So weit, so einleuchtend. Wer sich allerdings mit der ärztlichen Diagnose und der Beschreibung des psychischen Mechanismus zufriedengibt, hat womöglich keinen Blick für den phänomenalen Reichtum der Elends- und Angstdarstellung in Rilkes Roman. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind große Angst-Kunst, in der deutschen Literatur gleichrangig mit Erzählungen wie Georg Büchners *Lenz* oder Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel*.

Wie wird aus Leben Literatur? Wir wissen es nicht. Restlos aufklären lässt sich dieser Vorgang nicht, das ist das Geheimnis des Schöpferischen. Aber wagen wir trotzdem einmal den Versuch, an einem der Rilke'schen «Fortgeworfenen» zu imaginieren, wie er von der ersten knappen Erwähnung im Tagebuch zur prägnanten Romanfigur geworden sein könnte.

Unter dem Datum 28. November 1902 findet sich ein Eintrag, in dem Rilke Eindrücke von einer Besteigung des Turms von Notre Dame festhält:

Der Mann mit der Nervösen Hand am Bart. Aufstieg. Abendstunde. Die Stadt. Die Häuser, die Wirrnis, die Ferne. Abstieg. Die dunkle Treppe, die ohne Ende ist, Stein in Stein. Unten. Flucht aus der Crémérie vor dem kranken Mann, vor seiner Krankheit, seinem Tod.¹²

Traditionell haben sich Dichter immer gern auf Aussichtspunkte begeben, weil in der Überschau, aus einer Gott näheren Perspektive gleichsam, sich oft zum harmonischen Bild zusammenfügt, was unten im Gewimmel der Einzelheiten chaotisch wirkt. Der Paris-Betrachter Rilke konstatiert indessen nur «Wirrnis», entsprechend wird ihm der Gang die Turmtreppen hinab zum Abstieg in einen Abgrund. Wie zur Komplettierung dieses düsteren Stimmungsbilds sitzt dann in der Crémérie, in der er zu Abend essen will, ein kranker Mann, der den Tod schon sichtbar in sich trägt.

Vieles ist in dieser Skizze bereits angelegt. Da hält einer nicht einfach eine Reihe von Tatsachen fest, sondern fügt das Gesehene so zusammen, dass Paris mit dieser Kathedrale, diesem Turm, dieser Crémérie zu einer Stadt des Todes wird. Was er Clara gleich nach seiner Ankunft berichtet hatte – «daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten»¹³ – wird schon im Tagebuch anhand weniger konkreter Details atmosphärisch verdichtet.

Wie gestaltet Rilke den Crémérie-Mann im Roman? Er hat seinen Auftritt im 18. Abschnitt des *Malte Laurids Brigge*.¹⁴ Zunächst kappt Rilke den Kontext des Notre-Dame-Besuchs. Malte wird – dieses Detail kennen wir aus dem Tagebuch – von seinem Ofen aus dem Haus verjagt und trifft zunächst auf einen blinden Gemüsehändler, der mit seiner Frau an der Seite einen Karren durch die Straßen schiebt und jedesmal, wenn die Begleiterin ihm einen Stoß in die Seite versetzt, laut «Chou fleur, Chou fleur» (Blumenkohl) ausruft. Realiter zeigt die Frau ihrem blinden Gatten damit an, dass ein vielversprechender Verkaufsort erreicht ist. In Maltes Wahrnehmung aber wird der Stoß,

ohne dass der Text das explizit sagt, zur Gewalttat, und der Ausruf des Mannes zum Schrei, der unheimlich an das französische «Je meurs, je meurs» (ich sterbe) anklingt.

Dann geht die Figuration des Sterbens vom Menschen auf die Dinge über. Malte erblickt ein bis auf die letzte Mauer abgerissenes Haus und sieht die teils noch tapezierten Zimmer, die schmutzigen Wege der Gasleitung sowie die «in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen» durch eine offene Wand kriechende «Rinne der Abortröhre». Das Leben der ehemaligen Hausbewohner ist für diesen Passanten noch spürbar, es flackert für ihn auf in den Spuren, die sie hinterlassen haben. Aber eben als vergängliches, dem Staub, dem Schimmel, der Verwesung anheimgegebenes Leben.

Malte hält den Anblick dieser Mauer nicht aus, er flieht vor ihr in dem entsetzlichen Wissen, dass der Tod, der sich so sinnenfällig auf ihr ausgebreitet hat, auch in seinem Inneren heranwächst. «Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie [die Mauer] erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.»¹⁵

Diesen zwei Szenen, die den Pariser Tod sozusagen bei der Arbeit zeigen, fügt Malte wie eine makabre Krönung das Portrait des Crémérie-Mannes an. In einem besseren Restaurant, heißt es einleitend, wäre ihm diese Begegnung erspart geblieben. «Dort hätte er nicht auf mich warten dürfen. Sterbende läßt man nicht hinein.» So aber erreicht der Mann, der in Maltes Projektion auf ihn gewartet hat, sein Ziel. Der Geängstigte flieht zunächst (wie im Tagebuch), ruft sich aber am Abend, heimgekehrt in sein Zimmer, das Schreckensbild ins Gedächtnis:

Also ich trat ein und sah zuerst nur, daß der Tisch, an dem ich öfters zu sitzen pflegte, von jemandem anderen eingenommen war. Ich grüßte nach dem kleinen Buffet hin, bestellte und setzte mich nebenan. Aber da fühlte ich ihn, obwohl er sich nicht rührte. Gerade seine Regungslosigkeit fühlte ich und begriff sie mit einem Schlage. Die Verbindung zwischen uns war hergestellt, und ich wußte, daß er erstarrt war vor Entsetzen. Ich wußte, daß das Entsetzen ihn gelähmt hatte, Entsetzen über etwas, was in ihm geschah. Vielleicht brach ein Gefäß in ihm, viel-

leicht trat ein Gift, das er lange gefürchtet hatte, gerade jetzt in seine Herzkammer ein, vielleicht ging ein großes Geschwür auf in seinem Gehirn wie eine Sonne, die ihm die Welt verwandelte. Mit unbeschreiblicher Anstrengung zwang ich mich, nach ihm hinzusehen, denn ich hoffte noch, daß alles Einbildung sei. Aber es geschah, daß ich aufsprang und hinausstürzte; denn ich hatte mich nicht geirrt. Er saß da in einem dicken, schwarzen Wintermantel, und sein graues, gespanntes Gesicht hing tief in ein wollenes Halstuch. Sein Mund war geschlossen, als wäre er mit großer Wucht zugefallen, aber es war nicht möglich zu sagen, ob seine Augen noch schauten: beschlagene, rauchgrüne Brillengläser lagen davor und zitterten ein wenig. Seine Nasenflügel waren aufgerissen, und das lange Haar über seinen Schläfen [...] welkte wie in zu großer Hitze. Seine Ohren waren lang, gelb, mit großen Schatten hinter sich. Ja, er wußte, daß er sich jetzt von allem entfernte, nicht nur von den Menschen. Ein Augenblick noch, und alles wird seinen Sinn verloren haben, und dieser Tisch und die Tasse und der Stuhl, an den er sich klammert, alles Tägliche und Nächste wird unverständlich geworden sein, fremd und schwer. So saß er da und wartete, bis es geschehen sein würde. Und wehrte sich nicht mehr.¹⁶

Rilke erweist sich in diesen Passagen über den Blumenkohlverkäufer, die Hausmauer und den Crémeriemann als ein Großmeister des Ekels. Ekel ist eine Empfindung, die vor allem durch die Nahsinne Geruch und Geschmack erregt wird. Und so betrachtet Malte die Schreckensmauer nicht nur, sondern er atmet sie auch ein: «Da standen die Mittagge und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht [...], und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße.» Es geht noch ein gutes Stück weiter in dieser schauerlichen Parade der Großstadtdüfte. Darin treten auf: das «Scharfe vom Urin», «grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alterndem Schmalze», der «süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen», «der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben».¹⁷ Zuletzt kommt die Vermischung der menschlichen Ausdünstungen mit dem von der Straße aufsteigenden Abwassergestank hinzu.

Das Ekelhafte ist gemeinhin das Gegenteil des Schönen. In der modernen Literatur, die ein permanentes Sich-Absetzen von den Kunstnormen der Vergangenheit betreibt, wird es deshalb vermehrt als provozierendes Stilmittel eingesetzt. Ekelhaft finden die avancierten Schriftsteller jetzt umgekehrt die Gedichte und Romane, in denen, zur Freude des konservativen Bürgertums, das «Gute, Wahre, Schöne» vorherrscht. «Noch ein Jahrhundert Leser», schrieb Nietzsche, «und der Geist selber wird stinken.»¹⁸ Rilkes *Malte* ist einer der ersten Romane, die virtuos den Ekel ästhetisieren, d. h. ihn zum Element einer mitreißenden Prosa machen. Dabei wird hier kein frivoles Spiel mit dem Widerlichen inszeniert, wie das eine auf den Ekel als Schauer-effekt setzende Literatur tut. Nein, die ernste existentielle Verstörung Maltes ist in jedem Satz zu spüren. Zugleich klagt dieser Romanheld aber auch nicht plump über sein Leid. Seine Angst ist in die konkreten Dinge eingegangen; sie steht greifbar da – in dieser Wand, dieser Tapete, diesem Abortrohr.

Doch zurück zur Ausgangsfrage: Welche Erfahrungen, Begegnungen, Einfälle könnten eingeflossen sein in die «Schöpfung» des Crémérie-Mannes? Was könnte dazu geführt haben, dass aus zwei Zeilen Tagebucheintrag eine Seite glanzvoll-erschreckender Portraitzkunst wurde? Noch einmal: Eindeutig belegen lassen sich solche Zusammenhänge nicht, es sei denn, der Autor selbst legt *en detail* offen, wie sein Werk entstand. Deshalb lassen sich nur Vermutungen anstellen. Aber die sind reizvoll genug.

Zu den Pariser Orten, die Rilke mit seiner Frau besuchte, gehörte die Anatomie der École des Beaux-Arts. Maler und Bildhauer wurden dort an Leichen ausgebildet, um Einzelheiten des menschlichen Körperbaus zu studieren. Am 24. November 1902 heißt es im Tagebuch:

Nach dem Frühstück war ich in der Anatomie. Der Saal war sehr gefüllt, athemlos eng und heiß. Ich stand hinten. Vorn saß auf einem Strohschemel eine Leiche; ein Mann, die Beine lagen nebeneinander, die linke Hand hielt scheinbar den Sitz, die Rechte lag auf dem Schenkel. Der rechte Theil der Rippen, das Schlüsselbein, der Oberarm waren sehr reinlich bloßgelegt. Die Haut war gelb, frierend. Nur der Kopf des Mannes war ganz dunkelbraun, in der Farbe der Cocosnüsse; der

Bart und das Haar hatten etwas altes, glanzloses. Die Augen waren geschlossen.¹⁹

Kann es sein, dass dieser Tote sich mit dem Mann in der Cr  merie vereinigte, dass *er* in seiner eigentlich unmöglichen Sitzhaltung zur Vorlage für die Romanfigur wurde? Dass die Romanfigur deshalb so überzeugend unheimlich gestaltet ist, weil Rilke die in der Anatomie beobachteten Details der Verschattung des Kopfes, der Gelbverfärbung der Haut, der Kraftlosigkeit der Hand auf einen Restaurantbesucher übertrug, den er vielleicht nur in einem kurzen Moment wahrgenommen hatte?²⁰

Anderes kam hinzu. Literatur entspringt bekanntlich zu einem Gutteil aus Literatur. Laut Tagebuch las Rilke am Abend nach dem Cr  merie-Erlebnis: «Baudelaire».²¹ Charles Baudelaires Gedichtband *Les Fleurs du Mal* (Die Blumen des Bösen, 1857) ist das Grundbuch der modernen Lyrik. Rilke hatte es bis dahin kaum zur Kenntnis genommen, nun aber, in Paris, der Stadt, in der Baudelaire fast ausschließlich gelebt hat, vertieft er sich in diese Gedichte, die in einer neuen, radikal «bösen» Sprache die Schrecknisse der Metropole beschwören. Die zweite Abteilung des Bands trägt den Titel *Tableaux Parisiens* (Pariser Bilder) und umfasst 18 Gedichte, in denen ganze Ensembles von «Fortgeworfenen» auftreten: «Alte Kurtisanen auf zerschli  nen Sitzen [...], Gesichter ohne Lippen und Kiefer ohne Zahn» (*Le Jeu*); Blinde, die «Schlafwandlern gleich, so schaurig und so sonderbar, ziellos in den Himmel starren» (*Les Aveugles*); kleine alte Frauen, die «wunderlich verhutztelt» durch die Straßen schlurfen, die Augen «gespeist von tausend Tränen» (*Les Petites Vieilles*); ein Greis, der sich, die Hüfte rechtwinklig abgeknickt, durch «Schmutz und Schneematsch» quält (*Les Sept Vieillards*); Sterbende, die, letzte Seufzer aussto  end «ihren Todesschauern erliegen» (*Le Cr  puscule du matin*). Auch Baudelaire überblendet lebendige Menschen mit Bildern aus der Anatomie. Magere Frauen werden ihm zu Skeletten, die reich gekleidet auf B  lle gehen und die Tänzer, die sie gierig umfassen wollen, erschauern lassen (*Danse macabre*). Und immer wieder hebt Baudelaire auf die Augen dieser «Wracks der Menschheit» ab: Augen, in denen «die Pupille ganz in

Galle schwamm»; Augen, «draus Gottes Funke schwand», Augen in gähnenden Augenhöhlen, «ganz finster und ganz leer», oft aber auch Augen, aus denen eine letzte Lebenskraft leuchtet, ein verzweifelter Wille, sich der Zerstörung zu widersetzen. Rilke gibt seinen Elendsgestalten im *Malte* noch furchtbarere Augen, so in der Beschreibung einer alten Bauchladenverkäuferin, die Malte anhaltend zu verfolgen scheint:

Was in aller Welt wollte diese Alte von mir, die, mit einer Nachttischschublade, in der einige Knöpfe und Nadeln herumrollten, aus irgendeinem Loch herausgekrochen war? Weshalb ging sie immer neben mir und beobachtete mich? Als ob sie versuchte, mich zu erkennen mit ihren Triefaugen, die aussahen, als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt?²²

Wollte Rilke hier Baudelaire übertreffen? Grundsätzlich räumte er dem Dichter der *Fleurs du Mal* den höchsten Rang ein. Das Gedicht *Une Charogne* (Ein Aas), die mit obszön-erotischen Bildern aufgeladene Beschreibung eines verwesenden Tierkadavers, war für ihn eine Offenbarung. Es habe ihn, wie er Clara mitteilte, gelehrt, sich der Konfrontation mit dem Schrecklichen zu stellen und sie auszuhalten, um aus einer solchen Erfahrung heraus eine gültige poetische Sprache zu gewinnen.²³

«Und ich wehre mich noch», schreibt Malte im Anschluss an seine Schilderung des Crémérie-Mannes. «Ich wehre mich, obwohl ich weiß, daß mir das Herz schon heraushängt und daß ich doch nicht mehr leben kann.»²⁴ Man muss diese Sätze auch biographisch ernst nehmen. Rilkes erster Pariser Aufenthalt war ein Überlebenskampf. Er sei der Stadt nicht gewachsen gewesen, schrieb er später, «zu weich und zu wehleidig», wie er seiner Natur nach sei, habe er «die Prüfung» nicht bestanden.²⁵ Dem psychischen Zusammenbruch nahe, sei er dann auch noch körperlich kollabiert: «Influenza-Anfälle mit endlosen Fiebernächten» fesselten ihn ans Bett und potenzierten in einer Art psychosomatischer Spirale die seelische Not, indem sie die Ängste seiner Kindheit wiedererweckten. Und diese alt-neuen Ängste verließen ihn auch nach der körperlichen Gesundung nicht mehr.

Rettung erhoffte sich Rilke nicht von Ärzten und auch nur in begrenztem Maß vom Austausch mit verständnisvollen Mitmenschen. Das Pariser Einsamkeitsprogramm hielt er aufrecht. Rettung sollte die Kunst, das gelingende Schreiben, bringen. Im Juni 1903 formulierte er, welche Art von Heilung er anstrebte. Die Hoffnung war nicht, im gewöhnlichen Sinn gesund, also von seinen Ängsten befreit zu werden. Die Hoffnung zielte darauf, die Ängste in Kraft für die Erschaffung von «Kunst-Dingen» zu verwandeln. So weit müsste er genesen, schrieb dieser Verzweifelte, dass er *das* könnte: «Dinge machen aus Angst.»²⁶

*Jardin de Luxembourg –
Jardin des Plantes*

Von Baudelaire hat man gesagt, er sei ein «traumatophiler» Autor gewesen, der die Schocks geradezu gesucht habe, wie schmerzhaft er sie auch empfand. Rilke war aus weicherem Holz.²⁷ Auch wenn er grundsätzlich wie Baudelaire das Sich-dem-Schrecklichen-Aussetzen und -Standhalten betonte, auch wenn er die Nähe zu einzelnen, besonders markanten «Fortgeworfenen» suchte, war er doch auch darauf angewiesen, den lärmenden Boulevards, den dunklen Seitenstraßen und den billigen Bistros regelmäßig in ruhigere Stadträume zu entkommen. Er war oft im Louvre und in der Bibliothèque Nationale, und er liebte die öffentlichen Gärten der Stadt, vor allem den Jardin de Luxembourg und den Jardin des Plantes. Letzterer beherbergt bis heute eine Ménagerie, die zu Rilkes Zeit weltweit bestaunt wurde, weil sie schon seit dem frühen 19. Jahrhundert eine einzigartige Versammlung exotischer Tiere darbot (unter anderem ab 1827 die erste Giraffe Europas). Rilkes Tagebuch vermerkt unter dem Datum 6. November 1902 einen Besuch im Jardin des Plantes und hält einige Eindrücke fest: «Der Seehund, eilig, tauchend, schreiend mit erhobenem Kopf», die Pelikane, der Goldfasan, am Ende «schlafende Schlangen» und «schlafende Krokodile».²⁸ Mittendrinnen erscheint, ohne weitere Beschreibung, jenes Pariser Tier, durch das Rilke wohl ebenso berühmt wurde wie umgekehrt das Tier durch ihn:

*Der Panther**Im Jardin des Plantes, Paris*

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.²⁹

In der Rilke-Literatur findet sich oft die Behauptung, es sei dem Autor hier nur um die objektive Beschreibung des Tiers gegangen, gemäß seinem in Paris entwickelten neuen Kunstprogramm des «sachlichen Sagens». Das ist Unfug. Rilkes Panther ist eine Unglücksfigur wie die menschlichen Elendsgestalten, die er in seinen Briefen beschreibt. Sie alle spiegeln das Leid des 26-Jährigen, der sich in der steinernen Großstadtwüste ähnlich fehl am Platz vorkommen musste wie das exotische Tier in dem Pariser Käfig. Man schaue nur auf einen Tagebucheintrag wie den vom 19. November: «Jeden Morgen stehe ich auf, zu diesem nutzlosen und bangen Warten und gehe schlafen enttäuscht, verstört und geschlagen von meiner Unfähigkeit. [...] O, wem der Wille wankt, dem wankt die Welt. O diese Winterkälte. Es ist Schnee gefallen. Mein Ofen versagt, ich sitze in meinen Mantel gehüllt, frierend mit erstarrten Händen im Zimmer.»³⁰ «Welt» und «Wille», die in dieser Tagebuchnotiz stabreimend in ein winterliches Wanken geraten, sind die zentralen Substantive der ersten zwei Strophen des *Panther*-Gedichts. Es sind ausgesprochene Pathos-Wörter, und sie wirken hochemotional, weil in jeder Strophe gesagt wird, dass es damit vorbei ist: «keine Welt», ein betäubter «Wille», und dann – ein drittes Pathos-Wort für die dritte Strophe – ein «Herz» als Endstation. Die Kunst des Ge-

dichts besteht aber nun gerade darin, dass hier kein Ich auftritt, das sein Leid ausstellt, das klagt über seinen Weltverlust, seinen gebrochenen Willen, seine Herzensleere. Alles Subjektive ist ganz in das Tier verlegt, ist eingegangen in seine äußere Gestalt. Rilke konzentriert sich auf wenige prägnante Details, wie hier den Blick und den Gang der Raubkatze. Was er unternimmt, ist alles andere als eine Tierbeschreibung. Er schafft vielmehr durch affektive Aufladung dieser Details ein Stimmungsbild der Ausweglosigkeit. Dazu bedarf es sprachlicher Kunstgriffe. Genial ist der Einfall, den Gang des Panthers an den Gitterstäben entlang zur Bewegung der Stäbe selbst zu machen. Das ergibt den Eindruck einer maschinenhaften Motorik, die an die Stelle der lebendigen Bewegung getreten ist. Verstärkt wird dieser Effekt durch die penetranten Wort- und Klangwiederholungen (Stäbe ... Stäbe gäbe ... Stäben), von denen man aufgrund des ebenfalls wiederholten Beiworts «tausend» spontan denkt, es gehe so ins Unendliche weiter. Die Verse wirken wegen dieses vierfachen «ä» zunächst überzogen, aber diese Aufdringlichkeit ist gewollt: Der Blick und das Ohr des Leser sollen sich an diesen unerbittlich wiederkehrenden Buchstaben stoßen wie das Auge des Tiers an seinen Gitter-Stäben. Am Ende der Strophe fällt das Wort «Welt», das ja auch eher «Wält» ausgesprochen wird. Man ist, wenn man das Gedicht laut liest, fast geneigt, noch prononcierter «wÄlt» zu sagen. Das ä der «Stäbe» ist in die «Welt» eingewandert, hat sie, das Wort, so durchdrungen, dass man sich als Leser tatsächlich in eine Welt der Stäbe, der totalen Gefangenschaft, versetzt fühlt.

Ziemlich genau in der Mitte des Gedichts steht das Wort «Mitte», und die zweite Hälfte von *Der Panther* ist eine kunstvolle Beschwörung dieser Tier-Mitte. Dort, tief innen im Subjekt, siedeln wir ja gewöhnlich die Quellen unserer Kraft und unseres Willens an. Auch das Herz ist nach dieser – anatomisch falschen – Lokalisierung ein Organ der Mitte, das Zentrum unseres Wesens. Das Gedicht sagt zum einen (und das gleich mehrfach), dass aus dieser Mitte nichts mehr kommt. Der Wille ist gelähmt, ins Herz sickern zwar Eindrücke ein, aber sie verpuffen dort. Das Erstaunliche an Rilkes *Panther* ist nun aber, dass die Negation letztlich keine Macht über das Negierte hat. Mit jedem

Schritt wachsen «Kraft», «Wille» und «Herz» an, obwohl doch von ihnen das Gegenteil gesagt wird. Ist alles Wilde, Unbezähmbare des Raubtiers tatsächlich verlorengegangen? Oder hat es sich nur tief ins Innere zurückgezogen und könnte wieder hervorbrechen? Das Gedicht lässt sich weder auf eine pessimistische noch auf eine optimistische Lesart festlegen; es hält beide in der Schweben.

Oben wurde gesagt, dass der Panther eine weitere Figuration von Rilkes Pariser Elend sei. Spätestens jetzt ist eine Differenzierung angebracht. Denn diese Raubkatze ist eben auch ein vollendet schönes Naturwesen. Wenn Rilke sein Unglück in der Gestalt eines solchen Gefangenen spiegelte, entwarf er sich selbst in einem glanzvollen, für Hoffnung offenen Licht, ungeachtet aller Bedrückung. Das war etwas anderes als die zwanghafte Identifikation mit den «Fortgeworfenen», der Malte verfällt! Im Bild des Panthers erscheint die aktuelle Verzagtheit des Autors von vornherein angelegt auf die Wiedergewinnung seiner kreativen Kräfte.

Das Kreisen der Katze auf engstem Raum hat etwas von einem rituellen Tanz, mit dem in archaischen Kulturen kosmische Ur-Mächte angerufen und magisch aktiviert werden sollten. Eine solche Beschwörung, die Hilflosigkeit plötzlich in Stärke umschlagen lassen kann, ist spürbar in der Formulierung «geht durch der Glieder angespannte Stille». Man sieht förmlich jenes feine Muskelspiel in der Rückenpartie der Raubkatze vor sich, das wie ein kaum merklicher Wellenschlag entlang der Wirbelsäule durch den Körper gleitet, bis hinab zu den Hinterbeinen mit ihrer gewaltigen Sprungkraft. In der Aufnahme eines «Bildes» aus der Außenwelt durch den «Vorhang der Pupille» hat man oft eine Assoziation mit der Öffnung des Objektivs in einem Photoapparat und damit einen Hinweis auf das Mechanische im Blick des Tiers vermutet. Aber handelt es sich nicht um einen Moment «hellen Einsehens», wie Rilke das später genannt hat: einen Augenblick intensivster Wahrnehmung, in dem ein Detail der Außenwelt ins Ich hineingerissen und poetisch fruchtbar gemacht wird? Vielleicht hört das Bild nur vorerst auf, «im Herzen zu sein», um irgendwann aus dem Unbewussten wieder aufzutauchen und zu Sprache zu werden.

Betrachtet man spätere Tiergedichte Rilkes, ist man noch mehr

geneigt, in diesem Panther nicht nur Schwäche und Resignation, sondern vor allem latente Stärke zu sehen. Katzen waren für Rilke faszinierende Einsamkeitswesen, von den Menschen grundsätzlich abgeschottet nicht durch Gitterstäbe, sondern durch ihren herrscherlichen Eigensinn. Tritt man ihnen zu nahe, ziehen sie sich in sich zurück und scheinen auf undurchdringliche Weise in sich selbst zu kreisen. Dass dieses andere, souveräne Kreisen schon im *Panther* von 1902 eine Rolle spielt, zeigt die Rundfigur, als die sich das Gedicht selbst präsentiert. Es beginnt mit dem Wort «Sein» und endet mit dem Wort «sein». Zwar handelt es sich einmal um das Possessivpronomen und das andere Mal um das Hilfsverb «sein». Aber in Gedichten kann ein solcher Bedeutungsunterschied nicht den Gleichklang dominieren. Es ist enorm viel ungebrochenes, unzerstörbares «Sein» in diesem Tier!

Der Panther ist ein Ich-Gedicht ohne Ich,³¹ ein Text, in dem es Rilke erstmals gelang, alles Seelische in ein «Ding» zu verlegen und damit den Anschein einer bloßen Beschreibung zu erwecken. Es geht um die Verzweiflung eines Ich und seinen dringenden Wunsch, sich durch erneutes inspiriertes Schreiben aus seiner Krise zu befreien. Und doch findet sich keine Spur von Wehleidigkeit oder Selbstverliebtheit mehr in den Versen dieses Gedichts.

In Paris begann Rilke zu begreifen, dass das umstandslos Gefühlige das Hauptproblem seiner bisherigen Lyrik war. Statt jeden äußeren Eindruck gleich mit dem zu verbinden, was im Ich vorgeht, plädiert er nun dafür, erst einmal von sich abzusehen. Es gilt, in einer Haltung beinahe teilnahmsloser, «sachlicher» Aufmerksamkeit äußere Eindrücke zu sammeln, statt sie zum Anlass zu nehmen, gleich wieder die eigene Gefühlswelt hervorzukehren. Und es gilt zu warten, bis einem in einem äußeren Objekt sein Inneres so prägnant und anschaulich entgegenkommt, wie es sich in der direkten Selbstbeobachtung nie ergeben hätte.

Rilke begriff sich von nun an als eine Art Bildhauer mit Worten. Durch das Absehen vom diffus Psychischen sollten seine Gedichte gestalthafter, «plastischer» werden. Diese Wendung zum plastischen Gedicht verband er wenige Jahre später in dem programmatischen *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* mit einer Aufforderung an alle

Dichtungsaspiranten, sich vor dem verführerischen, aber falschen Subjektivismus zu hüten:

O alter Fluch der Dichter,
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
die immer urteilen über ihr Gefühl
statt es zu bilden; die noch immer meinen,
was traurig ist in ihnen oder froh,
das wüßten sie und dürftens im Gedicht
bedauern oder rühmen. Wie die Kranken
gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.³²

In den Jahren 1902 bis 1908 schrieb Rilke rund zweihundert solcher (überwiegend) ich-loser Gedichte; 196 davon veröffentlichte er in den zwei Bänden *Neue Gedichte* und *Der neuen Gedichte anderer Teil*.

Doch zurück zum Anfang.

Meudon

Die Neuausrichtung seiner Poesie an der Plastik hatte natürlich damit zu tun, dass Rilke nach Paris gekommen war, um dem Bildhauer Auguste Rodin bei der Arbeit zuzuschauen. Am 2. September 1902 war er das erste Mal in Rodins Atelier in Meudon, einer Kleinstadt zwölf Kilometer südwestlich von Paris. Am Tag zuvor hatte ihn der Meister in seinem Stadtatelier in der rue de l'Université empfangen. Über beide Besuche gibt es ausführliche Berichte in Rilkes Briefen an seine Frau.

Rodin hatte sich 1894, im Alter von 54 Jahren, in Meudon niedergelassen, in einem großzügigen Anwesen mit Villa und weiteren Gebäuden, in denen Ateliers, Werkstätten sowie Lagerräume für die Produktion und den Versand seiner Skulpturen untergebracht waren. Auch Rodins umfangreiche Sammlung antiker Statuen ließ sich hier

besichtigen. Der Skulpteur war schon in den 1890er Jahren so gefragt, dass die Pariser Räumlichkeiten für seinen wachsenden Kunstbetrieb nicht mehr genügten. Das Meudon, das Rilke betrat, glich eher einer Fabrikanlage des 19. Jahrhunderts, wo der Patron in einer Art Herrenhaus direkt neben den Produktionsstätten wohnte. Bezeichnenderweise geht Rilke weder in seinen Briefen noch in dem späteren Rodin-Buch darauf ein, dass der Name Rodin mittlerweile für ein nahezu industrielles Unternehmen stand. Er vermerkt nur, dass man sich beim Betreten des Geländes wie in ein «Wunder» versetzt fühle: ein «Garten von Steinen und Gipsen».³³ Der große Pavillon, in dem Rodin im Rahmen der Weltausstellung 1900 mehr als 170 Skulpturen ausgestellt hatte, sei – so führt der Brief weiter aus – in diesen Garten «übertragen» worden, «den er scheinbar ganz ausfüllt, mit noch einigen Ateliers, in denen Steinhauer sind und in denen er [Rodin] selbst arbeitet. Dann sind noch Räume zum Tonbrennen und zu allerhand Handwerken.»³⁴ Man kann erahnen, welche Ausmaße Rodins «Atelier» angenommen hatte. «Vor 1880 arbeiten gelegentlich drei oder vier Assistenten für ihn, zwischen 1880 und 1884 sind es acht, in der 90er Jahren werden mehr als 20 beschäftigt, und zwischen 1900 und 1910 hat Rodin mehr als 50 Gehilfen unter Vertrag, darunter so bekannte Namen wie François Pompon, Jules Desbois, Antoine Bourdelle oder Aristide Maillol.»³⁵ Vor allem in England und den USA waren Rodin-Skulpturen so beliebt, dass man mit der Produktion und Auslieferung in Meudon kaum hinterherkam.

Rodin war kein Bildhauer im klassischen Sinn. Mit Hammer und Meißel am Marmorblock hat er entweder nie oder nur in seinen frühen Lehrjahren gearbeitet (was ihn nicht hinderte, sich später, als man ihn mit Michelangelo verglich, auf Photographien in dieser Pose zu präsentieren). Sein Material war der Ton, aus dem er mit sagenhafter Geschicklichkeit Figuren zu formen verstand. Seit er Herr über ein eigenes Atelier war, beschränkte er sich ganz auf das Modellieren der Tonformen. «Assistenten und Hilfskräfte waren dafür da, die Tonmodelle des Meisters in Gips zu gießen, die Gipsfassungen mittels eines mechanischen Apparats zu vergrößern oder zu verkleinern, in Marmor zu übertragen oder mit Hilfe der Bronzegießereien zu vervielfältigen.»³⁶

Rodins «Bildhauer»-Kunst war Plastik im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Um das Geschäft am Laufen zu halten, hatte er auch keine Hemmungen, Nippes zu produzieren. Nebenher schuf er weiterhin seine avantgardistischen Skulpturen, die in Frankreich zuverlässig Skandale auslösten.

Vom Geschäftsmann Rodin wollte Rilke aber nichts wissen. Selbst als er 1905/06 für einige Monate als Rodins Privatsekretär die Korrespondenz des Meisters erledigte, bei ihm wohnte und beinahe täglich in den Betrieb eingespannt war, fanden sich in seinen Briefen keine näheren Angaben zum Unternehmen. Meist beklagte er sich nur allgemein über die Unruhe in Meudon durch allzu viele Besucher und die zahllosen Anfragen, die er zu beantworten hatte. Jetzt, beim Antrittsbesuch im Herbst 1902, war seine Perspektive sowieso die eines Jüngers auf der Wallfahrt zu seinem Erlöser. Wie um Clara, die die Szene ja kannte und wusste, welch hohes Maß an Arbeitsteilung und Kommerzialisierung in Rodins Manufaktur gegeben war, zu überzeugen, beschloss Rilke die Beschreibung seiner Ankunft mit einem energischen Hinweis auf den *einen* Geist, der hier alle Gebäude, alle Skulpturen und alle Beschäftigten beherrsche: «Man sieht, noch ehe man eingetreten ist, daß alle diese hundert Leben *ein* Leben sind, – Schwingungen *einer* Kraft und *eines* Willens.»³⁷ Rilke erhebt Rodin zum Kunst-Gott, seine Briefe werden nicht müde, die überirdische Entzücktheit dieses Mannes zu preisen, mit dem er doch halbe Tage verbrachte, den er schwitzend bei der Arbeit und kauend beim Essen erlebte. «Und wenn er spricht, kommt seine Stimme wie aus einem tiefen Turme, und sein Gesicht hebt sich wie aus fließendem Wasser.»³⁸ Hat Rodin keine Zeit, ihn zu empfangen, schreibt Rilke ihm Bittbriefe im Stil eines religiösen Schwärmers:

Und wenn Sie mir die Erlaubnis geben werden, manchmal, an Samstagen, in Ihr Atelier zu treten und die Verbindung mit Ihrem Werk zu bewahren, das für mich zu einer Kommunion geworden ist, von der ich jung und rein, im Inneren erleuchtet durch die Hostie Ihrer Schönheit, heimkehre!³⁹

Die Sakralisierung des Meisters gab seiner ganzen Pariser Existenz ein mythisches Gepräge: hie die Hölle der Großstadt, da das Himmelreich der Kunst mit einem rauschebärtigen Gott-Vater, zu dem er sich immer wieder flüchten konnte. Paris, schreibt er Silvester 1902 nach Deutschland, sei «eine schwere, bange Stadt», er leide viel «durch die Grausamkeit und Wirrheit der Gassen und die Unnatur der Gärten, Menschen und Dinge». Zuletzt wird der Tonfall apokalyptisch:

Paris hat für mein geängstigtes Gefühl etwas unsäglich Banges. Es hat sich ganz verloren, es rast wie ein bahnverirrter Stern auf irgendeinen schrecklichen Zusammenstoß zu. So müssen die Städte gewesen sein, von denen die Bibel erzählt, daß der Zorn Gottes hinter ihnen emporstieg, um sie zu überschütten und zu erschüttern. Zu alledem ist Rodin ein großer, ruhiger, mächtiger Widerspruch. Die Zeit fließt von ihm ab, und wie er so arbeitet, alle, alle Tage seines langen Lebens, scheint er unantastbar, sakrosankt und beinahe namenlos.⁴⁰

Ganz ausgeblendet wird der Alltagsmensch Rodin allerdings nicht. Gleich im ersten Brief an Clara, geschrieben am Abend nach dem Antrittsbesuch in Meudon, schildert er das mittägliche «déjeuner», zu dem man ihn und noch einen «Herrn mit einer roten Nase» eingeladen habe. Zu Rilkes Bestürzung zeigte sich der Kunst-Gott verstrickt in Familienbande. «Madame Rodin» – so bezeichnet er Rodins Lebensgefährtin Rose Beuret – hatte das Essen zu spät auftragen lassen, wurde dafür gerügt und wehrte sich mit «einer Flut hastiger und heftiger Worte, [...] die nicht eigentlich böse klangen, nicht häßlich, aber wie von einem schwer gekränkten Menschen, dessen Nerven alle im nächsten Augenblick springen werden.»⁴¹ Rodin sei ruhig, aber «unbeugsam» geblieben. Nicht als peinlich, «nur traurig» habe er diese Szene empfunden, schließt Rilke und leitet über zu dem Gespräch über Malerei, das er danach mit dem Meister geführt habe.

Die Stellung von Rose Beuret in Meudon war heikel. Auguste Rodin war ein Erotomane, der nicht nur langjährige Geliebte neben ihr hatte, sondern es offenbar darauf anlegte, alles zu beschlafen, was ihm an Weiblichkeit in die Quere kam. Arbeits- und Geschlechtsleben waren bei ihm nicht zu trennen; wer als Schülerin von ihm lernen

wollte, wer ihm Modell stand, wurde sexuell bedrängt. Sein berühmtestes Opfer war die geniale Bildhauerin Camille Claudel, die 1893 die Beziehung beendete und in den folgenden Jahren psychisch schwer erkrankte.

Von Rodins Liebesleben wusste Rilke bei seinen ersten Besuchen wahrscheinlich noch nichts. Im Lauf der Zeit dürfte er aber einiges mitbekommen haben, spätestens 1905/06, in der Zeit als Privatsekretär, muss er im Bilde gewesen sein. Nichts davon in seinen Briefen. Erst Jahre später, nach dem Zerwürfnis mit Rodin aufgrund seiner Entlassung als Sekretär, rang er sich zu Andeutungen durch. Ein Brief vom Herbst 1908 an Clara spricht von Rodins «Verhängnis», dem Sensuellen völlig ausgeliefert zu sein.⁴² Er habe den Meister in persönlichen Gesprächen zu belehren versucht, «daß jedes Ding das Geschlechtliche übersteigt und in seiner sinnlichsten Fülle ins Geistige überschlägt, mit dem man nur noch in Gott zusammenliegen kann».⁴³ Zum Exempel habe er Rodin von der portugiesischen Nonne Marianna Alcofarado erzählt, die durch Verzicht auf einen irdischen Geliebten eine unendliche kosmische Liebeskraft errungen habe. Rodin hatte es aber nicht mit Nonnen oder einem Beilager in Gott, weshalb Rilke resigniert schließt: «Ich werd ihn nicht ändern.»⁴⁴ Nach Rodins Tod 1917 drückte er die Aversion gegen dessen wildes Sexualleben dann unverhohlen aus. Sie richtete sich bezeichnenderweise vor allem gegen die Hauptgeliebte in Rodins letztem Lebensabschnitt, eine französischstämmige Amerikanerin namens Claire Coudert, die durch Heirat zur Marquise de Choiseul geworden war und ab 1906 die Nachfolge der britischen Malerin Gwen John angetreten hatte. Ein «Schicksal, weit unter seinem Niveau», habe Rodin von da an «eingehüllt», heißt es in einem Brief von 1921.⁴⁵

Warum Rilke die kommerzielle wie die erotische Betriebsamkeit seines Meisters ignorierte, liegt auf der Hand: Meudon war für ihn ein reines Reich der Kunst und musste rein bleiben. Mit der Mythisierung Rodins verfolgte Rilke freilich auch ganz praktische Ziele im Prozess der Trennung von Clara. Es ging ihm auch um sein eigenes Entschwinden in eine Kunst-Welt, zu der sie mitsamt der gemeinsamen Tochter keinen Zutritt mehr haben sollte. Rodin sei, so versichert er Clara

schon am 5. September, ein Erneuerer, weil er sein Leben radikal der Kunst gewidmet habe. Nur bei «einsamem Streben», habe Rodin ihm erklärt, komme Bedeutendes heraus, Menschen, mit denen man sein Leben teile, seien eher hinderlich: «Er hat geheiratet, parce qu'il faut avoir une femme, wie er mir sagte [...] Non, c'est vrai, il n'est pas bien de faire des groupes, les amis s'empêchent. Il est mieux d'être seul. Peut-être avoir une femme – parce qu'il faut avoir une femme ... so etwa.»⁴⁶ Und zum Abschied bekam der deutsche Besucher Rodins höchste Maxime mit auf den Weg: «wunderbar ernst sagte er das: Oui, il faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience.»⁴⁷ Den Heilsweg zur Kunst, heißt das, eröffnet nur der Verzicht auf privates Glück. Große Künstler hätten immer in Kauf genommen, dass ihr Leben «verkümmert» sei «wie ein Organ, das sie nicht mehr brauchen».⁴⁸

Clara Westhoff war eine kluge Frau, die unschwer begriffen haben dürfte, dass Rainer aus dem Mund des Orakels Rodin sein Urteil über ihre eigene Ehe verkündet hatte. Eine Woche später schreibt er ihr trotzdem noch einmal deutlich, was sie in Paris zu erwarten hat:

Diese Stadt ist sehr groß und bis an den Rand voll Traurigkeit. Und Du wirst darin allein sein und arm sein und sehr unglücklich, wenn Du Dir nicht, von der ersten Stunde an, an Deiner Arbeit ein Glück erziehst, eine Stille, eine Stärke ... Schwer wird Dein Leben sein ... Aber es ist wahr: das wird nun die *eigene* Schwere sein, die Du zu tragen hast, die Schwere Deines Herzens, Deiner Sehnsucht, die Last Deiner Arbeit. Und darum sei froh, tief innen, hinter Worten und Gedanken freue Dich.[...]

Dein RainerMaria⁴⁹

Der Rodin-Essay I: Handwerk

«Comment faut-il vivre?» fragte Rilke den «cher Maître» in einem seiner ersten Briefe.⁵⁰ War Rodin für ihn eine Art Lebensberater? Faszinierte ihn an Rodin vor allem das Modell der einsamen, radikal aufs

Werk konzentrierten Künstlerexistenz? Interessierten ihn die Skulpturen letztlich weniger als die Person ihres Schöpfers?

Auf den ersten Blick scheint die Rodin-Monographie, die Rilke in den letzten Monaten des Jahres 1902 niederschrieb, diesen Verdacht zu bestätigen. «Rodin war einsam vor seinem Ruhme», lautet der erste Satz.⁵¹ Auch als berühmtester Bildhauer der Welt sei er einsam geblieben. Die Zurückweisung von «Ruhm» ist von nun an ein fester Bestandteil von Rilkes Einsamkeitspredigten. Ruhm, das bedeutet Festgelegtwerden durch das Bild, das sich die Öffentlichkeit von einem Künstler macht. Ruhm läuft hinaus auf ein fatales Eingesperrtwerden in Erwartungshaltungen. Der Künstler, der den Verlockungen des Ruhms erliegt und – modern ausgedrückt – nur noch seine Marke bedient, versündigt sich an seinen besten Möglichkeiten.

Als leuchtendes Beispiel für konsequente Ruhm-Verweigerung preist Rilke im *Malte Henrik Ibsen*, den erfolgreichsten Dramatiker des späten 19. Jahrhunderts. Ibsen habe «diesen öffentlichen Abbruch eines Werdenden, in dessen Bauplatz die Menge einbricht»,⁵² gefürchtet und sich deshalb immer wieder in sich zurückgezogen. Dafür verleiht ihm Malte die Auszeichnung: «Du Einsamster, Abseitiger».⁵³

Das Nicht-festgelegt-werden-Wollen vor allem durch die, die einen *lieben*, ist eine weitere lebenslange Obsession des Rainer Maria Rilke. Sie ist verantwortlich dafür, dass so ziemlich alle Künstlerinnen und Künstler, denen er Größe bescheinigt, von ihm zu «Einsamen» verklärt werden, gleichgültig, wie gesellig oder ungesellig sie tatsächlich gelebt haben. Und deshalb musste aus dem *Homme à femmes* und Geschäftsmann Rodin ein Einsamer werden.

Zur mythischen Gestalt wird Rodin nicht zuletzt dadurch, dass Rilke in dem Essay nur wenig über seine Biographie mitteilt. Martin Heidegger hat einmal eine Aristoteles-Vorlesung mit dem Satz eingeleitet: «Er wurde geboren, arbeitete und starb.» Das sollte alles sein zum Leben des Philosophen, es galt, eine Existenz nachzuzeichnen, die einzig «Denken» war. So weit geht Rilke nicht – immerhin war sein Held ja auch noch am Leben. Aber die kargen Angaben zu Rodins Herkunft, seiner Jugend, seiner Ausbildung sollen doch in vergleichbarer Weise zeigen, dass die Person letztlich gleichgültig ist. Worauf es

ankommt, ist ihr Schaffen. Folgt man Rilke, so lässt sich die *Person* Rodin im Grunde reduzieren auf seine formenden *Hände*. Die Rodin-Studie ist vor allem in den Anfangspartien ein Hymnus auf die schöpferische Kraft dieser Hände.

Das ist nun aber der Punkt, an dem die Mythisierung des Bildhauers umschlägt in eine helllichtige Analyse seines Schaffens. Immer wieder betont Rilke, dass Rodin «absichtslos» arbeite. Er verfolge nicht eine bestimmte Idee, die durch die Skulptur ausgedrückt werden soll, sondern gebe sich uneingeschränkt dem Gespür und der Formungsarbeit seiner Hände hin. Rodin *sieht*, wie der Essay darlegt, eigentlich schon mit den Händen, seine Wahrnehmung ist handorientiert.⁵⁴ Rilke weist auf die umfangreichen Körperstudien hin, die der Maître betrieb, bevor er sich ans Skulpturieren machte. Seine Modelle sollten nicht ruhig posieren, sondern ständig umhergehen, sich drehen, beugen, strecken. Rodin verfolgte diese Bewegungsabläufe mit dem Zeichnstift in der Hand und versuchte, so viel wie möglich davon auf dem Papier festzuhalten. Rilke unterschlägt, dass Rodin die Frauen dazu anhielt, dieses Körpertheater nackt vorzuführen und sich zwischendurch auch in aufreizenden Windungen zu ergehen. Die Modelle waren überwiegend junge Pariserinnen, Kinder der Großstadt, die sich anders – schneller, nervöser, fahriger – bewegten als die Menschen vom Land, anders auch als die bürgerlichen Städter zu Beginn des Jahrhunderts.⁵⁵ Und Rodin übertrug, ohne den Blick von ihnen abzuwenden, in einer Art von seismographischem Zeichnen diese neuen Bewegungen direkt aufs Papier. So sammelte er unzählige «Dokumente des Momentanen, des unmerklich Vorübergehenden»,⁵⁶ wie Rilke es nennt: unscheinbare Körperhaltungen, Gangarten, Gesten, Hüftdrehungen, Fingerspreizungen, erschreckte Zuckungen. In Rilkes Worten: «Indem er das Modell nicht aus dem Auge verlor und seiner erfahrenen und raschen Hand ganz das Papier überließ, zeichnete er eine Unmenge niegesehener, immer versäumter Gebärden auf, und es ergab sich, daß die Kraft des Ausdrucks, die von ihnen ausging, ungeheuer war. [...] Er notiert Bewegungen, die keines Wortes wert sind, Wendungen und Halb-Wendungen, vierzig Verkürzungen und achtzig Profile. Er überrascht sein Modell in seinen Gewohnheiten und

Zufälligkeiten, bei Ausdrücken, die erst im Entstehen sind, bei Müdigkeiten und Anstrengungen.»⁵⁷ Der Bildhauer legte demnach ein Archiv der durch das großstädtische Leben veränderten Körpersprache an. Die Momentan-Dokumente dieses Archivs liegen teilweise greifbar vor in den Zeichnungen, überwiegend aber in Rodins gewaltigem Gedächtnis. Denn dort, so Rilke, speichere der Künstler Hunderte weiterer flüchtiger Bewegungsmomente ab, die der Zeichenstift trotz aller Rasanzen nicht erfassen kann: «Sein Auge sieht während der Sitzungs-Stunden viel mehr, als er in dieser Zeit ausführen kann. Er vergißt nichts davon und oft, wenn das Modell ihn verlassen hat, beginnt für ihn das eigentliche Arbeiten aus der Fülle seiner Erinnerung. Seine Erinnerung ist weit und geräumig; die Eindrücke verändern sich nicht in ihr, aber sie gewöhnen sich an ihre Wohnung, und wenn sie von da in seine Hände steigen, so ist es, als wären sie natürliche Gebärden dieser Hände.»⁵⁸ Es ist ein Gedächtnis, das – mit Rilkes Lieblingsbegriffen – «absichtslos» und «namenlos» arbeitet: Der Bildhauer macht sich nicht ausdrücklich bewusst, *was* er da sieht und notiert und im Gedächtnis bewahrt, die Eindrücke fließen vielmehr unterschwellig in ihn ein und verbinden sich direkt mit der Motorik seiner Hand. Und diese Hand ist es dann, die den Ton modelliert und aus den Hunderten und Hunderten namenloser Bewegungserinnerungen die Körpersprache der Statuen schafft.

Rilke präsentiert Rodin demnach als exemplarischen Künstler des Unbewussten. Aber man sieht sofort, dass damit etwas anderes gemeint ist als ein spontan-unbekümmertes Drauflosschaffen aus lebhaft bewegtem Gefühl. Diese Kunst ist Arbeit. Der Künstler muss viel beobachten, studieren, Eindrücke sammeln, und er muss, im wahrsten Wortsinn, sein Hand-Werk beherrschen. Rodin hat ja, wie Rilke dauernd betont, nicht irgendwelche Ideen, die er durch seine Statuen kundgeben will, sondern setzt mit der ihm eigenen manuellen Geschicklichkeit Bewegungsmomente in Zeichnungen und Tonformen um. Das ist das Aufregende, Moderne seiner Skulpturen. Und es gelingt nur, wenn der Kopf, der ja immer etwas «aussagen», eine Botschaft vermitteln will, dabei zugunsten der Hand ausgeschaltet wird. Im *Malte-Roman* hat Rilke dieses Programm auf seine Kunst, die Lyrik, übertragen.

Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muß zurückdenken können [...] an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, [...] an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer [...] – und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der anderen glich, an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen [...] Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.⁵⁹

Als Sprach-Handwerker, der – wie Rodin Tonflächen zu Skulpturen – Wörter zu Gedichten formt, in die eine Unzahl nie eigentlich bewusst gewordener oder längstvergessener Erfahrungen eingegangen ist, hat Rilke sich von nun an begriffen. 1903 äußert er den Vorsatz, sich in Zukunft viel Zeit für das Studium des Grimmschen Wörterbuchs zu nehmen. Das war *sein* Material, seine Schreib-Hand musste von der Beschaffenheit der Wörter ausgehen und sich beim künstlerischen Schaffen leiten lassen.⁶⁰

Der Rodin-Essay II: Oberfläche

Das ruhige, sachliche Schauen unter Abkehr von spontanen Gefühlsreaktionen habe er in der Schule Rodins gelernt. Das hat Rilke bis an sein Lebensende betont. Freilich hat er in Paris auch viel übersehen

beziehungsweise vorsätzlich ignoriert. Die Wunderwerke moderner Technik und Architektur, die Besucher aus dem Ausland bestaunten, kommen bei ihm nicht vor. Es gibt in seinen Pariser Aufzeichnungen und Briefen keinen Eiffelturm,⁶¹ keine Metro (die erste Linie war im Juli 1900 eröffnet worden), es findet sich kein Wort über die riesigen neuen Warenhäuser mit ihren glasverspiegelten Passagen.

Ebenso blendete er alles aus, was an Rodin fragwürdig war, darunter sein Umgang mit Frauen. Aber das ändert nichts an dem Befund, dass der Rodin-Essay wichtige Einblicke in Entwicklungsprozesse der modernen Kunst eröffnet. Der Meister war für Rilke ein bildhauerisches Genie vor allem darin, dass er die Aussagekraft einer Skulptur auf *alle Körperstellen* – auch die kleinsten, unscheinbarsten – gleichmäßig verteilte. Die akademische Bildhauerei, gegen die Rodin revoltierte, führte Gestalten in den immergleichen Posen vor, die in einer immergleichen Gestik und Mimik Schmerz, Mut, Liebesglück, Liebesleid ausdrücken sollten. Mit dieser, so Rilke, «mehr oder minder geschickten Wiederholung von einigen sanktionierten Gebärden» machte Rodin Schluss.⁶² Ein Mittel, sie zu verunmöglichen, war die bewusste Schaffung von Torsi. Wo keine Arme, Hände und Gesichter zur Verfügung stehen, muss der Bildhauer allen Ausdruck in den Rumpf – in die Gestaltung einer Schulter, eines Bauchs – verlegen. Das macht die Körpersprache der Statuen rätselhafter, vieldeutiger und lebendiger. Dem Gesicht einer konventionellen Skulptur, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Massen produziert wurden,⁶³ ließ sich leicht entnehmen, was sie «uns sagen will». Bei Rodin hingegen ist alles Seelische, Ideelle so eingearbeitet in die Gestaltung des ganzen Körpers, dass sich auch die Skulpturen, die er mit Köpfen, Armen und Händen ausstattete, einer simplen Interpretation verweigern. Man wage nicht, ihnen «eine Bedeutung zu geben»,⁶⁴ schreibt Rilke, man wolle das auch gar nicht mehr, sondern genieße staunend die eigentümliche Lebendigkeit dieser Figuren, an denen jede Stelle – ein Rückenwirbel nicht minder als ein Mund oder ein Auge – aufregend sei: «Da war kein Teil des Körpers unbedeutend oder gering: er lebte. Das Leben, das in den Gesichtern wie auf Ziffernblättern stand, leicht ablesbar und voll Bezug auf die Zeit, – in den Körpern war es zerstreuter, größer, geheimnisvoller und ewiger.»⁶⁵

Rodin habe ihn gelehrt, «Kunst Dinge von der *Formung* her zu begreifen».⁶⁶ So hat Rilke wenige Jahre vor seinem Tod die «Wendung» seines Kunstverständnisses unter dem Einfluss des Pariser Meisters beschrieben. Das ist eine weitere Umschreibung seines Grundgedankens, dass der Rodinschen Skulptur nicht irgendeine Idee vorausliege, die der Bildhauer dann in seinem jeweiligen Material – Ton oder Stein – umsetze.⁶⁷ Rodins Figuren entstehen nach Rilke vielmehr als minutiöses Aneinanderfügen kleinster Flächen unter der Leitung seiner Hand, die so unendlich viele Erinnerungen an Körperkonturen in sich trägt. Rodin, so könnte man mit Rilkes Essay sagen, fingerte sich seine Statuen förmlich zusammen.

Was Rilke mit dem Aneinanderfügen von «Flächen» meint, sieht man sofort bei näherer Betrachtung einer Rodin-Skulptur. Die ebene Oberfläche, die die Figuren der klassischen Tradition aufwiesen, gibt es nicht mehr; stattdessen haben wir es mit Körpern zu tun, deren Äußeres einer zerfurchten Ackerlandschaft gleicht. Rodin setzte seine Tonflächen in immer neuen Stellungen und Winkeln so zusammen, dass ein extrem bewegtes Relief aus «Buckeln und Höhlungen» entstand. Aufgrund dieser Gestaltung reflektiert die Figur das Licht auf ganz andere Weise, als es die glatten Körper der Bildhauertradition vermögen: vielstrahliger, in verschiedene Richtungen gehend, Hell- und Dunkel-Effekte vervielfachend. In Rilkes Worten:

Sie [diese Oberfläche] bestand aus unendlich vielen Begegnungen des Lichtes mit dem Dinge, und es zeigte sich, daß jede dieser Begegnungen anders war und jede merkwürdig. An dieser Stelle schienen sie einander aufzunehmen, an jener sich zögernd zu begrüßen, an einer dritten fremd an einander vorbeizugehen; und es gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere.⁶⁸

Dieser Lichtfangtechnik verdankt sich die Raumwirkung der Rodinschen Skulpturen. Rodins «Dinge», so Rilke, stehen nicht einfach wie normale Gegenstände in einer gleichgültigen Umgebung herum. Nein, sie strahlen in den Raum aus und scheinen zugleich gewaltige Raumenergien an sich zu ziehen, nicht nur im näheren Umkreis, sondern ausgreifend in den Himmel, ja das All:

Mit solchen Mitteln konnte er weithinsichtbare Dinge schaffen, Dinge, die nicht nur von der allernächsten Luft umgeben waren, sondern von dem ganzen Himmel. Er konnte mit einer lebendigen Fläche, wie mit einem Spiegel, die Fernen fangen und bewegen, und er konnte eine Gebärde, die ihm groß schien, formen und den Raum zwingen, daran teilzunehmen.⁶⁹

Und auch dies können heutige Betrachter nur bestätigen: Rodin-Skulpturen wirken bei entsprechender Beleuchtung wie von funken-sprühenden Lichtwirbeln umgeben.

Wieder ist auf Rilkes besondere Wortwahl zu achten. Er bezeichnet Rodins Hervorbringungen viel häufiger als «Dinge» (bzw. «Kunst-Dinge») denn als «Skulpturen» oder «Statuen». Liegt das daran, dass der Begriff «Statue» auf Rodins Plastiken ja tatsächlich nicht passen will? Selbst seine liegenden, sitzenden oder ruhig stehenden Figuren wirken dank der vielen, in unterschiedlichste Richtungen ausstrahlenden Lichtreflexe extrem bewegt. Rodins Gehende gar erwecken den Eindruck, als stürzten sie vornüber in den Raum hinein.

Das mag für Rilke eine Rolle gespielt haben, ausschlaggebend war es sicher nicht. Das Wort «Ding» war bei ihm schon zuvor mit höheren Weihen versehen. Ein Ding im emphatischen Sinn – das ist für Rilke ein Gegenstand, der wie Rodins Skulpturen mit dem Raum kommuniziert, Weite um sich schafft, in umfassende atmosphärische Kraftbahnen einzutreten scheint. Und dies gelingt dem Ding, sobald es kein gewöhnlicher Gebrauchsgegenstand mehr ist, sondern sich gegen die Alltagswelt in sich selbst abschließt.

Rodins Kunst-Dinge, darauf will Rilke hinaus, lassen eine Konsumtion der Skulptur, die alles sofort auf bekannte Inhalte, Stoffe oder Ideen reduziert, nicht mehr zu. Wer zum Beispiel vor seinen *Schreitenden Mann* tritt (ein nackter Körper ohne Kopf und Arme), kann nicht sagen, ob hier ein Held der Mythologie oder ein Bauer dargestellt ist, ob dieses Schreiten Glück, Leid, Furcht oder Triumph ausdrücken soll, ob es um Jugend oder Alter geht. Der Betrachter muss sich stattdessen einlassen auf die konkrete Gestaltung der Skulptur in allen Details, er wird womöglich um sie herumgehen, vielleicht mehrfach,

weil er begreift, dass es diese vibrierende Oberfläche ist, die ihn in Bann schlägt.

Solche von Bewegung erfüllten, von Energien durchdrungene, ja beinahe zum Bersten gebrachten «Dinge» wollte Rilke in seiner Kunst, der Poesie, von nun an schaffen. In den *Neuen Gedichten* ist ihm das im Lauf der folgenden Jahre gelungen. Die «Dinge», die hier vorgestellt werden, können dabei alles mögliche sein: Türme, Städte, Landschaften, Blumen, Tiere, Menschen (lebendige und tote), biblische Figuren, Helden und Götter der griechischen Mythologie, Kunstwerke.

Das literarische «Dinge-Machen» ist aber offensichtlich ein ganz anderes Hand-Werk als das bildhauerische. Die quälende Frage, die Rilke sich im Blick auf das Material seiner Kunst lange stellte, lautet: Wie lässt sich durch das Zusammenstellen von Wörtern, die gelesen werden, ein ähnlicher Effekt erreichen wie derjenige, den Rodin durch das Aneinanderfügen von Tonflächen für die Betrachter seiner Statuen erzielte? In seinem großartigsten Gedicht über ein Kunstwerk, *Archaischer Torso Apollos*, hat Rilke es tatsächlich geschafft, eine Skulptur – es handelte sich um einen antiken Torso, den er im Louvre gesehen hatte – so zu beschreiben, dass der anfangs tote, glanz- und gliederlose Marmorblock dank einer Fülle von Vergleichen, Assonanzen und Alliterationen dem Leser am Ende wie ein Rodinscher Leuchtkörper erscheint:

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
 sich hält und glänzt, sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Es mutet an wie eine Supernova, was sich hier in der Betrachtung einer uralten Statue ereignet: Der Stein scheint «aus allen seinen Rändern» auszubrechen wie ein explodierender Stern. Die Behauptung des Rodin-Essays, dass bei diesem Bildhauer «alle Stellen» einer Skulptur aussagekräftig seien, begegnet im Gedicht wieder in der kühnen Imagination eines Torsos, dessen Oberfläche aus Hunderten von Augen besteht, die den Betrachter anschauen und ihm eine völlige Neuorientierung seines Lebens abverlangen (ohne dass gesagt wird, was denn konkret anders werden soll). So muss Kunst nach Rilkes Ansicht wirken, so existentiell-erschütternd, so unbedingt, so offenbarungsartig, dass ihre Erfahrung nur mit der Wucht religiöser Erweckungserlebnisse vergleichbar ist!

Man kann sich fragen, was Rilkes «Kunst-Dinge» eigentlich miteinander gemein haben, wo doch im Endeffekt alles, was er zum Gegenstand eines Gedichts macht, ein solches «Ding» sein kann. Wir haben bisher einen näheren Blick auf ein Tier (*Der Panther*) und eine Statue (*Archaischer Torso*) geworfen. Nehmen wir ein drittes Beispiel aus den *Neuen Gedichten* hinzu, in dem das «Ding» eine Stadt ist:

Spätherbst in Venedig

Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder,
der alle aufgetauchten Tage fängt.

Die gläsernen Paläste klingen spröder
an deinen Blick. Und aus den Gärten hängt

der Sommer wie ein Haufen Marionetten,
kopfüber, müde, umgebracht.

Aber vom Grund aus alten Waldskeletten
steigt Willen auf: als sollte über Nacht

der General des Meeres die Galeeren
erwecken in dem wachen Arsenal,
um schon die nächste Morgenluft zu teeren

mit einer Flotte, welche ruderschlagend
sich drängt und jäh, mit allen Flaggen tagend,
den großen Wind hat, strahlend und fatal.

Wenn die Aufladung mit Energie die Haupttechnik dieser Gedichte ist, dann gehört an den Anfang die Vorstellung der Dinge als müde, abgestorben, gelähmt, behindert. Rilke tötet seine Dinge erst einmal, bevor er sie zu einem – dann allerdings überwältigenden – Leben wiedererweckt. Beim *Panther* fällt das Stichwort «müde» gleich im zweiten Vers; er bewegt sich zwar noch, aber willenlos, seelisch tot. Beim *Archaischen Torso* ist das Objekt ein Stein, dem alles fehlt, was physische Beweglichkeit und emotionale Bewegtheit signalisieren könnte: keine Beine, keine Arme, kein Gesicht. Und auch Venedig ist «müde», ausgelaugt vom touristischen Betrieb des Sommers.

Doch dann beginnt die energetische Aufladung, die Wiederauferstehung der verlorenen Kraft. Beim *Panther* noch sehr verhalten, indem der «große Wille» nur in der Negation erahnbar wird. Vom *Torso* wird schon in der zweiten Strophe in einem wagemutigen Vergleich gesagt, er glühe noch wie ein zurückgeschraubter Kandelaber. Aber mit jedem Vers wird diese Lichtquelle dann gleichsam weiter aufgedreht. Das Venedig-Gedicht holt die Energie, den urtümlichen «Willen», aus der Tiefe des Meeres. Sie ist zugleich die Tiefe der Geschichte: jene längstvergangene Zeit, in der die Stadt die Herrscherin des Mittelmeers war. Es ist fast immer auch eine wilde, gefährliche Energie, die Rilke in seine «Dinge» einströmen lässt. Die mörderische Kraft eines Panthers begegnet in *Archaischer Torso* wieder, wenn es heißt, die Oberfläche der Statue flimmere «wie Raubtierfelle». Und macht einem nicht auch die venezianische Flotte, «ruderschlagend» und «jäh mit allen Flaggen tagend», Angst?⁷⁰

Nicht alle, aber viele der *Neuen Gedichte* funktionieren nach diesem Muster. Man hat es schnell raus, nimmt aber keinen Anstoß daran. Im Gegenteil: Man kann nur bewundern, wie die verschiedensten Dinge einem Grundschema unterworfen werden und doch durch die Sprachkunst des Autors eine individuelle, plastische Gestalt gewinnen.

Eigentlich hatte er gute Arbeit geleistet. In vier Wochen, von Mitte November bis Mitte Dezember 1902, war der umfangreiche Rodin-Essay niedergeschrieben worden. Sein Pariser Auftrag war damit erfüllt. Rilke hätte sich gefestigt fühlen können, auch weil er keinen Zweifel hatte, dass ihm der Text gelungen war. Aber die Freude hielt nicht lange vor. Ein Brief vom 16. Dezember, in dem er vermeldet, das «Rodin-Buch» sei «eben fertig geworden», endet wieder mit Klagen über Paris: «Mir ist diese wirre Stadt schwer zu ertragen.»⁷¹ Weihnachten blieben er und Clara dennoch in Frankreich, die «kleine Ruth, an die wir immer denken»,⁷² feierte allein mit den Großeltern in Oberneuland.

Das neue Jahr begann unheilvoll. Rilkes Befinden verschlechterte sich zusehends; wiederholte Grippe-Anfälle fesselten ihn entweder ans Bett oder ließen ihn die Tage in einem Zustand «schwindlichen Unbehagens» durchleben.⁷³ An poetische Arbeit war nicht zu denken, er schrieb nur einige – für seine Verhältnisse: wenige – Briefe und suchte weiter ratlos nach möglichen Finanzierungsquellen für eine freie Schriftstellerexistenz. Vom Verkauf seiner Bücher konnte er nicht leben; das wurde ihm erneut deutlich, als der *Rodin* auf dem Markt war. Das «Rodin-Buch, in dem ich monatelang gelebt habe, hat nur 150 Mark gebracht»,⁷⁴ schrieb er im April 1903 einer neuen Gönnerin, der schwedischen Schriftstellerin Ellen Key. Es folgt eine Passage, die charakteristisch ist für die Öffentlichkeitsscheu des Dichters Rainer Maria Rilke:

Und im Innersten ist dabei etwas in mir, was gar nicht will, daß diese Bücher bekannt werden sollen; eine Sehnsucht nach dem Namenlosbleiben füllt mich aus, und ich möchte gerne verloren gehen hinter meinen Liedern wie irgendein vergangenes Volk.⁷⁵

Die Ablehnung von Ruhm war, wie diese Sätze zeigen, keine Koketterie. Auch sie entsprang Rilkes tiefsitzender Angst vor dem Geliebt- und Bewundertwerden, das für ihn immer auch – und vor allem! – ein Gefangensein in den Vorstellungen und Ansprüchen der anderen bedeutete. Er wollte ein Namenloser, ein Niemand «hinter meinen Liedern» bleiben. 22 Jahre später nahm er dieses Grundthema seines

Lebens in einem seiner bekanntesten Texte wieder auf – seinem Grab-
spruch:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.⁷⁶

Aber so weit sind wir noch nicht.

Flucht nach Italien

Den Brief an Ellen Key schrieb Rilke bereits aus dem italienischen Badeort Viareggio an der ligurischen Küste. Dorthin hatte er sich Ende März 1903 geflüchtet. Nach etwas mehr als einem halben Jahr gab er den Kampf gegen Paris fürs Erste verloren.

Kaum in Italien angekommen, legte Rilke los mit einem persönlichen Programm des «Zurück zur Natur». Er gehe «fast immer barfuß [...] oder sogar barbein», schrieb er der in Paris zurückgebliebenen Clara und fuhr fort:

Vormittag (d. h. um halb 9) gehe ich in meine Strandhütte, kleide mich aus und bleibe den ganzen Vormittag bis halb 12 im Luftbad, auf dem Strande laufend und mit den Armen fliegend, liegend im Sande und tanzend im Wind. Dann an einem entlegenen Punkte des Strandes lege ich den Badeanzug ganz ab und bade, laufe ins Wasser hinein [...] und lasse mich von den großen Wellen wieder ans Land tragen.⁷⁷

Die selbstverordnete Kur, zu der gemäß seinen lebensreformerischen Prinzipien auch vegetarisches Essen gehörte,⁷⁸ schlug tatsächlich an. Rilkes kreative Kräfte kehrten zurück, innerhalb einer Woche – vom 13. bis 20. April 1903 – entstanden 18 Gedichte. 14 von ihnen stellte er unter dem Titel *Das Buch von der Armut und vom Tode* als dritten Teil seines *Stundenbuchs* zusammen (1905 erschienen). Vom Inhalt her sind diese Gedichte vor allem eine Abrechnung mit Paris. Und gleich zu Beginn wird auch die Angst als die Grundbefindlichkeit thematisiert, die diese Texte hervortrieb:

Oder ist das die Angst, in der ich bin?
 die tiefe Angst der übergroßen Städte,
 in die du mich gestellt hast bis ans Kinn?⁷⁹

Das angesprochene «Du» ist der Gott des *Stundenbuchs*. Wie in den ersten zwei Teilen dieses Werks firmieren die Gedichte als «Gebete». Es sind aggressive Gebete, denn das Ich tritt vor allem auf als Ankläger. In wahren Reimgirlanden schildert es Gott die entsetzliche Zerstörung der Schöpfung durch Gebilde wie Paris:

Denn, Herr, die großen Städte sind
 verlorene und aufgelöste;
 wie Flucht vor Flammen ist die größte, –
 und ist kein Trost, daß er sie tröste,
 und ihre kleine Zeit verrinnt.

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
 in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
 geängsteter denn eine Erstlingsherde;
 und draußen wacht und atmet deine Erde,
 sie aber sind und wissen es nicht mehr.⁸⁰

Rilkes Hauptlektüre in Viareggio war die Bibel. Wenn es heißt, dass die modernen Metropolen wie auf der «Flucht vor Flammen» seien, spürt man den alttestamentarischen Zorn des Autors auf die Stadt, der er nicht standgehalten hat. Das Ich des Gedichts wendet sich an einen möglicherweise strafenden Gott, aber es sind auch Rilkes flammende Verse, die die großen Städte, für ihn Ausgeburten der Unnatur, in Schutt und Asche legen sollen.

Der Ton dieser Pariser *Stundenbuch*-Gedichte (so muss man sie nennen, obwohl sie in Italien entstanden sind) ist ein völlig anderer als der der *Neuen Gedichte*. Man fragt sich, warum Rilke, nachdem ihm mit *Der Panther* schon 1902 ein erstes Ding-Gedicht gelungen war, nun wieder in den Tonfall seiner Lyrik aus der Zeit der Jahrhundertwende zurückfiel. Auch die Grundhaltung ist eine andere: Wie immer man den Gott des *Stundenbuchs* deuten mag – wo das Wort «Gott» fällt, geht es unvermeidlich ums Ganze der Welt und des menschlichen

Daseins. Die Ding-Gedichte hingegen konzentrieren sich auf *einen* Gegenstand, es gibt kein Ich und keine überweltliche Instanz, der es sein Leid klagt. Tatsächlich hat Rilke noch einige Jahre gebraucht, um sich vom metaphysischen Rahmen seiner frühen Lyrik zu lösen. *Der Panther* blieb bis auf Weiteres das einzige Poem, in dem er das an Rodin orientierte Modell des energetischen «Dings» realisierte. Erst 1905 begann er, wieder in Paris, in der Nähe Rodins, in diesem Gedichtstypus wie entfesselt zu produzieren. Es ist, als habe Rilke sich gegen die Zerstörungskräfte der Großstadt erst wappnen müssen, um die «Dinge», die ihm dort begegneten, ihrerseits wieder mit übermenschlichen Energien aufzuladen. Er musste Paris für geraume Zeit ausweichen. Das tat er, indem er nach der Rückkehr aus Viareggio nur noch zwei Monate in der französischen Hauptstadt blieb – und prompt wieder krank wurde. Am 1. Juli 1903 reiste Rilke ab und versuchte in den folgenden Jahren, an verschiedenen europäischen Zufluchtsorten die heilsamen Effekte des Viareggio-Aufenthaltes wieder aufzugreifen.

Er konnte Paris nur literarisch bewältigen. Eine Woche vor seiner Abreise schrieb er nach fast zweieinhalbjähriger Unterbrechung den ersten Brief an Lou Andreas-Salomé, seine frühere Geliebte, intellektuelle Erzieherin und Begleiterin auf seinen Russland-Reisen. Dass sie so lange keinen Kontakt gehabt hatten, war für Rilke der Anlass, ihr in ausufernden Briefen sein Pariser Schreckensjahr zu schildern. Hier finden sich die ersten akribischen Darstellungen von «Fortgeworfenen», die er später in den *Malte*-Roman übernahm. Hier finden sich seine ersten Versuche, die Angst als Grundstimmung nicht nur seines, sondern des menschlichen Daseins überhaupt zu beschwören. Hier beginnt er, ganze innere Landschaften der Angst zu entwerfen, die, wie er Lou zu verstehen gibt, in Paris riesengroße Ausmaße angenommen habe:

O es haben tausend Hände gebaut an meiner Angst und sie ist aus einem entlegenen Dorf eine Stadt geworden eine große Stadt, in der Unsägliches geschieht. Sie wuchs die ganze Zeit und nahm mir das stille Grün aus meinem Gefühl, das nichts mehr trägt. Schon in Westerwede wuchs sie und es entstanden Häuser und Gassen aus den banger Umständen und Stunden, die dort vergingen. Und als Paris kam, da wurde sie rasch ganz groß.⁸¹

Es sind diese Briefe, in denen er das «Dinge machen aus Angst» als seine künftige Aufgabe benennt. Lou Andreas-Salomé hat sofort begriffen, dass seine Schilderungen des Pariser Elends nicht einfach nur Klagen, sondern bereits Literatur waren. In jedem dieser Briefe hatte er faszinierende Kunst-Dinge aus Angst gemacht! Und so bescheinigte sie ihm mit der Autorität der mütterlichen Freundin und Kollegin, dass dies seine eigentliche Begabung sei: «der Dichter in Dir dichtet aus des Menschen Ängsten.»⁸²

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de