

Dieter Lamping

Rainer Maria Rilke

Die Kunst zu schreiben und zu leben



J.B. METZLER

Rainer Maria Rilke: Die Kunst zu schreiben und zu leben

Dieter Lamping

Rainer Maria Rilke: Die Kunst zu schreiben und zu leben



J.B. METZLER

Dieter Lamping
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Mainz, Deutschland

ISBN 978-3-662-70655-8 ISBN 978-3-662-70656-5 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-70656-5>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2025

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jede Person benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des/der jeweiligen Zeicheninhaber*in sind zu beachten.

Der Verlag, die Autor*innen und die Herausgeber*innen gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autor*innen oder die Herausgeber*innen übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: Rainer Maria Rilke auf der Terrasse des Hotels Bellevue in Sierre (Ende August 1924). Deutsches Literaturarchiv Marbach (Inventarnr. B 2022. X1.001.0058)

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Wenn Sie dieses Produkt entsorgen, geben Sie das Papier bitte zum Recycling.

Der Künstlerin

*ich will Kunst und Leben nicht
voneinanderreißen; ich weiß, daß sie
irgendwann und irgendwo eines Sinnes sind.*

*Rilke am 11. August 1903 an
Lou Andreas-Salomé*

Inhaltsverzeichnis

1	Der „Dichter“. Rilkes Werk und Existenz	1
----------	--	----------

Teil I Die frühen Jahre: Von Prag nach Worpswede

2	Begegnungen und Gedanken	9
	Künstler-Sein	9
	Lou Andreas-Salomé	13
	Der Beginn des Nachdenkens über Kunst und Künstlertum	16
	Der Lyrik-Verächter: Die Begegnung mit Leo Tolstoi	20
3	Worpswede und Worpsweder: Begegnungen mit Künstlern	25
	Heinrich Vogeler	25
	Worpswede: eine Annäherung	27
	Worpswede: eine Lebensweise	28
	Rätsel einer Ehe	31
	Bedrängnisse	34
	<i>Worpswede</i> : ein Buch	35
	Der Auszug	38

Teil II Die Pariser Jahre

4	Die erste Pariser Zeit	43
5	Rilke und Rodin: In der Lehre bei einem Künstler	49
	Der Schüler	49
	Der Meister	50
	Die Monographie	51
	Der Erfolg des Buchs	54
	Wie man leben soll oder: Eine neue Künstler-Ethik	56
	Bruch, Versöhnung, Bruch	59
6	Der Arme und der Heilige. Kunst und Künstler im <i>Stunden-Buch</i> und im <i>Buch der Bilder</i>	63
	<i>Das Stunden-Buch</i>	63
	Zum ersten Mal Inspiration	71

	<i>Das Buch der Bilder</i>	72
	Die ‚wunderbare Stadt‘	74
	Auseinanderleben	76
	Maxim Gorki oder Die Bestätigung durch das Gegenteil	77
7	Erste Meisterschaft: Die Neuen Gedichte und Der Neuen Gedichte anderer Teil	81
	Die Neuen Gedichte	81
	Der Neuen Gedichte anderer Teil	90
	„Wieder ein Armer“: Cézanne und <i>Der Neuen Gedichte anderer Teil</i>	94
8	Das Requiem	101
	Zwei Künstler-Gedichte	101
	Die „blonde Malerin“	101
	Das <i>Requiem</i> für Paula Modersohn-Becker	104
	Das <i>Requiem</i> für Wolf Graf von Kalkreuth	107
9	Der Künstler-Roman: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge	113
	Das „Prosabuch“	113
	Der „gewissensgeizige Greis“: Noch einmal Tolstoi	123
Teil III Die späten Jahre: Von Paris nach Muzot		
10	Krisenjahre eines Künstlers: 1910 bis 1922	129
	Die Depression	129
	Reisen	133
	Kontakte	135
	Die Duse	139
	Das Ende einer Ehe	141
	Geliebte	143
	Das Ende der Armut	144
11	Werke der Krise	147
	Gedichte	147
	Korrespondenzen	153
	Lektüren und Entdeckungen	154
12	Der Unzeitgenosse: Die Jahre des Ersten Weltkriegs	157
	Der Krieg	157
	<i>Fünf Gesänge</i>	159
	Eine Welt „aus den Fugen“	162
	Die unerwünschte Wiederauferstehung des <i>Cornet</i>	163
	<i>Ausgesetzt</i> : Gedichte aus dem Krieg	165
	Rilke, Revolution und Reaktion	169
	Noch einmal Heinrich Vogeler	172

13	Der poeta vates: Die <i>Duineser Elegien</i> und die <i>Sonette</i>	
	<i>an Orpheus</i>	175
	In der Schweiz.	175
	<i>Das Testament</i> oder Der letzte Künstler-Konflikt	178
	Muzot	180
	„Überm Berg“: Das Erlebnis der Inspiration	182
	Die <i>Duineser Elegien</i>	185
	Die <i>Sonette an Orpheus</i>	196
	<i>Der Brief des jungen Arbeiters</i>	206
14	Die letzten Jahre: 1922–1926	209
	Eine kleine Feier des Gelingens	209
	Paul Valéry: Eine letzte Künstler-Begegnung	210
	Die französischen Gedichte	212
	Die Jahre 1922–1926	214
	Noch einmal Poetologisches	214
	Gedichte der letzten Jahre	220
	Die Krankheit	224
	Hofmannsthal	227
	Das letzte Jahr	230
	Eine letzte Ehre	231
	Das letzte Gedicht	232
	Das Ende	234
	Literatur	237

Der „Dichter“. Rilkes Werk und Existenz

1

Rilke ist oft porträtiert und modelliert worden. Dabei war er kein im üblichen Sinn gut aussehender Mann, auch keine imposante Erscheinung, auffällig allenfalls durch seine ausgesuchte Kleidung und seinen an den Enden herabhängenden Schnurrbart, der viele an einen Chinesen erinnert hat. Dennoch hat er viele Künstler fasziniert. Dargestellt wird er von ihnen meist in Gedanken versunken, sinnend, den Kopf gesenkt oder den Blick am Betrachter vorbei auf etwas Fernes gerichtet (vgl. Nalewski, Rilke, 8, 12, 62, 59, 91, 110, 175, 183, 190, 210, 234, 241). So wollten sie ihn als den entrückten Künstler zeigen, als der er schon seinen Zeitgenossen galt. „Dichter, dies war er“, schrieb Stefan Zweig in seinem Nachruf (Zweig, in: Insel-Almanach, 77), und das sollte heißen: Er war mehr als nur ein Schriftsteller, mehr auch als bloß ein Lyriker.

Berühmt geworden ist Rilke für den schon in seiner Zeit seltenen Versuch, mit den Mitteln der Dichtung noch einmal die Dinge und die Menschen, die Liebe und das Leben, schließlich auch den Tod zu erkunden, und zwar so, als ob das alles noch nicht richtig verstanden worden sei. Dabei gelang ihm, was der Traum jedes Dichters ist: etwas sagen zu können, was vor ihm noch nicht gesagt worden war. Er wusste insbesondere Gefühle und Empfindungen, deren Existenz viele nicht einmal geahnt hatten, poetisch zur Sprache zu bringen. Menschliches Fühlen hat er, der vielen, zu Unrecht, als eine Art Philosoph galt, wie wenige erforscht. Nicht nur unter seinen Verehrern und Verehrerinnen trug ihm das den Ruf ein, „schlechthin: der Dichter“ zu sein (Singer, 171).

Der Teil seines Werks, der als dichterisch angesehen wird, ist tatsächlich unverwechselbar: durch eine feine, mitunter auch übersteigerte Sensibilität, die kunstvoll-freie Handhabung gebundener Formen und die Originalität einer an einprägsamen Formulierungen und anschaulichen Bildern reichen poetischen Sprache. Keines seiner großen Bücher gleicht den anderen, jedes stellt etwas Neues dar, keines ist leicht zu verstehen. Von Band zu Band wechselt nicht nur die Schreibweise, sondern auch die dichterische Rolle, die Rilke einnimmt. Das hat zu manchen Fehlschlüssen ge-

führt. Noch für ihn gilt, was er ähnlich von Rodin behauptet hat: dass der Ruhm auch „der Inbegriff“ der „Mißverständnisse“ ist, die sich um einen Namen „sammeln“ (KA, IV, 405).

Das dichterische Werk Rilkes ist vergleichsweise schmal (einen gut fasslichen Überblick über Leben, Denken und Werk gibt: Hoffmann, Rilke), auch weil er gut zehn Jahre lang kein Buch veröffentlichte. Dass er so lange als Autor schwieg, schien seinem hohen Anspruch zu entsprechen. Mit seinen letzten, gleichzeitig entstandenen Gedichtbänden, den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus*, löste er ihn dann endgültig ein. Durch sie wurde schließlich auch deutlich, was für ein Dichter er sein wollte: nicht ein poeta faber, der das Handwerk des Schreibens kultiviert, sondern ein poeta vates: ein Dichter-Seher, der auf die Inspiration warten muss, um etwas sagen zu können, was gültig, ja letztgültig ist und alle angeht. Kaum lagen die beiden Gedichtbände vor, starb er, mit gerade 51 Jahren, als wäre er nur für sein Werk da gewesen.

Durch den frühen Tod erschien Rilkes Leben in einem neuen Licht. Stefan Zweig deutete es rückblickend als eine „rein dichterische Existenz“, die allein der Kunst gewidmet war. Durch seine angeblich „vollkommene Lebensführung“ (Zweig, *Europäisches Erbe*, 259) avancierte Rilke zu einer heiligenähnlichen Figur, seine Dichtung zu einer Ersatzreligion. So entstand ein Kult, der lange anhielt und bis in die Gegenwart seine Spuren hinterlassen hat.

Werk und Existenz gehören bei Rilke eng zusammen. Das Verhältnis ist jedoch nicht leicht zu bestimmen. Zwar ist Rilkes Bemühung nicht zu übersehen, das eigene Leben ganz nach der Arbeit auszurichten, wofür er früh den Ausdruck „künstlerisch leben“ (KA, IV, 521) fand. Doch die Formel, dass er der „reine Dichter“ (Zweig, *Europäisches Erbe*, 259), „Dichter und nur Dichter“ (Singer, 169) gewesen sei, gilt allenfalls für seine letzten Jahre, als er bloß noch Gedichte veröffentlichte.

Als junger Autor hat er eine erheblich umfangreichere schriftstellerische Tätigkeit entfaltet: nicht allein als Lyriker, auch als Erzähler und Dramatiker, Feuilletonist und Essayist, Kritiker und Kunstschriftsteller. Das meiste, was er damals veröffentlichte, verwarf er später. Doch selbst in seinen letzten Jahren war Rilke nicht ausschließlich Dichter. Er übersetzte weiterhin, zeitweise mehr als zuvor, und er schrieb fortlaufend Briefe, mit großer Sorgfalt und unübersehbarem Kunstanspruch. Seine umfangreiche Korrespondenz, ein Werk neben dem Werk, stellt den nicht-erzählenden Teil seiner Prosa dar, der erst das Bild der künstlerischen Persönlichkeit vervollständigt.

Wie Rilke insgesamt kaum ein ‚reiner Dichter‘ war, führte er auch eine ‚dichterische Existenz‘ nur zeitweise. Mal um Mal entschlüpfte, ja entfloh er ihr. Höchst produktive Jahre wechselten mit ungewöhnlich unproduktiven ab, Jahre des Schreibens mit Jahren der Schreibhemmung, in denen er vor allem reiste. Zwar versuchte er sich immer wieder Bedingungen zu schaffen, unter denen seine Arbeit gelingen konnte. Doch es fiel ihm zunehmend schwer, sie herzustellen, besonders unter den Umständen des Ersten Weltkriegs, der ihn in eine lähmende Depression drückte.

Hemmend wirkten sich auch sein hoher Anspruch aus, nicht nur einzelne Gedichte, sondern gleich ganze Werke zu schaffen, ebenso wie seine Neigung, schnell, möglichst in einem Zug, zu schreiben und das als inspiriert zu erleben. Nur wenn

das gelang, trat Rilke mit dem Ergebnis an die Öffentlichkeit. Alles andere – und zeitweise war es das meiste, was er zu Papier brachte – hielt er zurück, wodurch nach außen hin der Eindruck zunehmender künstlerischer Unfruchtbarkeit entstehen konnte. So erwiesen sich sowohl das Dichten wie das Leben als Dichter für ihn bald als Problem.

Rilkes Versuch, Dichter zu sein, entspricht tatsächlich weder den heroischen Deutungen seiner Verehrer noch den klischeehaften Vorstellungen von einem sorglos-heiter der Kunst hingeebenen Leben, die das naive Bild vom Künstler heute noch bestimmen. Unübersehbar sind die materiellen, sozialen, kreativen und psychischen Krisen, in die er bei seinem Versuch, ‚künstlerisch zu leben‘, geriet. Stefan Zweigs Wort von der „Harmonie des Schaffens und des Lebens“ (Zweig, Europäisches Erbe, 259), die er erreicht habe, ist mehr Dichtung als Wahrheit. Rilkes Künstler-Existenz entwickelte sich ganz aus seinem individuellen Leben und Erleben heraus. Für sie gab es kein Vorbild. Sie war ein großes Experiment, vor allem eine Suche, im fortlaufenden Wechsel verschiedener Versuche; zu ihr gehörten Verzicht und Verweigerung, Verzweiflung und Versagen.

‚Künstlerisch leben‘ hieß für Rilke nicht zuletzt: unbürgerlich leben. „Von Deutschlands bedeutenden Dichtern war keiner unbürgerlicher als er“, sagte sein Freund Rudolf Kassner über ihn (Kassner, 7). Allerdings war Rilke kein Bohemien, auch kein Bürgerschreck, wohl aber ein distinguiertes Außenseiter, der sich keiner gesellschaftlichen Gruppe zugehörig fühlte. Auf Konventionen und Traditionen gab er nicht viel, er behielt sich vor, sie im Hinblick auf seinen großen Zweck zu prüfen. Zwar heiratete er früh, trennte sich aber schon nach einem Jahr von seiner Familie. Er war kein treuer Ehemann, auch kein fürsorglicher Vater.

Noch vor seinem dreißigsten Geburtstag beschloss er, ausschließlich als Dichter zu leben. Nur so glaubte er, den „unerbittlichen Anforderungen des Künstlertums“ (BaM, 79) gerecht werden zu können, für das er seine ganze Kraft und Konzentration meinte aufbringen zu müssen. Lange lebte er in Einsamkeit und Armut. Anders als fast alle anderen Schriftsteller seiner Zeit richtete er sein Schreiben nicht auf den Erwerb von Besitz und sozialer Stellung aus. Er weigerte sich, für einen Markt zu schreiben, und setzte zunehmend auf ebenso großzügige wie diskrete Mäzene und Mäzeninnen. Die meisten von ihnen waren gebildete und kultivierte Adelige, die noch einmal, oft nur für ihn, die traditionelle Rolle der Gönner und Förderer übernahmen, bevor ihre Klasse selbst an Besitz und Bedeutung verlor.

Was man schon in seiner Zeit von einem Autor als öffentlicher Person erwartete, verweigerte er stillschweigend. Er hielt sich fern vom Literaturbetrieb. Er griff nicht in Debatten ein, gab keine Stellungnahmen ab, hielt keine großen Reden, nahm keine Auszeichnungen an und wollte kein Amt haben. Jahrelang las er auch nicht vor größerem Publikum. Er lebte im Verborgenen, an wechselnden Orten. Ein unruhiges Wanderleben führte ihn von Ost nach West, von Süd nach Nord durch Europa, zeitweise sogar nach Nordafrika: ein Kosmopolit eigener Art. Seine Leser erfuhren nicht viel über ihn. Er wollte ganz durch seine Dichtungen sprechen.

Die Erfüllung seiner Existenz waren für Rilke die Werke, die er mit zunehmender Meisterschaft schuf. Was ihm in ungefähr 20 Jahren Arbeit gelang, von den *Neuen Gedichten* bis zu den *Sonetten an Orpheus*, hat ihn zu einem Begründer der moder-

nen deutschsprachigen Literatur gemacht. Leser, zunächst nur wenige, mit der Zeit immer mehr, fand er bald auch in Russland und in Frankreich, in England und den USA. Längst ist er ein Autor der Weltliteratur, ein moderner Klassiker, der hinter berühmten Zeitgenossen wie T.S. Eliot oder Paul Valéry nicht zurücksteht.

Jean Rudolf von Salis hat bemerkt, dass Rilkes zunehmende „Sicherheit in der Kunst nicht auch die Tüchtigkeit in der Lebensführung förderte“ (Salis, in: Schnack, 30). Bis zum Schluss brauchte er den Rat und die Hilfe von anderen, zumal von Frauen, die in den Dingen des Lebens klüger und geschickter waren als er. Immer wieder geriet er in finanzielle Schieflagen. Seine Liebesgeschichten endeten alle in Enttäuschungen und Trennungen. Er schwankte zwischen dem Wunsch nach Geselligkeit und dem Drang nach Alleinsein. Die „äußeren Anforderungen des Lebens“, für andere selbstverständlich, nahm er vor allem als „Störung“ wahr (ebd., 30–31), die er abzuwehren versuchte. Seiner Existenz fehlte im Letzten die Balance. Die Kunst, zu schreiben *und* zu leben, auf eine ihm angemessene Art, hat er nicht ausbilden können. Auch deshalb war er, der gern lachte, immer wieder ein unglücklicher Mensch.

Werk und Existenz sind bei Rilke miteinander verknüpft durch sein Verständnis von Kunst und Künstlertum. Seine Ansichten darüber hat er nach und nach entwickelt. Er gewann sie, außer durch Lektüren, vor allem durch Begegnungen mit anderen Künstlern: Malern, Bildhauern, Autoren, männlichen wie weiblichen. Ihre Nähe suchte er sein Leben lang. Aus seinen Erfahrungen wie aus seinen Lektüren leitete er für sich Grundsätze einer Kunst-Theorie und einer Künstler-Ethik ab.

Poetologische Reflexionen finden sich nicht nur in seinen Essays und Briefen; sie sind auch in sein literarisches Werk eingegangen, in die Prosa wie in die Lyrik, ja, Kunst und Künstlertum stellen ein geheimes, nicht immer richtig gewürdigtes Hauptthema seines Werks dar. Auch andere Ansichten und Gedanken, etwa über die Liebe oder den Tod entwickelte er aus seinem Denken und Erleben als Künstler heraus. Manche dieser Einsichten wechselten. Andere blieben bis zuletzt bestehen. Unverrückbar war vor allem seine durch den Umgang mit Rodin gewonnene Überzeugung, „daß, Kunst hervorzubringen, ein schlichtester und härtester Beruf, aber zugleich ein Schicksal sei, und, als solches, größer als jeder von uns, gewaltiger und bis zuletzt unermeßbar“ (BaM, 156).

Über Rilke als Dichter zu sprechen, heißt nicht nur, dieses eine Künstler-Individuum zu beschreiben. Er selbst zählte sich zu den Dichtern, die durch höhere Eingebung zum Seherischen befähigt sind. Ein solches Verständnis von Dichten, das seine Ursprünge im Mythos hat, führt auf Grundfragen der Literaturwissenschaft: was ein Werk nicht bloß einmalig, sondern auch gültig macht, über seine Zeit hinaus; ob sich Dichtung als eine Art des Weltverständnisses neben Wissenschaft und Philosophie behaupten kann; und nicht zuletzt: wie sich der Anspruch eines im emphatischen Sinn verstandenen Dichtens in der Moderne begründen lässt. Dabei ist vielleicht nicht alles, aber doch vieles über Literatur zu erfahren, zumal über das Verhältnis von Autor, Text und Existenz. Der Versuch, Rilke zu verstehen, ist auch ein Versuch, sich dessen zu vergewissern.

Eine Dichter-Existenz wie seine erschließt sich am ehesten in einer vergleichenden Perspektive: durch Blickwechsel vom gelebten Leben zum kunstvoll

gestalteten, von der poetischen Praxis zu ihrer Reflexion, vom Vorhaben zur Verwirklichung. Dabei lassen sich allerdings Werk und Leben nicht kurzschließen. Rilkes Œuvre ist nicht wesentlich autobiographisch, sein Leben nicht einfach gelebte Literatur. So kann dieses Buch weder bloß biographische Skizze noch ausschließlich Analyse seiner wichtigsten Werke sein, sondern nur das eine zusammen mit dem anderen und im Licht des anderen. Wo es interpretiert, verzichtet es auch nicht auf Kritik; wo es erzählt, nicht auf Theorie.

Rilkes nicht geringste Leistung ist es, dass er der – durch die Abhängigkeit vom Markt und vielfache, nicht zuletzt politische Inanspruchnahme entzauberten – Figur des Autors noch einmal den Nimbus erhabenen Ernstes verlieh. Sein Versuch, die Kunst des Schreibens mit der Kunst des Lebens zu verbinden, macht die Komplexität seiner Existenz aus, die noch immer außergewöhnlich und zugleich, wie fast von Anfang an, auch fremd wirkt. In der Berufung auf ein emphatisches Verständnis von Dichtersein entfernt sie sich denkbar weit von allem, was heute den Schriftsteller-Beruf ausmacht. Ihr verdankt sich ein poetisches Werk, das, intensiv und fein, nicht nur sensibel, sondern sensitiv, formal und sprachlich außergewöhnlich, ganz von der Einbildungskraft geleitet ist. In seinem Gelingen und in seinem Scheitern ist es einzigartig: nach einem Jahrhundert zwar entrückt, aber nicht erledigt.

Teil I

Die frühen Jahre: Von Prag nach Worpswede

Künstler-Sein

René Rilke war ein unglückliches Kind: So hat er es später dargestellt, und so hat er es wohl auch erlebt (vgl. dazu Blume, 44–48). Die Verhältnisse, in die er geboren wurde, waren beengt und freudlos, die Eltern trennten sich, als er neun war. Er fühlte sich von ihnen unverstanden in seiner Eigenart. Doch schon früh ist er mit Literatur in Berührung gekommen. Das verdankte er seiner ungeliebten Mutter, Sophie, geborene Entz, einer frömmelnden Frau mit einem Hang zu Höherem, die, wie später der Sohn, fest an die – nicht nachweisbare – adelige Herkunft der Familie geglaubt hat. Sie hat ihn bereits als Kind angehalten, Gedichte abzuschreiben und auswendig zu lernen. So galt seine Neigung bald der Literatur, zumal sie ihm half, für seine „Vereinsamung und Verzweiflung“ schon früh einen „Ausgleich zu finden, indem er viel mehr im eigenen Inneren, in der Einbildungskraft, lebte, als in der äußeren Welt“ (Mason, 13).

Sein Leben (vgl. dazu auch die eher unkritische Biographie von Sieber) nahm aber erst einmal einen für ihn falschen Verlauf. Die Eltern sahen ihn für die Offizierslaufbahn vor, die dem Vater nicht gelungen war. Doch auch der Sohn scheiterte: Mit 15 Jahren musste er wegen Kränklichkeit die Internats-Militärschule in Mährisch-Weißkirchen verlassen (vgl. Schnack, I, 19). Die Zeit hat er als „gewaltige Heimsuchung“ (B, II, 92) in Erinnerung behalten, wie er einen früheren Lehrer später wissen ließ. Anschließend besuchte er kurz die Handelsakademie in Linz. Auch diese Ausbildung musste er abbrechen, als seine Affäre mit einem Kindermädchen aufflog.

Spätestens mit 12 hat der junge René angefangen, selbst Gedichte zu schreiben. Er war knapp 16, als er 1891 begann, seine Verse auch zu veröffentlichen. Dass er sich entschloss, Autor zu werden, muss „im Hochsommer oder Herbst 1892“ (Zinn, in: SW, VI, 861) gewesen sein, also vor dem 17. Geburtstag. Rilkes erster Gedichtband erschien im November 1894, als er noch nicht ganz 19 war. In rascher Folge

publizierte er weiter: außer Gedichten bald auch Dramen, Erzählungen und allerlei journalistische Arbeiten. Von 1894 bis 1900 brachte er u. a. fünf Gedichtbände heraus und schrieb 14 Stücke.

Rilke ist nicht der einzige Autor, der in jungen Jahren, noch als Schüler, debütierte; bei Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig oder Franz Werfel war es ebenso. Doch anders als etwa im Fall Hofmannsthals zählt sein frühes Werk nicht. Nur wenig von dem, was er in dieser Zeit produzierte, ist ästhetisch noch beachtenswert. Der junge Rilke war ein Vielschreiber, dabei ein Epigone vieler Stile – mal dem Naturalismus nahe, mal dem Symbolismus, mal dem Jugendstil. Er war auch seines Talents nicht sicher: Zum Theater etwa pflegte er eine unglückliche Liebe.

„René“, schreibt Peter Demetz etwas provokant, „begann als armer Dichter“ (Demetz, 114). „Arm“ ist dabei nicht in dem Sinn zu verstehen, in dem Rilke das Wort später, etwa für Franz von Assisi, gebrauchte. Ihm fehlte nach Demetz „Inspiration“ und „Übung“ (ebd.). Durch seine wechselhafte schulische Erziehung verfügte er auch über wenig literarische Bildung. Er war wesentlich Autodidakt. Seine Lektüren verordnete er sich nach eigenem Gutdünken, seinen Interessen entsprechend. In einem Brief vom 26. Februar 1924 hat er Alfred Schaer mit einigen Namen seine Bildungsgeschichte der „f r ü h e s t e n Zeit, vor fünfundzwanzig“ (BaM, 245, vgl. dazu ausführlicher Singer, 5–13), zumindest angedeutet: Jens Peter Jacobsen, Hermann Bang, Detlev von Liliencron, Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, weiter „die Russen“, „Turgenev zuerst“ (ebd.), ferner Jakob Wassermann, Gerhart Hauptmann, schließlich nach den beiden russischen Reisen Puschkin und Lermontow. Der „Bereich der frühesten Bildungsschicht“ (Singer, 6) ist übersichtlich: ausgewählte deutsche, dänische und russische Literatur der Zeit. Was fehlte, ist ebenso deutlich: Klassiker, griechische wie deutsche. Es sollte noch viel Zeit vergehen, ehe Rilke ein Goethe-Leser wurde.

Renés Hausgötter wechselten, mitunter sprunghaft schnell (zu seiner Verehrung Liliencrons etwa vgl. Demetz, 75–86); Spuren der Lektüren sind aber nicht schwer zu entdecken. Schreiben hieß für ihn anfangs vor allem: Nachahmen. Er reimte im Stil der Zeit oder besser: in den Stilen der Zeit. Die gewandten, oft einschmeichlerischen Verse, die er in großer Zahl zu Papier brachte, sind bis heute bei manchen Lesern ebenso beliebt wie bei Kritikern berüchtigt.

Rilke wurde später nicht müde, seine Ablehnung der frühen Arbeiten zu betonen. Nachdem der Insel Verlag 1909 *Die frühen Gedichte* und 1913 *Erste Gedichte* herausgebracht hatte, ließ er 1919 den Lektor, Friedrich Hünich, wissen, was er von dem halte, „was leider innerhalb meiner Produktion die zeitigste Jugend darzustellen hätte“: Er habe damals „weder redlich bemüht, noch eigentlich *wahr* zu sein“ vermocht. In den „Belanglosigkeiten“ seiner alten Gedichtbände finde er „beschämend viele Spuren“ einer „kindischen Unredlichkeit“ (B 14–21, 235). Ende 1921 verriet er dem Germanisten Robert Heygrodt, der ein Buch über seine Lyrik publiziert hatte: „Mir fiel der Vorwurf ein, den mir Stefan G e o r g e (etwa 1899, bei unserer einzigen Begegnung, in Florenz) so ausdrücklich vorzuhalten für gut fand: daß ich zu früh veröffentlicht habe. Wie sehr, wie sehr recht hatte er damit!“ (BaM, 62)

Dieses Verdikt liegt bis heute auf dem Frühwerk Rilkes. Weder in der Kritik noch in der Forschung hat es viel Anerkennung gefunden. „Glätte und Geschicklichkeit“,

so Ernst Zinn (Zinn, in: SW, VI, 860), kennzeichnen nicht bloß die ersten Versuche, zusammen mit einer „Unbedenklichkeit in der Anwendung“ technischer Fertigkeiten (ebd., 861). Rilkes frühe Gedichte sind nicht nur traditionell, sondern konventionell: zeittypische subjektive Lyrik, Gefühlsaussprache – „ganz persönliche Geständnisse“, wie er sie 1898 nannte (KA, IV, 65). Bei aller formalen Gewandtheit gleiten sie oft in Banalität und Kitsch ab. *Zauber*, eine Art Stuben-Stilleben einer kleinen Familie beim Abendgebet aus *Larenopfer*, endet mit den Zeilen:

Da deucht mich, es wird wohl das Auge naß
sogar der Madonne im Rahmen.
Ich lausche: – Laut von des Vaters Baß
ertönt das versöhnende: „Amen“. (SW, I, 16)

Solche unfreiwillig komischen Verse würde man bei einem anderen Autor weniger erste Talentproben als Proben der Talentlosigkeit nennen. Von der späteren Meisterschaft des Verfassers lassen sie nichts ahnen. Der junge Rilke schrieb zu viel und zu schnell. Wichtiger als das Werk war ihm das Schreiben und Veröffentlichen.

Was hinter seiner hektischen Produktivität stand, hat er am Ende seines Lebens, im Juli 1926, Emilie Loose verraten:

Ich selber bin durch die Umstände gedrängt worden, in meiner Jugend, sehr zeitig zu veröffentlichen; es schien keinen anderen Ausweg zu geben damals, meiner Familie, die mich hindern wollte, diesen höchst absurden Beruf zu ergreifen, zu erweisen, daß mir keine Wahl bliebe, daß ich, sozusagen, von ihm schon, über alle Widerstände fort, ergriffen sei. (BaM, 391)

Auch das dürfte noch nicht die ganze Wahrheit sein. Das Werk, als künstlerische Leistung, war bis zum Schluss, bis zu den erst spät vollendeten *Duineser Elegien*, für Rilke die größte Selbstbestätigung.

Mit dem Frühwerk beginnt zwar seine Autorentätigkeit, aber in seinem Verständnis noch nicht seine Dichtung. Es ist bloß Literatur, die, als Nachweis literarischer Befähigung für andere, letztlich nicht für künstlerische Zwecke geschaffen wurde. Dennoch muss man Rilkes Frühwerk nicht so behandeln, als ob es nicht existierte. Es gehört vielmehr zum Porträt dieses Künstlers als eines jungen Mannes, in mehr als einem Sinn. Er schrieb nicht nur schnell, er lernte auch schnell. Für manche hat er mit *Traumgekrönt* 1896 seine „Laufbahn als großer Dichter eigentlich schon angetreten“ (Mason, 17); darüber ließe sich streiten. Ganz sicher aber hat er mit dem ersten Teil des *Stunden-Buchs*, das er im September und Oktober 1899, mit nicht ganz 24 Jahren, zu Papier brachte, eine neue Qualität seines Schreibens erreicht. Der unbedeutendere Teil des Rilke'schen Frühwerks ist der trübe Hintergrund, vor dem sich die rasche und „unvergleichbare Entfaltung seines Talents“ (Zinn, in: SW, II, 778) nach 1900 umso deutlicher abzeichnet.

Peter Demetz hat *René Rilkes Prager Jahre* allerdings schon als eine Zeit anfänglichen – auch anfängerhaften – Ausprobierens beschrieben, in der der junge Autor „darauf angewiesen“ war, „sein imitatives Talent zu steigern“ und „die Mittel der zeitgenössischen Literatur, wie sie sich vor seiner Wißbegierde ausbreiteten, zu erproben“ (Demetz, 113). Manches habe bereits seine „außerordentlich musikalische Begabung“ erkennen (ebd., 117) lassen, nicht zuletzt seine Versuche, „mit dem

Reim zu experimentieren“ (ebd., 128). Auch sonst habe er immer wieder „seinem Drang, neue sprachliche Mittel zu erproben“ (ebd., 133), nachgegeben. In seinem „Hunger nach Selbstbestätigung“ (ebd., 75) sei der junge Rilke aber vor allem „ein literarischer Hans-Dampf-in-allen-Gassen“ gewesen, „der sich vom Operettenlibretto bis zum Feuilleton in allen Formen und Inhalten versucht und vielfältige Beziehungen mit einer Reihe von Schriftstellern und Malern angeknüpft hatte“ (ebd., 73–74). Dabei sei er in Prag „durchaus kein verkanntes Talent“ (ebd., 73) gewesen.

Dennoch waren die „Jahre 1892–1896“ Eudo C. Mason zufolge „die Jahre von Rilkes großer Auflehnung“, „in denen er, auffällig gekleidet, in selig-versunkener Betrachtung einer langstieligen Iris durch das Gewühl der Menschen auf dem Wenzelsplatz oder dem Graben ‚mit einem verlorenen Lächeln in die Ferne‘ dahinschritt“ (Mason, 16). Die ‚Auflehnung‘ war allerdings mehr ein Versuch, Aufmerksamkeit zu erringen. Der junge Rilke wollte, anders als der alte, auffallen.

Das Bild des Künstlers als junger Mann bleibt gleichwohl literarisch etwas grau. Als Rilke anfang, sich als Autor darzustellen, hatte er kaum einen Begriff, geschweige denn ein Konzept von künstlerischer Arbeit. Viel war bei ihm noch Pose, nicht nur wenn er sich in Szene setzte (oder stellte), um gesehen oder fotografiert zu werden. Er wollte ein Dichter sein, ohne viel mehr darüber zu wissen, als dass man dafür veröffentlichen musste. Mit der Zeit begriff er, dass das allein nicht reichte.

Rilke traf allerdings schon bald zwei existenzielle Entscheidungen, die grundlegend für sein weiteres Dichter-Leben waren: Er verließ Prag und mit Prag das Milieu seiner Herkunft, und er gab seine Sesshaftigkeit auf. Von Prag aus ging er 1896 zuerst nach München. Dort blieb er nicht lange, im folgenden Jahr siedelte er nach Berlin um, von da 1901 nach Westerwede, schließlich 1902 nach Paris – die großen Reisen in der Zwischenzeit, etwa nach Italien oder nach Russland, nicht zu erwähnen. So begann seine unbürgerliche Existenz – ohne schon eine dichterische zu sein.

Die Initiation seines Künstlerlebens, zumindest äußerlich, war dieser „Auszug“, wie Rilke ihn später mit dem Motiv des verlorenen Sohnes verband. In den *Neuen Gedichten* und am Ende der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hat er ihn poetisch dargestellt: als Abkehr vom Herkommen und als Weg in die Fremde aus dem Bewusstsein der eigenen Fremdheit heraus. Im Rückblick auf sein Leben schrieb Rilke 1921 an Xaver von Moos: „ich mußte mich, um überhaupt nur anzufangen, ganz aus den Bedingungen der Familie und der Heimat auslösen; zu denen gehörend, die erst später, in Wahlheimaten, Stärke und Tragkraft ihres Blutes erproben konnten“ (BaM, 78–79).

‚Wahlheimaten‘ ist in diesem Fall allerdings ein Euphemismus. Zwar wählte Rilke sich die meisten Aufenthaltsorte selbst aus, mit Ausnahme etwa Münchens während des Ersten Weltkriegs. Heimaten wurden sie dadurch aber nicht unbedingt. Heimatliche Gefühle hatte er in Russland. Doch selbst in Paris fühlte er sich anfangs fremd, ebenso in der Schweiz. In Österreich und in Deutschland kamen Gefühle des Heimischseins kaum auf, allenfalls zeitweise in Worpswede. Italien besuchte er eher, um sich von Paris zu erholen. Wo Rilke letztlich zu Hause war, lässt sich nicht sagen. Er hat seinen Ort nicht gefunden.

Das ist die andere Seite seines Kosmopolitismus, dessen Anfänge gleichfalls in die Prager Jahre fallen. Demetz hat Rilke in die Reihe der böhmischen Autoren seit 1848 gestellt, für die „der europäische Glaube“ (Demetz, 106) leitend war. Bei Rilke zeigte er sich zuerst in seinem slawophilen Interesse an tschechischen Motiven und Themen, die seine „frühe Abkehr von der nationalen Beschränkung beschleunigten und seinen Geist öffneten für die europäischen Abenteuer mit Tolstoi und Rodin, Droschin und Valéry“ (ebd., 140).

Lou Andreas-Salomé

Nachdem er als Externer 1895 die Abiturprüfung glänzend bestanden hatte, begann Rilke ein Studium in Prag, das er im folgenden Jahr in München fortsetzte. Die Übersiedelung zog keine Veränderung in seiner Art zu schreiben nach sich. Er machte erst einmal so weiter wie bisher. Scharfe Trennlinien sind bei ihm ohnehin schwer zu ziehen. Entwicklungen setzen meist nicht plötzlich ein, führen auch nicht zu einer radikalen Abwendung von Früherem. Das gilt bis zuletzt. Zutreffend hat Ernst Zinn von einem „Ineinander von Wandel und Beharrung“ (Zinn, in: SW, VI, 863) bei Rilke gesprochen.

Eine Wendung brachte die Münchner Zeit allerdings, wenngleich sie erst einmal nur eine Änderung in seinem Leben darstellte. 1897 lernte Rilke Lou Andreas-Salomé kennen, die bald seine Geliebte wurde. Sie folgte seiner ersten Prager Liebe Valerie David-Rhonfeld. Für sein Leben wurde sie, alles in allem, nach der Mutter auch wohl die wichtigste Person.

In Russland geboren, als jüngstes Kind einer vom Zaren geadelten hugenottischen Familie, war sie fast 15 Jahre älter als Rilke. Mit 17 war die begabte Louise von Salomé, wie ihr Geburtsname lautete, mit ihrer Mutter nach Zürich gezogen, um als Gasthörerin an der Universität studieren zu können. Das war ihr in Deutschland verwehrt: In Preußen wurden Frauen als Gasthörerinnen offiziell erst 1898 zugelassen. Später hatte Louise von Salomé Friedrich Nietzsche kennengelernt, der ihr ebenso einen Heiratsantrag gemacht hat wie sein Freund Paul Rée. Beide wurden von ihr jedoch abgewiesen. Inzwischen lebte sie in Berlin, in einer problematischen, von seiner Seite erzwungenen Ehe mit dem Orientalisten Friedrich Carl Andreas.

Rilke lernte Lou Andreas-Salomé im Mai 1897 in München kennen. Jakob Wassermann, einer seiner neuen Münchner Bekannten, stellte sie einander vor. Am 13. Mai, wohl einen Tag nach ihrer Begegnung (zur Datierung vgl. auch Pfeiffer, in: BwmlAS, 489), wandte sich Rilke mit einem Brief an sie: Er brachte sich in Erinnerung – wenn das denn nötig gewesen ist. Er berichtete ihr von seiner Lektüre ihres Essays *Jesus der Jude*. Er hatte damals seine *Christus-Visionen* schon geschrieben (die er ihr wenig später vorlas) und nannte ihren Text nun eine „Offenbarung“ (BwmlAS, 7). Am Ende schlug er ihr ein weiteres Treffen am nächsten Tag im „Gärtnertheater“ vor (ebd., 8). Zum Dank für diese Begegnung widmete er ihr das erste Gedicht.

Schon Anfang Juni duzte er sie und sandte ihr Verse, die man als Liebeserklärungen deuten kann. Ungefähr zehn kamen allein während der zweieinhalb Monate hinzu, die sie dann, mit kürzeren Unterbrechungen, zusammen in Wolfratshausen verbrachten. Insgesamt schrieb er für sie ungefähr 100 Gedichte; das bekannteste ist – das oft überschätzte – *Lösch mir die Augen aus*, das er dann noch anderweitig verwendete. Er stellte diese Gedichte zu dem Band *Dir zur Feier* zusammen. Veröffentlicht wurde er zu seinen Lebzeiten nicht: Lou Andreas-Salomé erhob Einspruch dagegen.

Nach dem Ende der Wolfratshausener Zeit folgte Rilke ihr nach Berlin, wo er sich zuerst in Wilmersdorf, dann in Schmargendorf Zimmer mietete. Er reiste 1899 und 1900 mit ihr nach Russland, bevor ihre Wege sich trennten. Ihr Liebesverhältnis dauerte etwas weniger als vier Jahre. Die Trennung ging von ihr aus.

Lou Andreas-Salomé wurde Rilkes überdrüssig. Durch seine „Überschwenglichkeit“ in seinen „tagtäglich“ ihr „folgenden Briefen“ (Andreas-Salomé, Lebensrückblick, 140) fühlte sie sich bedrängt. Sie rechnete sie zu dem psychisch Problematischen in ihm: „in Rainer ist viel Krankhaftes“, schrieb sie Anfang 1901 ihrer Freundin Frieda von Bülow (zit. n. BwmLAS, 508–509). Am 26. Februar 1901 beendete sie das Verhältnis mit einem Abschieds- und Scheidebrief, den sie, etwas pathetisch, „Letzter Zuruf“ überschrieb. In ihm zeigte sie sich fast panisch besorgt über das „Seelisch krankhafte“ in ihm, das „zu Rückenmarkserkrankung oder in's Geistes- kranke“ führen könne (BwmLAS, 54). Sie berief sich dabei auf einen „Zemek“, der niemand anderer war als der Arzt und Psychoanalytiker Friedrich Pineles, ihr neuer Liebhaber.

So zweifelhaft die zeittypische Ferndiagnose sein mag – nicht zu bezweifeln ist, dass Lou Andreas-Salomé etwas Richtiges erkannt hatte: das Moment der Übertreibung in Rilke, das ihn bis zuletzt nicht verließ. Es ist in seinem Leben, mit seinen manchmal scharfen Wendungen und Wechseln, ebenso wie in seinem Schreiben, stilistisch als Hypertrophie und Manierismus.

Lou Andreas-Salomé war die erste bedeutende Frau und Intellektuelle in Rilkes Leben. Als sie sich kennenlernten, war sie bereits eine bekannte Schriftstellerin, die Beachtung mit Büchern über Ibsen und über Nietzsche gefunden hatte. Sie hatte auch Geschichten veröffentlicht, darunter die Erzählung *Ruth*, der Rilkes Tochter ihren Namen zu verdanken haben dürfte. Später wurde sie Psychoanalytikerin, die seit 1912 in enger Verbindung mit Freud stand.

Rilkes Jahre mit Lou Andreas-Salomé gelten allgemein als eine Zeit der Erziehung seiner Gefühle wie seines Geistes. An ihrer Seite, so Jean Rudolf von Salis, hat er „viel Äußerliches, Sentimentales, Naives, Verwöhntes abgelegt“ (Salis, in: Schnack, 28). Zweifellos hat sie seinen Horizont in mehr als einer Hinsicht erweitert. Sie ermöglichte ihm die Begegnung mit Russland, die eines der großen Erlebnisse in seinem Leben wurde. Darüber hinaus stellte sie aber auch manche Verbindung her, etwa zu Gerhart Hauptmann, mit dem sie und ihr Mann befreundet waren; zu der schwedischen Schriftstellerin Ellen Key, die Rilkes Freundin wurde, bis er sich, ernüchtert von ihrer Nüchternheit, zeitweise zurückzog; oder zu Sigmund Freud, den er durch ihre Vermittlung ein Mal traf, ohne sich aber zu einer Analyse entschließen zu können. Gleichwohl blieb Rilke an der Psychoanalyse

interessiert. Ohne Lou Andreas-Salomé wären auch die russischen Kontakte nicht zustande gekommen, vor allem zu Leonid Pasternak und zu Leo Tolstoi, die lange nachwirkten, wenngleich auf unterschiedliche Weise.

Lou Andreas-Salomé war für Rilke vieles: zuerst eine verehrte Schriftstellerin, dann seine Geliebte, schließlich für den Rest seine Lebens Freundin und Vertraute. Sie selbst nannte sich mal seine „Mutter“ (so im „Letzten Zuruf“, vgl. BwmLAS, 54), mal seine zeitweilige „Frau“, schließlich auch seine Schwester (vgl. Andreas-Salomé, Lebensrückblick, 138). Sie übernahm tatsächlich mehr als eine Rolle in seinem Leben.

Rilke war ein Muttersohn. Doch während er dazu neigte, den Vater zu verklären, lehnte er als erwachsener Mann seine Mutter ab, zeitweise sogar vehement, ohne allerdings ganz mit ihr zu brechen: Er schrieb ihr bis zuletzt Briefe (vgl. dazu BadM). Lou Andreas-Salomé war die erste Frau, die er adorieren und an Mutters Statt adoptieren konnte. Sie hat ihn, wie eine Mutter, auch gewissermaßen neu getauft, indem sie ihn dazu brachte, seinen Namen zu ändern: aus René Maria wurde Rainer Maria. Unter diesem Namen wurde er berühmt, ohne dass er ihn seiner Mutter zumutete, der er durchweg weiter als René schrieb.

Lou Andreas-Salomé war von Anfang an aber auch Rilkes Mentorin, und sie wurde seine inoffizielle Psychotherapeutin. Sie versicherte ihm noch in der Trennung 1901, dass er sich immer an sie wenden dürfe, „in schweren wie in guten Stunden“ (BwmLAS, 57). Von dieser Erlaubnis machte er, nach einer Zeit des gegenseitigen Schweigens, ab 1903 Gebrauch. In der Folge wurde sie seine wichtigste Ratgeberin, von der er sich tief verstanden fühlte, mehr wohl als von jeder anderen Frau. Ihr gegenüber war er offen und aufrichtig. Sein Vertrauen in sie war allerdings, zumindest zeitweise, größer als ihres in ihn. Der umfangreiche Briefwechsel zwischen ihnen ist allerdings geprägt von seiner Selbstbezogenheit: Sein großes Thema ist Rainer Maria Rilke. Das macht ihn als Briefwechsel etwas einseitig, aber äußerst ergiebig für seine Leser.

An Lou Andreas-Salomé wandte sich Rilke nicht nur in psychologischen und physischen Krisen, die ihn immer häufiger heimsuchten, sondern auch in künstlerischen. Nachdem sie die Veröffentlichung von *Dir zur Feier* abgelehnt hatte, widmete er ihr das *Stunden-Buch*, dessen erster Teil noch während ihrer Beziehung entstand. Allerdings hat sie in ihrer Autobiographie bekannt, dass sie seiner „frühen Lyrik, trotz ihrer Musikalität, kein Verständnis entgegenbrachte“ (Andreas-Salomé, Lebensrückblick, 139): Auch an ihr störte sie die „Überschwenglichkeit“ (ebd., 140). Eine „einzige Ausnahme“ bildete *Lösch mir die Augen aus*. Sie meinte, sie hätte, „freilich sonder Vers und Rhythmus“, ihm „das gleiche sagen können“ (ebd., 139). Erst in den *Neuen Gedichten* erkannte sie, ganz zu Recht, eine „Meisterschaft“, erreicht „durch das Abrücken vom Übersensitiven und Zuständlichen“ (ebd., 130).

Rilke und Lou Andreas-Salomé tauschten nach der Trennung weiter ihre Arbeiten aus und kommentierten sie wechselseitig. Er teilte ihr auch immer wieder mit, an welchem Punkt seiner künstlerischen Entwicklung und seines Nachdenkens über Künstlertum, zumal sein eigenes, er sich angekommen sah. Sie ging auf seine Briefe ein, mal zustimmend, mal ihn zurechtrückend, doch um Verständnis bemüht, ohne

es immer zu gewinnen. Noch in ihrem Buch über ihn, ein Jahr nach seinem Tod erschienen, hat dieser Diskurs Spuren hinterlassen: Lou Andreas-Salomé versuchte in ihm nicht zuletzt Rilkes Tragik als Künstler zu analysieren (vgl. Andreas-Salomé, Rilke).

Was sie ihm insgesamt bedeutete, hat er selbst am Schluss eines seiner langen Briefe an sie vom 28. Dezember 1911 ausgedrückt, anschaulich auf seine Weise, zwei Bilder in eines zusammenziehend:

Adieu, liebe Lou; Gott weiß, Dein Wesen war so recht die Thür, durch die ich zuerst ins Freie kam; nun komm ich immer noch von Zeit zu Zeit und stell mich grade an den Thürpfosten, auf dem wir damals mein Wachsen verzeichnet haben. Laß mir diese liebe Gewohnheit und hab mich lieb. (BwmlAS, 242)

Das ist eine schön-bescheidene Selbst-Beschreibung, die aber letztlich zu bescheiden ist, auch etwas zu schmeichelhaft für die Adressatin. Bezeichnend ist ihr Schluss: Der Wunsch: „hab mich lieb“ verrät den Narziss, der Rilke war und blieb.

Das Verhältnis zwischen ihnen ist unterschiedlich eingeschätzt worden. Ernst Zinn etwa schreibt darüber: In Lou Andreas-Salomés „Zeichen nimmt Rilkes Lebensführung und -haltung fast mit einem Schlage ihre endgültige Form an; die Veränderung des Taufnamens *René* in *Rainer* und die Wandlung der Handschrift bezeugen die Umkehr“ (Zinn, in: SW, VI, 862) – wenn es denn nur eine Umkehr war und nicht vielmehr ein Fortschritt in der Entwicklung.

Kritischer im Ganzen hat Bernhard Blume Lou Andreas-Salomé gesehen. Sie, schreibt er,

begriff nie, dass Rilke über sie hinauswuchs; er übertraf sie Schritt für Schritt an Tiefe, Weite, Einsicht, auch an menschlicher Güte. Doch obwohl Lou Rilke nicht mehr liebte, fuhr sie fort zu glauben, dass sie ihn verstünde, und so erklärte sie ihn, ihm selber und auch anderen, mit den Begriffen ihrer psychologischen und psychoanalytischen Theorien. Dies führte zu einer seltsamen Mischung von glänzenden Einsichten und erstaunlichen Fehlschlüssen. (Blume, 20)

Der Beginn des Nachdenkens über Kunst und Künstlertum

In der Zeit, in der Rilke mit Lou Andreas-Salomé zusammen war, zeigte er bald eine neue Nachdenklichkeit: Er begann ernsthafter über Kunst und Künstlertum zu reflektieren. Sein Schreiben wurde fortan begleitet, auch befördert vom Nachdenken über das Schreiben, das immer wieder auch zum Nachdenken über Kunst und Künstlertum wurde. Selbst wenn diese Vorträge, Aufzeichnungen, Aphorismen und Essays ins Allgemeine gingen, dienten sie doch in erster Linie der Selbstverständigung. Sie gehören zu Rilkes Versuch, sich im Künstlertum zurechtzufinden.

Von einer ‚Ästhetik‘ (vgl. Stephens, Ästhetik) kann dabei allerdings kaum die Rede sein. Rilke hat nie eine zusammenhängende, in sich geschlossene und widerspruchsfreie Theorie entwickelt. Ein solcher Anspruch lag ihm denkbar fern. Er war kein philosophischer Kopf, auch wenn sich viele Philosophen den Kopf über ihn zerbrochen haben. Er hat lediglich zu verschiedenen Zeiten verschiedene Gedanken

und Ideen über sein Metier formuliert. Manche änderten sich wieder, andere blieben bis zum Schluss mehr oder weniger unverändert. Nicht die geringste Schwierigkeit stellt seine Begrifflichkeit dar, die oft ungenau ist, auch schwankend. Manche Ausdrücke wie etwa ‚Ding‘ oder ‚Verwandlung‘ gebrauchte Rilke schon früh, aber in wechselnden Bedeutungen: Das war seine Art der allerdings poetischen Arbeit am Begriff.

Die poetologischen und ästhetischen Reflexionen setzten 1898 ein: mit dem Vortrag über *Moderne Lyrik* und dem *Florenzer Tagebuch*, und sie schließen noch die Essays *Über Kunst* von 1898 und 1899 ein. Ihnen gemeinsam ist ein gewisser Gestus des Bescheidwissens, der mitunter schwer von Anmaßung zu unterscheiden ist. Dem jungen Rilke scheint es selbstverständlich gewesen zu sein, die Öffentlichkeit über letzte Fragen von Kunst und Literatur aufzuklären.

Den Vortrag über *Moderne Lyrik* hat er Anfang 1898, mit 23 Jahren, in Prag gehalten, vor großem Publikum. Veröffentlicht hat er ihn nicht. Den gedanklichen Höhepunkt stellt auch schon der Anfang dar. Rilke beginnt den Vortrag selbstbewusst mit seiner „Definition der Kunst“ (KA, IV, 64):

Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen, über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten wie mit den größten, und in solchen beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens. Die Geheimnisse der Dinge verschmelzen in seinem Innern mit seinen eigenen tiefsten Empfindungen und werden ihm, so als ob es eigene Sehnsüchte wären, laut. Die reiche Sprache dieser intimen Geständnisse ist die Schönheit. (ebd., 65)

Schon der junge Rilke denkt die Kunst vom Künstler her. Einen Leser hat er nicht im Blick – und hatte es auch später nicht. Kunst ist ihm Ausdruck eines Ichs und zugleich Mittel seiner Orientierung in der Welt: ein Versuch, das „Leben“ zu verstehen. Schon diese erste nennenswerte poetologische Reflexion zielt auf Existenzziel. Die Kunst soll, auch als ästhetische, eine „bewegtere – ich möchte sagen unbescheidenere Lebensform“ (ebd.) sein. Worin genau diese künstlerische Lebensform besteht oder bestehen könnte, blieb aber einstweilen noch offen.

Etwas mehr lässt Rilke dagegen über die ‚Dinge‘ verlauten, auf die sich der Künstler bezieht: Sie sind „Stoff“ oder „Gefühlsstoff“ (ebd.), der „nur der Vorwand für noch feinere, ganz persönliche Geständnisse“ (ebd.) ist (vgl. dazu auch Stephens, *Ästhetik*, 104–106), also Anlass für eine Gefühlsaussprache. Das ist nicht unbedingt ein modernes Verständnis von Kunst und, trotz der begrifflichen Überschneidung, von Rilkes späterem Konzept einer Dingdichtung weit entfernt. Es lässt aber seinen gedanklichen Ausgangspunkt deutlich werden, der letztlich weniger originell als eklektisch ist: ein Versuch, seinerzeit gängige Konzepte von subjektiver und ästhetischer Lyrik miteinander zu verbinden.

Seine Überlegungen zur Kunst setzte Rilke wenig später im *Florenzer Tagebuch* fort. Es ist, dem Namen zum Trotz, zum größten Teil gar nicht in Florenz entstanden, es handelt auch nicht nur von der Stadt, und es ist ein Tagebuch bloß partienweise. Zwar ist es entstanden aus Anlass seiner von Lou Andreas-Salomé angeregten Bildungsreise nach Italien im Frühjahr 1898, die ihm die Begegnung mit italienischer Renaissance-Kunst ermöglichte. Das *Tagebuch* enthält Aufzeichnungen von