

SANDRA RICHTER

DIE AUFZEICHNUNGEN DES RAINER MARIA RILKE
NOTIZEN, »SKIZZENBÜCHER«, »TAGEBÜCHER«, »TASCHENBÜCHER«:
MATERIALE ARTEFAKTE UND INTERPRETATIONSAUFGABEN

Ich ging nach langer Zeit wieder den Weg nach Rivapiana entlang, an S. Quirico vorüber [...], ich wanderte immer weiter bis zu einer Bank am See, las dort zwei Ihrer Briefe [angesprochen ist Nanny Volkart-Wunderly, S. R.] und schrieb über die letzten Tage in mein Taschenbuch, – und ob die Sonne gleich kühler war, als jene in den gleichmäßig-schönen Tagen vom Dezember, sie hatte, jenseits der Regen-Grenze, etwas Neues, Neubegonnenes, Steigendes –, keine Vogelstimmen, aber es fiel einem doch immer wieder ein: Frühling – – –.¹

Der Korrespondent Rilke beobachtet den »Taschenbuch«-Autor Rilke beim Verfertigen von Texten, die einerseits ephemere wirken, bloß die Zeitläufte (»die letzten Tage«) festhalten sollen, andererseits eben diese Zeitläufte, die Begegnungen, Gespräche, Beobachtungen, Erfahrungen, auswerten, auf ihre Haltbarkeit prüfen, vielleicht in der Absicht, aus Niedergelegtem später ein Werk zu formen. Nicht zufällig hebt Rilke deshalb die Umgebung und die Atmosphäre der Niederschrift hervor, entwirft sich als Flaneur: Gelassen spaziert er am Lago Maggiore entlang, an der San Quirico Kirche mit ihrem romanischen Glockenturm vorbei, von Minusio nach Rivapiana. Die Gelegenheit dazu bot sich ihm erst »nach langer Zeit wieder«, es handelt sich also um einen besonderen Moment, den der Flaneur gehend ausdehnt, indem er »immer weiter« wandert, bis er sich auf einer Bank am See niederlässt, zur Ruhe kommt, zwei Briefe der Korrespondenzpartnerin Nanny Wunderly-Volkart liest, die ihm während der Schweizer Jahre nahe stand und für ihn sorgte, sein »Taschenbuch« zur Hand nimmt. Von besonderer Bedeutung ist dabei das frühlingshafte Wetter, die Sonne, die in den ersten Januartagen zwar nicht mehr so

1 Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, Locarno, 10.1.1920, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck, Frankfurt a. M. 1977, Bd. 1, S. 97–100, hier S. 98 f.

warm scheint wie zu einem nicht weiter spezifizierten Zeitpunkt im Dezember, die aber doch merklich wieder nach oben steigt und damit – erhebend – Neues ankündigt. Folglich darf man vom betreffenden Tagebucheintrag ebenso Neues erwarten, wenn es sich auch um einen Rückblick handelt. Rilke gebraucht seine Ego-Dokumente, den Brief und die Aufzeichnungen, mit Bedacht: Der Brief ist dialogisch auf die Korrespondenzpartnerin gerichtet; der Eintrag in das intime »Taschenbuch«, das er erwähnt, bleibt ihr verborgen.

Die forschende Nachwelt hat beinahe 100 Jahre auf den vollständigen Einblick in diese »Taschenbücher« gehofft; sie lagen im Rilke-Archiv Gernsbach, das von der Familie geführt wurde. Dort wurden sie katalogisiert und vermutlich auch nummeriert. Nach der Gernsbacher Zählung sind es 45 »Taschenbücher«, von denen einige mit untergliedernden Buchstaben a–c versehen sind. Immer wieder finden sich Zettel darin, teilweise Kalenderblätter aus den 1940er Jahren, die auf Ordnungsbemühungen durch Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Hella Sieber-Rilke oder durch Ernst Zinn, den Herausgeber der *Sämtlichen Werke* Rilkes, verweisen. Zinn, dem die Rilke-Philologie viel verdankt, kannte offenbar nahezu alle »Taschenbücher« und fertigte Abschriften an. In den ersten Dekaden nach Rilkes Tod haben auch andere Personen punktuell aus den »Taschenbüchern« abgeschrieben, darunter Katharina Kippenberg, die Rilke als Ehefrau seines Verlegers, Mitarbeiterin des Verlags und kommissarische Geschäftsleiterin während des Ersten Weltkriegs vertraut gewesen war, und Dieter Bassermann, der über den »späten« Rilke publizierte. Es folgten weitere Interessenten, darunter Forschende, die kleinere Editionen anfertigten.²

Über einige Dekaden hatten sich die Familie Sieber-Rilke, die Rilke-Kenner und -Forscher darauf verständigt, Rilkes Aufzeichnungen jenseits des Werkes und der Briefe in zwei Typen zu unterteilen: zum einen die sogenannten »Tagebücher« bis einschließlich 1902. Zu ihnen gehören das »Florenzer Tagebuch«, das Zinn im Blick auf die Orte seiner Entstehung korrekter das »Toskanische Tagebuch« nennen wollte.³ Es wurde im Jahr 1942 unter dem Titel *Tagebücher aus der Frühzeit* mit dem »Schmargendorfer Tagebuch« und dem »Worpsweder

2 Den besten Überblick über diese Abschriften hat die von Christoph König geleitete Arbeitsstelle »Rilkes ›Sämtliche Werke‹« an der Universität Osnabrück.

3 Ernst Zinn, Nachwort des Herausgebers 1973, in: Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1973, S. 369–374, hier S. 370. Da sich der Name »Florenzer Tagebuch« etabliert hat, gebrauche ich diesen weiter, wissend, dass die Situationen der Verfertigung vielschichtiger waren als der Name nahelegt.

Tagebuch« von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber publiziert.⁴ Das »Schmargendorfer Tagebuch« (11.7.1899–26.9.1900) gilt als Kladder für die umfangreichen Entwürfe aus der Berliner Zeit, das »Worpsweder Tagebuch« (27.9.–22.12.1900) hält das Leben und Arbeiten der jungen Künstlergemeinde und Rilkes Textentwürfe fest. Diese »Tagebücher« zählen nach der Aufarbeitung im Rilke-Archiv Gernsbach aber zu insgesamt 24 römisch nummerierten Manuskripten, darunter außerdem Notizen aus der Schulzeit, der ersten Pariser Phase und »Skizzenbücher«.

Im Blick auf ein anderes Aufzeichnungsbuch stellte das Rilke-Archiv Gernsbach diese Einteilung bald selbst infrage. Im Jahr 2000 veröffentlichte Hella Sieber-Rilke das »Tagebuch Westerwede Paris« (13.1.–26.11.1902), das nach der Gernsbacher Systematik zu den 45 »Taschenbüchern« zählen sollte, und erörterte:

Es [das Tagebuch, S. R.] gehört nach Inhalt und Darbietung nicht zu den Arbeitsbüchern Rilkes, sondern in die Reihe seiner Tagebücher und autobiographischen Schriften, wie das Florenzer, das Schmargendorfer und das Worpsweder Tagebuch, die 1942 unter dem Titel »Tagebücher aus der Frühzeit« herausgegeben wurden, oder »Das Testament«, das 1974 erschien.⁵

Joachim W. Storck bestätigte dieses Urteil im *Rilke-Handbuch* (2004). Aus seiner Sicht übernehmen um 1903, im Zusammenhang mit der Korrespondenz zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé und Rilkes Auseinandersetzung mit der Großstadterfahrung, Briefe und Essays die bisherige Funktion der »Tagebücher«, Wahrnehmungen und Eindrücke festzuhalten. Er notiert plakativ: »Das Tagebuch wurde nun durch das Taschenbuch als Arbeits- und »Aufzeichnungs«-Buch ersetzt.«⁶ Abgesehen von den vier publizierten sogenannten »Tagebüchern« und dem noch zu beschreibenden Sonderfall des »Berner Taschenbuchs« wären, Hella Sieber-Rilke und Storck zufolge, alle anderen 44 »Taschenbücher« nach der Zählung des Rilke-Archivs Gernsbach nicht »Tagebücher«, sondern »Arbeits- und »Aufzeichnungs«-Bücher«.

Im selben *Rilke-Handbuch* warnte Manfred Engel vor solchen Zuschreibungen. Zu viele »Taschenbücher« seien noch unbekannt, man könne den »Tage-

4 Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1942.

5 Hella Sieber-Rilke, *Anmerkungen zur Textgestalt*, in: Rainer Maria Rilke, *Tagebuch Westerwede und Paris. 1902. Taschenbuch Nr. 1. Transkription der Handschrift mit Erläuterungen*, aus dem Nachlaß herausgegeben von Hella Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 87 f., hier S. 87.

6 Joachim W. Storck, *Das Briefwerk*, in: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Manfred Engel, Stuttgart und Weimar 2004, S. 498–506, hier S. 498 f.

buch«-Schreiber Rilke bislang nicht ausreichend einschätzen.⁷ Am Beispiel des »Tagebuchs Westerwede Paris« erörterte er den im Vergleich mit den frühen sogenannten »Tagebüchern« gewandelten Duktus:

In oft knappen, mitunter stakkatohaften oder sogar abrupt abbrechenden Notizen findet sich hier eine sehr viel deutlichere Orientierung an Tagesereignissen und eine Vielfalt von Eintragsarten in schnellem Wechsel: Ereignis- und Eindrucksskizzen, Lektürefrüchte, Gesprächsaufzeichnungen, Briefexzerpte, existenzielle Reflexionen u. ä.⁸

Die Forschung zum »Florenzer Tagebuch« (14.4.–6.7.1898), dem am besten erforschten Text unter den frühen Aufzeichnungen, kommt ebenfalls zu differenzierten Ergebnissen, ohne aber den Gattungscharakter als Tagebuch infrage zu stellen. Sie betont den dialogischen Charakter des »Tagebuchs«, das Rilke in didaktischer Absicht von Lou Andreas-Salomé aufgegeben war und eine ähnliche Form annehmen sollte, wie ihr postum publizierter Reisebericht »*Russland mit Rainer*«. ⁹ Rilke sollte seine Studien über die Renaissance im Rahmen einer Italienreise aus der unmittelbaren Anschauung vertiefen und einen Reisebericht abfassen.¹⁰ Im »Florenzer Tagebuch« hält Rilke fest, was ihm wichtig scheint, nachträglich, angeleitet vor allem durch Jacob Burckhardts *Der Cicerone* (1855),¹¹ also dem Kulturführer für Reisende schlechthin, die Adressatin im Blick, der er möglicherweise manche Wahrnehmung und Begegnung verschweigt.¹² In post-nietzscheanischer Autorenpose,¹³ die aus dem Neuplatonis-

7 Vgl. Manfred Engel, Anhang: Ausgaben und Hilfsmittel, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 529–536, hier S. 533.

8 Ebd.

9 Lou Andreas-Salomé, »Russland mit Rainer«. Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahr 1900, hg. von Stéphane Michaud in Verbindung mit Dorothee Pfeiffer, mit einem Vorwort von Brigitte Kronauer, Marbach a. N. und Stuttgart 1999.

10 Vgl. Bernard Dieterle, Italien, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 88–98, hier S. 89 f.

11 Vgl. Maria Luisa Roli, Rilke lettore di Burckhardt nel »Diario fiorentino«, in: La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt, hg. von Andrea Pinotti und Maria Luisa Roli, Macerata 2011, S. 247–270; Walter Seifert, Renaissance als ästhetisches Programm im »Florenzer Tagebuch«, in: Rilkes Florenz. Rilke im Welt-Bezug, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft hg. von Jörg Paulus und Erich Unglaub, Göttingen 2016, S. 26–40.

12 Vgl. George C. Schoolfield, Young Rilke and His Time, Rochester 2009, S. 108.

13 Vgl. Theodore Fiedler, Zarathustras Kind. Zu Nietzsche, Lou und Rainer im »Florenzer Tagebuch«, in: Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Störck aus Anlaß seines 75. Geburtstages, hg. von Rudi Schweikert in Zusammenarbeit mit Sabine Schmidt, St. Ingbert 1999, S. 293–318.

mus der Renaissance zusätzliche Inspiration erhielt, reflektiert er sein eigenes Schreiben, wird im Verlauf des Textes jedoch sukzessive selbstkritischer, nutzt die von Andreas-Salomé gestellte Aufgabe auch im Sinne eines »Schreiblabors«, um eine eigene Stimme zu entwickeln,¹⁴ ihr als Autor aus eigenem Recht gegenüberzutreten.¹⁵

Zieht man diese Beobachtungen zusammen und nimmt Engels Warnung ernst, dass wir über die »Taschenbücher« aufgrund der mangelnden Textgrundlage wenig wissen, dann wird die Beschreibung der frühen »Tagebücher« nach dem Gattungsschema des Tagebuchs problematisch. Offenbar enthalten die Texte auch Bildbeschreibungen, Exzerpte, Entwürfe, poetische Selbstreflexionen, und sind – im Fall des »Florenzer Tagebuchs« – als Reisebericht und für ein Gegenüber verfasst. Sollte man von Gattungsbezeichnungen vielleicht überhaupt Abstand nehmen? In ihren Erörterungen über das »Berner Taschenbuch«, das ausschließlich den Entwurf der ersten Hälfte der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* enthält,¹⁶ erwägt Irmgard M. Wirtz eine solche Entscheidung. Sie fragt nach dem Gattungscharakter der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – und damit implizit auch nach dem Gattungscharakter der Rilke'schen Aufzeichnungen im »Berner Taschenbuch«. So weist sie darauf hin, dass Übertragungen des *Malte Laurids Brigge* den Titel »nicht als Gattungssignal oder Notationsweise übersetzen, sondern als Medium: notebooks, cahiers, carnets, quaderni, cuadernos (katalinisch: quaderns) heißen Notizbücher oder Hefte.«¹⁷

14 Vgl. Torsten Hoffmann, Im Schreiblabor. Zur ausprobierenden Poetik von Rilkes *Florenzer Tagebuch*, in: Rilkes Florenz, S. 44–63, hier S. 61–63; vgl. auch Rita Rios, Rilkes Florenzer Tagebuch: Beobachtungen zum lyrischen Umgang mit der Renaissance, in: Rilke: Les jours d'Italie – Die italienischen Tage, hg. von Curdin Ebnetter, Sierre 2009, S. 117–132.

15 Vgl. Thomas Haeussler, The Poet in Place: Rainer Maria Rilke's *Florence diary*, in: The Poetics of Place. Florence Imagined, hg. von Irene Marchegiani Jones, Firenze 2001, S. 163–180, hier S. 179 f.

16 Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Faksimile und Textgenetische Edition, hg. von Thomas Richter und Franziska Kolp, mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz., 2 Bde., Göttingen 2012.

17 Irmgard M. Wirtz, Die Entwurfshandschrift der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«, Bd. 1, S. 256–261, hier S. 257; siehe für Detailbeschreibungen des »Berner Taschenbuchs« Jacob Haubenreich, The Materiality of the Manuscript: Textual Production in Rainer Maria Rilke's *Berner Taschenbuch*, in: The Future of Philology. Proceedings of the 11th Annual Columbia University German Graduate Student Conference, hg. von Hannes Bajohr u. a., Newcastle upon Tyne 2014, S. 162–182.

Seit Dezember 2022 befinden sich die unterschiedlichen Aufzeichnungen Rilkes aus dem Rilke-Archiv Gernsbach im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Nach einer ersten Sichtung des Materials scheint es mir sinnvoll, die Bedenken von Engel und den Hinweis von Wirtz ernst zu nehmen und die bisherigen Versuche der Gliederung des umfangreichen Materials zu prüfen. Diese Gliederungsversuche, so verdienstvoll sie sind, um das Material der Aufzeichnungen in den Griff zu bekommen, beruhen auf biographischen und gattungstheoretischen Vorannahmen, die heute nicht mehr ohne Weiteres überzeugen. Tatsächlich hat die bisherige Erschließung und Beschreibung des Bestandes der Rilke'schen Aufzeichnungen versucht, die Medien, auf denen sich die Notizen befinden (Zettel, Kalender, Skizzenblöcke, Taschenbücher etc.), in komplexer Weise mit ihrem Gehalt und möglichen Gattungen zu verbinden, auf die sie verweisen (Aufzeichnung, Tagebuch, Exzerpt, Skizze/Entwurf, Zeichnung etc.). Darüber hinaus fällt mit Blick auf die Gernsbacher Gliederung auf, dass sich weitere Aufzeichnungen Rilkes, autobiographische und skizzenhafte, auch in anderen Rubriken des Bestandes befinden: unter den Manuskripten ohne Nummer (darunter das publizierte Testament Rilkes) und unter den Manuskripten, die nach dem Alphabet in Großbuchstaben verzeichnet sind.

Es scheint mir also angemessener, vorsichtiger vorzugehen, Medien und Materialität, Darstellungsstrukturen und -semantiken, Zeichen, Sprachen und Sprachwandel, Schreibstile, Schreibweise, Gattungen und dergleichen zunächst sorgfältig zu beschreiben und auf diese Weise erst zu Segmentierungen des Materials zu gelangen. Ich will deshalb zunächst Forschungsfragen an das vielfältige und vielschichtige Material der diversen Aufzeichnungen richten.

(1.) *Wie vollständig ist der Bestand der Aufzeichnungen Rilkes?*

Archivarisch betrachtet lässt sich der Gesamtbestand der Aufzeichnungen noch nicht abschließend übersehen und nummerieren. Daten sind zu prüfen, Lücken im Kalender zu identifizieren, auch mit Hilfe der Rilke-Chronik von Ingeborg Schnack, die – nach ersten Prüfungen und Vergleichen – ohne Kenntnis der unpublizierten Aufzeichnungen erarbeitet wurde. Nach der bisherigen Sichtung des Materials reichen die – über die heterogenen, vielschichtigen, im Laufe seines Lebens sich verändernden – Aufzeichnungen Rilkes von 1891 bis zu seinem Tod. Weitere Materialien befinden sich, wie das »Berner Taschenbuch«, in anderen Archiven; sie sind, will man einen annähernd vollständigen Überblick erhalten, ebenfalls zu sichten.

(2.) *Wie ist das Material der Aufzeichnungen beschaffen und wie ging Rilke mit den abweichenden Materialien und Formaten um?*

Die Formate für die Rilke'schen Aufzeichnungen sind – zeittypisch – nicht normiert, in Leder, Kunstleder, Pappe, Stoff oder gar nicht gebunden, kartoniert und nicht-kartoniert, mit Ringbindung aus Metall versehen oder mit Faden zusammengeheftet, mit Goldschnitt verziert oder schlicht. Offenbar nutzte Rilke, was ihn ansprach oder gerade vorhanden war, speziell in Phasen der Papierknappheit. Notizen ohne Nummer sind in ganz unterschiedlichen Papier-, Buch- und Heftformaten festgehalten.

Die zahlreichen Aufzeichnungen aus den Jahren 1891 bis circa 1901 fasste das Rilke-Archiv Gernsbach unter dem Gattungsnamen »Skizzenbücher« zusammen – der Begriff geht offenbar auf das von Rilke erworbene Papierprodukt zurück, in das er schrieb: Auf einem dieser gebundenen Papierblöcke, die innen zum Abreißen perforiert sind, steht in roten Drucklettern »Skizzenbuch«. Es ist wie die anderen Papierblöcke desselben Typs in Stoff eingebunden; die einzelnen »Skizzenbücher« sind unterschiedlich groß: 10 × 15 cm, 13 × 15 cm etc. Rilke zeichnet viel in diese Bücher, mehr als in den späteren »Taschenbüchern«, nutzt oft eine ganze Seite des Formats.

Die sogenannten »Tagebücher« sind etwas größer. Beim »Tagebuch Westerwede Paris« handelt es sich beispielsweise um das Format 16 × 11 cm, das aber als Taschenkalender – anders als die anderen »Tagebücher« – räumlich stark beschränkt ist: Pro Tag steht eine linierte Seite zur Verfügung. Rilke begnügt sich mit leeren Seiten, sofern nichts festzuhalten ist, oder er trägt in Schönschrift ein, was am vorgegebenen Tag geschah. Die »Taschenbücher« sind mit 7 × 13 cm kleiner, aber dafür 2 cm dick, wie etwa das »Taschenbuch 16«, das die Jahre 1911 bis 1916 umfasst, in Duino, Paris, Berlin und München verfasst wurde, in kleiner enger Schrift. Es ist mit zahlreichen Einlageblättern unterschiedlicher Herkunft bestückt, oft entstammen sie Hotelblöcken. Bei anderen »Taschenbüchern« wiederum handelt es sich um gebundene Pappheftchen oder um kleine, abgegriffene Blöcke mit kariertem Papier im Format 6,5 × 10,5 cm (»50 feuilles perforés at quadrillés«), beige und hellgrau mit Musterung oder ohne, meistens aber schlicht und einfarbig. Die Arten und Weisen der Notizen, ihre Dichte und Größe, richten sich nach Rilkes Bedürfnissen, scheint es. Er schreibt einfach weiter, als schriebe er an einem einzigen Text, an einer Textflut, der oft, aber über die Jahre immer seltener Zeichnungen beigegeben sind. Manche Aufzeichnungen sind mit Seitenzahlen versehen, in Bleistiftschrift, vermutlich nachträglich, um einen besseren Überblick zu erhalten.

- (3.) *Welches Schreibgerät nutzt Rilke und warum wechselt er seine Schreibgeräte? In welchem Verhältnis stehen Kalligraphie, Großschrift und Mikrographie?*

Rilke schreibt mit Bleistift und Tinte, von Anfang an. In »Taschenbuch 30« etwa, das inhaltsreiche Darstellungen aus der Schweizer Zeit enthält, wechselt er zwischen Bleistift und Tinte, vielleicht zufällig, vielleicht aber nicht. Mitunter scheint es, also wolle er auf den Seiten, die oft eng beschrieben sind, bestimmte Begriffe oder Passagen hervorheben, aus der verwischten Bleistiftschrift Deutliches hervorholen.¹⁸ In »Taschenbuch 5« dient die schwarze Tinte dem Entwurf der *Rosenschale* (1906/07); Rilke zieht mit blauer Tinte Versgliederungen in den Entwurf ein, der im Fließtext von einer Zeile auf die andere übergeht. In den späteren Aufzeichnungen und auf Reisen vor allem kritzelt Rilke in seine Schreibbehelfe hinein, ignoriert Linien oder Kästchen. Insgesamt verkleinert sich Rilkes Schrift über die Dekaden erheblich, bis hin zu Formen der Mikrographie. Seine Schrift orientiert sich sowohl an den Schreibsituationen als auch an seinen Begegnungen und seinem Lebensalter. Vor der Begegnung mit Andreas-Salomé schreibt Rilke in einer verschnörkelten, für pragerdeutsche Autoren typischen vermischten Schrift aus deutschen und lateinischen Lettern. In der Folge der Begegnung – die Motivationen dafür wären noch zu erkunden – reduziert er seine Schrift auf die nötigsten Schwünge und auf ein mittleres Format.

- (4.) *Welche Bedeutung kommt den zahlreichen Einlagen zu?*

Geht man davon aus, dass sich jenseits der systematisierenden Notizen durch die Familie Rilke, Ernst Zinn oder andere Archivare in den Aufzeichnungsformaten Originaleinlagen finden, die nicht umsortiert wurden (was offenbar nicht immer der Fall ist, denn in »Taschenbuch 7« beispielsweise liegt ein Bündel Einlagen am Schluss), dann erhalten diese Einlagen besondere Bedeutung: Beigefügte Postkarten können erhellen, wo sich Rilke befand, Visitenkärtchen weisen auf Begegnungen hin, Blumenblüten auf Spaziergänge und – vielleicht – besonders bedeutsame Seiten in den Aufzeichnungen. »Taschenbuch 35« beispielsweise enthält eingelegte Postkarten aus dem Rhônetal, das Rilke bereits 1920 aufsuchte, bevor er sich in Sierre niederlassen konnte.

18 Katrin Kohl hat in ihrer Edition des Briefwechsels zwischen Rilke und Erika Mitterer ebenfalls auf den variantenreichen Gebrauch von Bleistift und Tinte in den Notizheften hingewiesen. Vgl. Rainer Maria Rilke und Erika Mitterer, *Besitzlose Liebe: Der poetische Briefwechsel*, hg. von Katrin Kohl, Berlin 2018.

(5.) *Wann nimmt Rilke Streichungen und Segmentierungen vor?*

Nach erstem Eindruck streicht Rilke vor allem Textentwürfe, die ihm nicht gefallen, gleich ob es sich um Briefe, Gedichte oder Prosatexte handelt. Selten fällt ein einzelnes Wort dem Stift zum Opfer; offenbar floss Rilke der Text aus der Feder (oder er schrieb ihn andernorts vor, auf Papiere, die tatsächlich nicht mehr vorhanden sind). Systematisch getilgt werden außerdem Namen, die sich oft auf den letzten Seiten der Aufzeichnungen finden, möglicherweise handelt es sich um Listen, die Briefschulden erfassen, vielleicht waren diese Personen zu treffen oder anzurufen. Das wäre durch den Abgleich mit Briefen und mit Hilfe von Schnacks Chronik zu klären. Oft sind solche Namenslisten mit Strich vom übrigen Text abgetrennt, aber auch andere, näher zu beschreibende Textpassagen sind durch Zwischenstriche segmentiert.

(6.) *In welchen Sprachen schreibt Rilke und welche Bedeutung erhält die Mehrsprachigkeit für sein Schreiben?*

Die meisten Aufzeichnungen sind in deutscher und französischer Sprache abgefasst; Letztere nimmt vor allem während der Pariser und der Schweizer Zeit viel Raum ein, umfasst unter anderem die Entwürfe zu den *Quatrains Valaisans*, und auch andere Sprachen spielen eine Rolle, sodass von einem in gewissem Grade mehrsprachigen Bestand gesprochen werden kann. »Skizzenbuch XVI« enthält Russisch-Übungen und Exzerpte. »Taschenbuch 4« dokumentiert Exzerpte aus dänischen Geschlechterbüchern (wohl als Vorarbeiten zum *Malte Laurids Brigge*). In »Taschenbuch 6« notiert Rilke altgriechische Begriffe aus dem Umfeld der Alchemie, in »Taschenbuch 7« italienische Adressen und venezianische Sehenswürdigkeiten; er befasst sich mit dem Koran, der Bhagavad Gita und lernt arabische Begriffe in lateinischer Umschrift. Während der Ägyptenreise kann er das Gelernte möglicherweise anwenden, konzentriert sich aber auf ägyptische Schriftzeichen. Auch die Spanienreise wird ihm zum Anlass, sich mit einer anderen Sprache, hier dem Spanischen zu befassen. Er exzerpiert aus dem Spanischen, in »Taschenbuch 26« überträgt er aus dem Russischen. Die Aufzeichnungen sind herausragende Dokumente für die Art und Weise, wie sich Rilke Sprachen im Sinne eines »soft multilingualism«, also durch das Erlernen einzelner Begriffe und Codes,¹⁹ aneignet;

19 Vgl. Yaseen Noorani, *Hard and Soft Multilingualism*, in: *Critical Multilingualism Studies* 1 (2013), H. 2, S. 7–28, <https://cms.arizona.edu/index.php/multilingual/article/view/22/43> (24.7.2023).

im Fall des Deutschen und Französischen wechselt er zwischen den Sprachen, mitunter im selben Satz. Rilke war ganz offenbar vollkommen zweisprachig, mit mehr oder minder ausgeprägten Kenntnissen und Fertigkeiten, weitere Sprachen betreffend, darunter Dänisch, Russisch, Italienisch und Spanisch; Griechisch, Lateinisch, Arabisch und Englisch hingegen gebrauchte er kaum. Außerdem spielt auch die Analyse von Sprache eine Rolle: Mitunter zerlegt Rilke seine Texte und notiert Reimschemata.

(7.) *Welche Rollen spielen Rechnungen, Kalkulationen in den Aufzeichnungen Rilkes?*

Schon »Skizzenbuch XXVII« aus Rom enthält zahlreiche Rechnungen zur Haushaltsführung mit Clara Westhoff-Rilke, Ausgabenlisten über den Verbrauch in Caféhäusern und dergleichen, die Einblick in das karge Künstlerleben der Villa Strohl-Fern im Jahre 1903 geben. Auch an anderer Stelle bemüht sich Rilke in seinen Aufzeichnungen um Überblick über die knappen Finanzen: »Taschenbuch 15« und »Taschenbuch 18«, beide auf Reisen (nach Ägypten und Spanien) entstanden, zeigen den durch die Reise erhöhten Mittelbedarf an. Man darf vermuten, dass diese Kalkulationen eng mit Briefen an den Verleger Anton Kippenberg verknüpft sind, der Rilke etwa im Anschluss an die Ägyptenreise finanziell half, nach Paris zurückzukehren, indem er Honorarzahlungen vorstreckte.²⁰

(8.) *Was und warum zeichnet Rilke?*

Rilke ist im eigentlichen Sinne kein Mehrfachtalent, hat sich später nicht als Zeichner oder Maler verstanden,²¹ aber das Festhalten von visuellen Eindrücken und das visuelle Gestalten seiner Texte zählt in seinen frühen »Skizzenbüchern« zu seinen Arbeitstechniken. Er scheint in den späten 1890er Jahren und noch bis circa 1900 von der Idee des romantischen, im Jugendstil wiederbelebten Text-Bild-Kunstwerkes ausgegangen zu sein, und gibt solche Formen langsam, vielleicht unter dem Eindruck der Worpssweder Malkunst und der Skizzen Rodins auf. Das Gedicht *Pfauenfeder* (1897) ist durch eine Pfauenfeder illustriert, das »Florenzer Tagebuch« mit passenden Vignetten versehen etc. Im Laufe der Jahre nehmen Zahl, Größe und Sorgfalt der Zeichnungen ab; bald scheint das Zeichnen

20 Das Verhältnis von Finanzbedarf, verlegerischen und mäzenatischen Zuwendungen ist ein eigenes Forschungsthema.

21 Vgl. hierzu den Beitrag von Mirko Nottscheid im vorliegenden Jahrbuch.

nur noch selten auf. So enthält »Taschenbuch 5« aus dem Jahr 1906/07 Bleistiftskizzen ganz unterschiedlicher Gegenstände (eine Kerze, ein Lageplan, Flamingoköpfe und -flügel), »Taschenbuch 6« (1907) verzeichnet eine Ritterrüstung, unterschiedliche Helme und einen Dolch mit Beschriftungen, Bezeichnungen für Harnische und Wappen wohl auch, um die Bezeichnungen zu lernen. Während der Reise nach und durch Ägypten zeichnet Rilke Figurinen, Knochen und Segelboote (»Taschenbuch 14« und »Taschenbuch 15« aus dem Jahr 1911). »Taschenbuch 7« (1907) zieren Giebel in Arles, »Taschenbuch 18« (Winter 1912/13) weist Bleistiftzeichnungen eines Ortes auf, vermutlich handelt es sich um Ronda; auch ein Torbogen und eine Stadtmauer sind zu sehen. Die Verbindungen der Zeichnungen mit den Briefen und Werken Rilkes gilt es erst noch zu ermitteln.

(9.) *Wie lassen sich die Schreibsituationen und Schreibszenen Rilkes kennzeichnen, wann und wo verfasste er seine Aufzeichnungen?*

Viele Aufzeichnungen lassen sich den Orten und Zeiten der Entstehung ihrer Einträge zuordnen, doch oft fehlt das genaue Datum, der Wochentag oder der Ort; vor allem im Fall der Schweizer »Taschenbücher« aus den Jahren 1919 bis 1921 wechselt Rilke so häufig den räumlichen Bezug, dass ein Korrelieren von Aufzeichnungen und Aufenthalt schwerfällt. Nicht selten enthalten Rilkes Aufzeichnungen genaue Reisepläne: wann welcher Zug, welches Schiff zu nehmen und wo umzusteigen ist, wann ein Auto bereitsteht. Die Frequenz der Einträge weicht stark ab. In den jungen Jahren schreibt Rilke scheinbar stetig und ausdauernd. Die beiden letzten Münchener Jahre hingegen sind spärlich verzeichnet, und »Taschenbuch 44« (in Kalenderform) ist fast leer. Über den genauen Zeitpunkt und die exakte Situation der Niederschrift jedoch erfährt man nichts, mit wenigen bemerkenswerten Ausnahmen: »Taschenbuch 18« etwa enthält, so scheint es, neben den Versuchen, gemeinsam mit Marie von Thurn und Taxis Shakespeare zu übersetzen, Briefentwürfe an Lou Andreas-Salomé und die geliebte Kindfrau Marthe Hennebert, auch die Niederschrift der Séance in Duino. Wie es dazu kam, ist allerdings fraglich, denn die Séancen fanden angeblich mit einer Planchette statt. Möglicherweise legte Rilke sein Notizbuch unter die Planchette? Die Niederschrift des Dialogs mit dem Geist »Raimondine« in »Taschenbuch 18« jedenfalls scheint vergleichsweise unkontrolliert erfolgt zu sein, bricht immer wieder ab, setzt neu an, in großen, auseinandergezogenen Lettern und in umgekehrter Reihenfolge zum übrigen Text.

(10.) *Welche Schreibweisen²² lassen sich – neben Kalkulationen, Zeichnungen und Versanalysen – in den Aufzeichnungen erkennen?*

Es scheint, als habe vor allem Lou Andreas-Salomé in ihrem Bemühen, aus dem jungen Rilke einen Autor zu formen, auch seine Ego-Dokumente mitgestaltet. Die bislang publizierten »Tagebücher« sind, anders als die Aufzeichnungen zuvor und danach (anders auch als das »Tagebuch Westerwede Paris«), ausformuliert. Damit wären die veränderten Darstellungsstrukturen in den Aufzeichnungen Rilkes, anders als Storck vermutet, zum einen nicht als Bruch zu kennzeichnen, zum anderen nicht auf ein Zunehmen der Produktion von Brief und Essay zurückzuführen. Vielmehr hängt das Verfassen ausgeschriebener Tagebücher offenbar mit Andreas-Salomé zusammen; der Wandel der ephemeren Aufzeichnungen Rilkes erfolgt aus der Beziehung zu ihr, wobei Andreas-Salomés Petitum für ausgeschriebene Ego-Texte binnen kurzer Frist kaum mehr zu gelten scheint. Rilke kehrt schnell zu seinen ursprünglichen Aufzeichnungspraktiken zurück: Vor und nach der Begegnung mit Andreas-Salomé – und vielleicht sogar parallel dazu – notiert er Tagebuchförmiges, protokolliert Eindrücke, Gespräche, Lektüren, Tagesabläufe. In den Aufzeichnungen vom Sommer 1897 in Wolfratshausen scheint er Szenen aus dem Alltag zu versifizieren, etwa über die »sieben Greise«, die auf der Gartenbank sitzen, warten und leicht als Wolfratshausener Kommune zu dechiffrieren sind (»Skizzenbuch XIX«, 8.6.1897). »Skizzenbuch XXIX« aus den ersten Wochen in Paris umfasst Exzerpte, Eindrücke, Listen. Die hektischen, doch gleichförmigen Tage in der Schweiz von 1919 bis 1921 (vor dem Bezug von Muzot) sind beispielsweise genau protokolliert: morgens zum »Coiffeur«, dann Spaziergänge, Gespräche, Schokolade oder Tee, Briefe, Reisen. Außerdem gibt es »Taschenbücher«, die wie »Taschenbuch 26« aus den Jahren 1918/19 Übertragungen von Texten anderer Autoren (Verhaeren vor allem, später in »Taschenbuch 42« aus den Jahren 1922 bis 1924 ist es Valéry), wie »Taschenbuch 11« (Paris 1908/09) Bücherlisten, wie »Taschenbuch 25« (München 1917/18) in großen Mengen Adressen und wie »Taschenbuch 43« (Muzot 1924) Listen von Empfängern seiner Publikationen enthalten. Exzerpte,

22 Den Begriff der ›Schreibweise‹ nutze ich als Kennzeichnung von Formen des Sprachgebrauchs und Stils, der Perspektivierung und Konstellierung unterhalb der Gattungsebene, anknüpfend an die einschlägigen Diskussionen seit Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.

Brief- und Gedichtentwürfe, bibliographische Notizen und Begriffe aus anderen Sprachen finden sich in vielen »Taschenbüchern«. Eine Gattungstypologie, die eine Binnendifferenzierung der Aufzeichnungen erlaubt, lässt sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht vornehmen; möglicherweise ist sie aufgrund der Heterogenität des Materials und aufgrund der Mischformen, die es enthält, auch nur bedingt empfehlenswert.

(II.) *In welchem Verhältnis stehen die Aufzeichnungen zum Werk Rilkes?*

André Gide bestätigt zahlreiche Selbstdarstellungen Rilkes, wonach ihm seine Texte wie unter Diktat aus der Feder geflossen sind:

Das [das langsame Verfassen seiner Gedichte, S. R.] mag vielleicht auf die »Duineser Elegien« zutreffen; ich aber erinnere mich, Rilke sagen gehört zu haben, daß ihm die Mehrzahl seiner Gedichte aus der Feder geflossen sei oder, genauer, aus dem Bleistift, in ein kleines Notizbuch, das er beim Spazierengehen mitführte; dann abgeschrieben wurden, meistens ohne jegliche Retusche. Er zeigte mir das Notizbuch, das er bei sich trug (er war zum Mittagessen in die Villa Montmorency gekommen), worin zahlreiche Gedichte gekritzelt waren, »improvisiert«, wie er mir sagte, »auf einer Bank des Luxemburggartens«. Ich sah nicht eine einzige Korrektur.²³

Aus der ersten Sichtung der Aufzeichnungen Rilkes lässt sich dieses Selbst- und Fremdbild weder widerlegen noch bestätigen. Sicher ist aber, dass es – vor allem für längere Texte – Vorstudien und -stufen gibt, auf denen Rilke bei der Niederschrift der späteren Fassungen aufbauen konnte. Diese wiederum finden sich oft auf Skizzenblöcken, die mit den Aufzeichnungen zu kollationieren wären, weil sie mit den Entwürfen der Aufzeichnungen, mitunter auch mit biographischen Notizen oder Exzerpten überlappen.

Reizvoll wäre es in diesem Zusammenhang, die literarischen Imaginationen der Aufzeichnungen eines Autors, wie Rilke sie in *Malte Laurids Brigge* niedergelegt hat, mit den faktischen Aufzeichnungen Rilkes

23 André Gide, Tagebucheintrag, 4.7.1933, in: Rainer Maria Rilke und André Gide, Briefwechsel 1909–1926, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Renée Lang, aus dem Französischen übers. von Wolfgang A. Peters, Stuttgart und Wiesbaden 1957, S. 188 f.

zu vergleichen. Das Interesse könnte sich auf zweierlei richten: zum einen auf die Schreibweise der fiktiven und faktualen Aufzeichnungen, zum anderen auf das umstrittene Verhältnis zwischen dem Autor und seiner Hauptfigur.

Ich hätte ein einziges Zimmer gebraucht (das lichte Zimmer im Giebel). Da hätte ich drinnen gelebt mit meinen alten Dingen, den Familienbildern, den Büchern. Und einen Lehnstuhl hätte ich gehabt und Blumen und Hunde und einen starken Stock für steinige Wege. Und nichts sonst. Nur ein Buch in gelbliches, elfenbeinfarbenes Leder gebunden mit einem alten blumigen Muster als Vorsatz: dahinein hätte ich geschrieben. Ich hätte viel geschrieben, denn ich hätte viele Gedanken gehabt und Erinnerungen von vielen.²⁴

Rilkes Malte setzt die Aufzeichnungen ins Konjunktivische; er hätte geschrieben, in seiner Vorstellung, nimmt aufgrund der Überforderung durch die Großstadt, durch die alles überwölbende Angst nicht wahr, dass er schreibt. Rilke selbst, der seine Malte-Figur etwa zu Anfang des Jahres 1920, auf der Irrfahrt durch die Schweiz und der Suche nach einem Domizil, als negatives Alter Ego heraufbeschwört, schrieb – und war sich offenbar über die Tragfähigkeit des eigenen Schreibens in seinen Aufzeichnungen ebenso wenig im Klaren wie die Hauptfigur seines Erzähltextes. Betrachtet man Rilkes Werk aus dem Blickwinkel der eigenen Aufzeichnungen, stellt sich nicht nur die Frage nach den Grenzen von Aufzeichnung, Prosatext, Gedicht und Essay neu,²⁵ sondern es lässt sich außerdem informierter erörtern, was Rilke der Publikation würdig befand und was nicht.

(12.) *Welche Funktionen erfüllten die Aufzeichnungen Rilkes?*

Sie sind Teil seiner Lese- und Schreibpraktiken, stehen als eigenes Korpus neben den Briefen und Manuskripten, dienen der Ästhetisierung, Erinnerung, Notation und Reflexion. Glaubt man dem Briefzitat vom Anfang dieses Beitrags, waren ein Taschenbuch, ein Block oder dergleichen

24 Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 6: Prosa 1906–1926, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1966, S. 705–946, hier S. 746.

25 Vgl. Tomasz Ososiński, Zwischen Tagebuch und Essay – Anmerkungen zu R. M. Rilkes Aufsatz über Puppen, in: *Studia Germanica Gedanensia* 32 (2015), S. 151–158, hier S. 157.

immer zur Hand, auch beim Flanieren und Wandern. Aber stimmt das? Vergleicht man einige Briefe mit den diaristischen Aufzeichnungen, die mit ihnen in Zusammenhang stehen, scheinen Letztere am Ende eines Tages verfasst zu sein, am Schreibtisch, mit Abstand zum Geschehen.

(13.) *In welchem Verhältnis stehen die Aufzeichnungen zu Rilkes Briefen?*

Zum einen enthalten die Aufzeichnungen Briefentwürfe, sodass sich die Genese seiner Briefe ein Stück weit nachvollziehen lässt. Zum anderen scheint deren Inhalt aber nicht im Verhältnis von eins zu eins zu den Aufzeichnungen zu stehen. Das ist vielleicht auch nicht verwunderlich, denn wieso sollte Rilke im Dialog mit anderen, auf die er sich auch stilistisch jeweils einzustellen wusste, so über sich berichten, wie er dachte oder fühlte? Manchmal aber ist die Diskrepanz erstaunlich, so etwa, wenn man Rilkes eingangs zitierten Brief an Nanny Wunderly-Volkart liest und danach sein »Taschenbuch« (30, 1920) aufschlägt: Am Montag, den 5. Januar 1920 heißt es: »Fahrt nach Locarno« mit dem Schnellzug über Olten und Bellinzona, wo er umsteigt. »Unbehagliches Gefühl«, »Reise-Nachwirkung« beklagt er sich am Dienstag, den 6. Januar; in den folgenden Tagen wird er immer wieder auf dem Weg nach Rivapiana wandern, mit seinem Freund, dem Arzt und Schriftsteller Max Picard, auf dem Weg nach Gordola, S. Quirico, Naregna-Minusio und Villino Trieste, in der Hoffnung, dass Kippenberg ihm Geld schicken, der Arzt Dr. Leva ihm ein Attest ausstellen und dass er ein bezahlbares, ruhiges Hotelzimmer finden möge. Er sorgt sich um seine Tochter (»Ruth ist nicht in Steinhagen!«, 7.1.1920) und um die Schriftstellerin Angela Guttmann, mit der er befreundet war.

Es ist also nicht der eine Spaziergang nach Rivapiana in der Sonne, der ihn, Nanny Wunderly-Volkart im Sinn und ihre Briefe lesend, entspannt auf einer Bank sitzen und in sein »Taschenbuch« schreiben lässt, sondern vielmehr das Gegenteil: Unruhe und Lärm treiben ihn seit Tagen schon aus dem Hotel, das er zum Schreiben von Briefen und diaristischen Aufzeichnungen aufsucht; auf dem Weg nach S. Quirico findet er bloß einen Schemel, keine Bank. Am Abend des 10. Januar, als er Nanny Wunderly-Volkart schreibt, kann er Kippenbergs Geld von der Bank abheben und der Arzt hatte ihm ein Attest in Aussicht gestellt: »Zurück im Hotel noch an N. W. V. geschrieben, halben Brief, um nicht zu spät zum Essen zu kommen.« Die ersten Tage in Locarno gingen offenbar gerade noch gut aus. Kurzweilig ästhetisiert er seine Tessiner Existenz, verdrängt das Unliebsame der eigenen Aufzeichnungen und erfindet eine

Szene in der Sonne von Locarno, vielleicht um Nanny Wunderly-Volkart nicht dauerhaft ein Bild des Jammers zu bieten und Schönes, Erbauliches schreiben zu können.

Fragen und Beispiele wie diese zeigen, wie komplex Rilkes Aufzeichnungen sind. Um nicht voreilig darüber zu urteilen, ist es sinnvoll, jedes Dokument einzeln und im Vergleich mit anderen zu würdigen, um Parallelen, Verbindungen und Grauzonen zwischen den Rilke-Korpora, Kontinuitäten und Brüche zu ermitteln. Erst dann lassen sich so recht Verbindungen zu anderen Autoren – wie Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann oder Franz Kafka – ziehen, die beim Schreiben auch auf ihre Aufzeichnungen vertrauten.

Die Erforschung der Aufzeichnungen des Rainer Maria Rilke wird in Kürze, wenn das fragile Material erschlossen, digitalisiert und der Öffentlichkeit zugänglich ist, neu eröffnet. Schon nach dieser ersten Sichtung ist deutlich, dass die Aufzeichnungen neue Perspektiven auf den Autor Rilke eröffnen: Er erscheint, etablierte Sichtweisen verschiebend, als impulsiver Autor, der sein Leben mitschreibt und zeichnet, aus äußeren und inneren Bildern heraus arbeitet, nicht selten spontan.