

SANDRA RICHTER

Rainer Maria
Rilke *oder*
Das offene Leben



Eine Biographie INSEL



Sandra Richter

Rainer Maria Rilke
oder
Das offene Leben

Eine Biographie

Mit zahlreichen Abbildungen

Insel Verlag

Erste Auflage 2025

Originalausgabe

© Insel Verlag Anton Kippenberg GmbH & Co. KG, Berlin 2025
Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung des
Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Foto von Rainer Maria Rilke, Greifensee,
1924, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-64482-8

Insel Verlag Anton Kippenberg GmbH & Co. KG,
Torstraße 44, 10119 Berlin
info@insel-verlag.de
www.insel-verlag.de

Inhalt

In Rilkes Kosmos	
Vorwort	9
Das Mädchen René	
Behütete Jahre 1875-1882	15
Mütersöhnchen	
Erziehung zur Vorfreude 1875-1926	28
Der Vater und sein verlorener Sohn	
Aufstiegsphantasien 1887-1891	42
Slawophiler Debütant im deutsch-böhmischen Prag	
Wilde Jahre 1893-1896	53
René wird Rainer	
Blumenkinder in Wolfratshausen 1897	68
Sehen lernen mit Clara Westhoff	
In der Künstlerkolonie Worpswede 1900	81
Der Weiße Hirsch	
Flitterwochen im Sanatorium 1901	93
Babylon Paris	
Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge 1902-1910	105
Die kleine Mücke im nordischen Utopia	
Unter schwedischen Bildungsreformern 1904	119

Kein Postbüro im Walfischbauch	
Ruth und der »verlorene Vater« 1901-1926	129
Durchbruch mit blutender Nase	
Auftrittsangst und Sprechmaschine	141
»Voll Erwartung und froh«	
Unerwarteter Abschied von Auguste Rodin 1906	153
Im selben Käfig	
Nähe und Distanz zum »Prager Kreis« (Max Brod, Franz Werfel und Franz Kafka)	164
Schreiben als Selbsttherapie	
Der Hysteriker als Seelenarzt 1911/12	176
»Will ich dich besser lieben nach dem Tod«	
Griechische Landschaften auf Anacapri 1906/7	193
Ich ist eine »Übertreibung«	
Orientalische Wende in Ägypten? 1910/11	201
Zwei Künstler auf dem Scheiterhaufen	
Mit Eleonora Duse in Venedig 1912	211
»Dottore Serafico«	
Séance mit der Planchette und die Geisterfahrt nach Spanien 1912	221
»Sparen, sparen, sparen!«	
Das Werk des verlegerischen »Hausvaters«	230
Das Erfolgsbuch	
Ein geschäftstüchtiger Cornet 1912-1926	245
»Offene Hand« oder »offenes Leben«?	
Georg Simmel und Alfred Schuler als Lehrer	260

»Pegasus im Joch« Kampf um die Freistellung vom Kriegsdienst. München, Wien 1915/16	272
»Neue Zeit, Zukunft, endlich!« Räterepublik München 1918/19	285
»Bücher, Bücher, Bücher« Rückkehr in die Zivilisation aus der Bibliothek von Soglio 1919	296
Schreibstoff durch Liebesentzug Baladine Klossowska als Muse 1919-1926	305
Das Spukschloss im Wallis Wie das große Werk in Muzot entstand 1921/22	312
Fünzig Rosen für den Garten Selbstsorge und ökologisches Bewusstsein 1922-1926	323
Hat Rilke sich selbst vergiftet? Odyssee in den Tod	335
Gegen den »deutschen Typus« des weltabgewandten Dichters Nachwort	346
<i>Chronologie</i>	359
<i>Anmerkungen</i>	365
<i>Bibliographie</i>	435
<i>Dank</i>	461
<i>Abbildungsverzeichnis</i>	465
<i>Personenverzeichnis</i>	469

In Rilkes Kosmos

Vorwort



Rilke: Selbstporträt, 9. I. 1887 [1]

Offen sein und schreiben, mehr wollte Rilke nicht: ein bescheidener und zugleich anspruchsvoller Wunsch. Seine Literatur sollte aus innerer Dringlichkeit erwachsen, alle Wesen, Lebensformen und Weltanschauungen wahrnehmen und in seinem literarischen Kosmos aufheben. Zivilisation und Natur, Tod und Leben, Körper und Geist, die einander angeblich durch das Christentum feind geworden waren, wollte Rilke miteinander versöhnen, in einem rhythmisierten hohen Ton, der alles poetisieren sollte. Auf diese Weise empfahl er seine Literatur für die vorderen Plätze im literarischen Kanon Europas und der Welt. Tatsächlich schrieb Rilke einen der ersten modernen Romane in deutscher Sprache, das wichtigste Prosastück des Ersten Weltkriegs und epochemachende Gedichtzyklen, deren Ausdruckskraft bis heute nachwirkt.

Aber obwohl Rilke sich auf dem Altar der Literatur opfern und alles Widerstrebende vereinen, ohne Unterlass an seinem eigenen Kosmos arbeiten wollte, polarisierte er, und zwar aus ästhetischen wie aus moralischen Gründen. Martin Heidegger, einer der einflussreichsten und aufgrund seiner Nähe zum Nationalsozialismus umstrittensten Philosophen des 20. Jahrhunderts, betrachtete Rilke nach dem Zweiten Weltkrieg als Bundesgenossen, der seinsphilosophische Fragen stellte und mit den Mitteln der Lyrik beantwortete. Rilke erschien Heidegger als sehender Dichter, er löste aus dessen Versen große, bildhafte Begriffe heraus, um sie in den Ideenhimmel seiner Fundamentalontologie einzuordnen: Rilke künde von einem »Weltinnenraum«, meinte Heidegger, der alle Wesen wie in eine »heile Kugel« aufnehme, Dingen, Tieren und Menschen einen »reinen Bezug« aufeinander ermögliche.¹ In diesem Raum gibt es weder wahr noch falsch, weder gut noch schlecht, denn hier ist alles durch sein bloßes Dasein gerechtfertigt.

Theodor W. Adorno hingegen, in den 1960er- und 1970er-Jahren die Autorität in ästhetischen und literaturkritischen Fragen, stempelte Rilkes Gedichte als protofaschistisch ab, auch um sich

von Heidegger abzugrenzen. Schon das Selbstverständnis Rilkes ist aus Adornos Sicht falsch: Der Autor begreife sich als Sänger eines dunklen Gottes, propagiere eine amoralische Kunstreligion und schreibe in einem »Jargon der Eigentlichkeit«, der »auf dem Grat« zum Faschismus schlafwandle.² Noch das Schrecklichste, etwa die Armut, romantisieren Rilke in weltfremden Versen: »Bettler können dir Bruder sagen, / und du kannst doch ein König sein«³, heißt es in seinem frühen *Königslied* aus dem Jahr 1896. Rilke dichte bräunlichen Kitsch für eine kulturell ignorante »Konsumgesellschaft«, verfertige Trostsprüche als »Massenartikel«⁴, schimpft Adorno.

Die Rilke-Interpretationen von Heidegger und Adorno wirken bis heute nach; sie bilden Extrempole der Wahrnehmung Rilkes. Erst nach und nach, durch die sorgsame Arbeit der Rilke-Forschung, zeigt sich, dass die beiden großen Philosophen Rilke gezielt missverstanden haben. Heidegger und Adorno erfassen einzelne Merkmale von Rilkes Werk, scheitern mit ihren Auslegungen seiner Verse aber jeweils an der selbstgewählten Zuspitzung: Rilkes Kosmos war nicht in einem philosophischen Sinne harmonisch; er veredelte nicht einfach die Wirklichkeit und bejahte alles Irdische, auch wenn er das behauptete,⁵ sondern schlug auch kritische Töne an, sah Schönes im Hässlichen und umgekehrt, Hässliches im Schönen. Sich selbst empfand Rilke als Mängelwesen, krank, überempfindlich, unterprivilegiert. Sein Gott, der ihn angeblich zum Schreiben inspirierte, war ein selbsterschaffenes, imperfektes Perpetuum mobile, das ihm mit Vorliebe den Dienst versagte. Und obwohl Rilke behauptete, die Einsamkeit zu suchen und apolitisch zu sein, war er bei wichtigen historischen Ereignissen mittendrin, und sein Werk weist Spuren von politischen Ideologien auf.

Gerade aufgrund dieser Vielschichtigkeit lohnt es sich heute in besonderer Weise, Rilke wieder zu lesen: Er lebte in schwierigen Zeiten, und er verarbeitete sie mit einer Wucht, die vielleicht nur

im Angesicht existenzieller Bedrohung glaubhaft wirkt. Diese Wucht entfaltet sich durch Rilkes Gestus, auch das Kleinste, Nebensächlichste radikal mit Bedeutsamkeit aufzuladen. Ein solcher Anspruch kann leicht in sein Gegenteil umschlagen. Rilke riskierte den »Balanceakt zwischen Gedankenkitsch und hoher Kunst«⁶. Er stilisierte sich zum Pilger, Propheten und dichtenden Seher,⁷ zum esoterischen Einzelgänger. Bislang kaum bekannte und neue Quellen zeigen jedoch,⁸ dass er einer der mit dem Literatur- und Kunstbetrieb seiner Zeit eng verbundenen Autoren der europäischen Moderne war, der die Geselligkeit ebenso schätzte wie die Einsamkeit, die ihn zum Lebensende hin sogar belastete.

In diesem Buch, dem es um den Menschen Rilke geht, liegt mir daran, mich dem Autor nicht in Ehrfurcht zu nähern, sondern Leben und Werk mit der nötigen, gelegentlich ironisch gebrochenen Distanz zu begegnen. Ziel ist es, das vom Autor und von seinem Verleger errichtete Dichtermonument Rilke⁹ in ein neues Licht zu rücken und zugleich das Eigensinnige wie das Fragwürdige an Rilkes Werk zu erörtern.

Als Autor erfuhr Rilke, so wollte er es, »das ganze Leben [...], als ob es mit allen seinen Möglichkeiten mitten durch ihn durchginge«.¹⁰ Auch sein Werk begriff Rilke – in romantischer Tradition – als unabschließbar: Er erklärte alles zum Werk, auch seine Briefe,¹¹ sodass die Grenzen von Werk und Lebenszeugnissen verschwimmen. Rilkes Leben lässt sich schon aufgrund dieser selbsterklärten Durchlässigkeit nicht einfach von der Wiege bis zur Bahre erzählen, auf sein Werk abbilden, bewerten und kanonisieren. Zudem waren Rilkes Sichtweisen auf sich selbst und die äußere Wirklichkeit in stetigem Fluss. Er veränderte seine Identität, spielte unterschiedliche Rollen, leugnete reale Zusammenhänge und schrieb sie um.

Vor dem Hintergrund dieser stetigen und rasanten Wandlungen teilt man Rilkes Entwicklung in verschiedene Phasen ein:

Am Anfang steht das früheste Werk des jungen Mannes von den ersten, noch in Prag verfassten Texten bis zu seiner Begegnung mit Lou Andreas-Salomé. Das frühe Werk umschließt die Folgejahre, Worpswede und Westerwede vor allem, bis zur Abreise nach Paris. Es folgt das mittlere Werk des Dreißigjährigen, das in die Kriegserfahrung des Anfang Vierzigjährigen hineinreicht, aber auch schon ins späte Werk übergeht, das von den beiden großen Gedichtzyklen *Duineser Elegien* und *Sonette an Orpheus*, publiziert im Jahr 1923, bestimmt wird. Das späteste Werk beginnt danach und reicht bis zu Rilkes Tod, wobei die Zugehörigkeit der *Sonette an Orpheus* umstritten ist.¹² Die fünf Werkphasen sind tatsächlich nicht trennscharf voneinander zu unterscheiden, und im Detail ist hier noch vieles zu vergleichen und zu diskutieren.

Zahlreiche Biographien haben dazu beigetragen, Verschiebungen und Entwicklungen im Werk Rilkes zu beschreiben und »die exklusive Existenzform« Rilkes darzustellen;¹³ sie sind unverzichtbare Grundlagen, auch für dieses Buch. Indem ich Begebenheiten aus Rilkes Leben näher beleuchte, die bislang nur in groben Zügen dargestellt wurden, möchte ich den von Rilke selbst verwischten Spuren nachgehen, Wirklichkeitskerne aus Rilkes Texten heraus Schälen und das Literarische an ihnen beschreiben. Die Auswahl der Begebenheiten orientiert sich an Biographemen, also prägenden Ereignissen, die Rilke dauerhaft beschäftigten und über die er sich immer wieder äußerte,¹⁴ darunter das schwierige Verhältnis zur Mutter, die Erzählung von der vermeintlich adligen Vaterfamilie, der körperliche Zwang in der Militärschule der k. u. k. Monarchie. Biographeme wie diese sind Dreh- und Angelpunkte von Rilkes Handeln, Schreiben, Sich-Verweigern und zugleich Gegenstand der Selbstdeutung in seinen Briefen, Gedichten, Dramen, Erzählungen.

Rilke suchte seine Anregungen dort, wo kaum jemand sie sonst finden wollte: bei »gefallenen Mädchen« in der tschechi-

schen Provinz, in den Krankenhäusern von Paris, im Kampf mit einer schwedischen Mücke und, nachts, am Fuß der Sphinx. Als Kind der Moderne, das die Großstadt ebenso intensiv erfuhr wie die eigenen Schwierigkeiten damit, machte er sich tradierte und neue Schreibweisen zunutze, entwickelte sie weiter, dichtete in kritischer Auseinandersetzung mit seiner Zeit und lobte sie in den höchsten Tönen. Rilke floh vor seinen Musen und konnte ohne sie nicht sein. Er entwarf Kinderlyrik und studierte die Geschichte der Frauen, beklagte die Folgen des Anthropozän und begeisterte sich für neue Techniken, er hoffte auf große Leistungen und nahm vom eigenen Erfolg erst Notiz, als er sich ums Geld keine Sorgen mehr machen musste und einen abgelegenen Wohnturm in der Schweiz bezog. Wahlmütter, Psychologen, Mäzene und ein umsichtiger Verleger schufen dafür den Freiraum und lenkten seinen Willen zu höchster Kunst. In diesem Buch geht es auch um sie und ihren Anteil am Werk Rilkes – und der ist größer als bislang gedacht. Durch diese Einsicht wird die Literatur Rilkes jedoch nicht relativiert, im Gegenteil: Der Beitrag der Zeitgenossen zu Rilkes Werk und ihr Glaube an dieses Werk zeigen, dass seine Literatur in besonderer Weise begeisterte. Woher aber bezieht sie ihren Geltungsanspruch, und was nahmen Rilke und sein Umfeld dafür in Kauf?

Das Mädchen René

Behütete Jahre 1875-1882



Rilke, 1879 [2]

»Die Ismene bleibt bei der lieben Mama, der René ist ein Nichtsnutz«¹, sagte der siebenjährige René zu seiner Mutter, als er etwas Unerlaubtes getan hatte und seine Strafe erwartete, so jedenfalls will es eine Legende der Familie. Den androgynen frankophonen Vornamen hatte die Mutter bewusst ausgesucht. René stand im Kleid vor seiner Mutter, die Ärmel aufgerollt, um die zarten Arme zu entblößen, sie musste sein langes Haar zum Zopf flechten. Als Mädchen unter dem Alias Ismene mochte sie ihn besonders, und er wusste das.

Ismene spielte das Unschuldslamm und solidarisierte sich mit der Mutter gegen das ›böse Knaben-Ich‹ Renés. Der Geschlechtertausch galt ihm, wenn die Familienanekdote zutrifft, als selbstverständliches Mittel zum Zweck; aus der frühen Erfahrung, dass Täuschung ihr Ziel zu erreichen vermochte, entstand sein manipulatives Talent: Schon früh war Rilke ein Menschenfänger – ein Umstand, den man bislang aufgrund fehlender Quellen kaum beachtet hat.

Eine tragische Begebenheit war dem Rollenspiel des jungen René vorausgegangen: Ein Jahr vor seiner Geburt am 4. Dezember 1875 hatten die Eltern ein Mädchen verloren, »Zesa«, kaum eine Woche alt, das Wunschkind der Mutter. René kam als Zweiter und aus ihrer Sicht mit dem falschen Geschlecht zur Welt. Obwohl der Vater protestierte, machte die Mutter ihn zum Mädchen, ließ ihm Locken wachsen und ihn mit Puppen spielen, steckte ihn in Kleider – ein Schicksal, das wenige Knaben seiner Generation teilten, denn damals galten die Stammhalter mehr als Mädchen. Aber Frauen wie Rilkes Mutter beehrten gegen die Hierarchie der Geschlechter auf. Sie machten sich Gepflogenheiten wie diejenige zunutze, dass auch Jungen bis zum sechsten Lebensjahr praktische kleidartige Kittel tragen konnten; außerdem sparten lange Haare den Friseur. Auf diese Weise konnte Rilkes Mutter sich ein Kind mit dem Wunschgeschlecht gestalten. René Rilke nahm seine Mädchenrolle angeblich bereitwillig an,

kämmte Puppenhaare, wünschte sich ein Puppenbett und eine Puppenküche.

In seinen teilweise autofiktionalen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von 1910 beschreibt Rilke die frühkindliche Doppelgeschlechtlichkeit als Persönlichkeitsspaltung in Mädchen und Junge. Hier verschmilzt Malte beinahe mit der Figur der »Maman«; er erkennt ihre Wünsche, nennt sich nun nicht Ismene, sondern nach Rilkes Mutter »Sophie«. Wenn er in seinem Hauskleid mit aufgerollten Ärmeln an der Tür klopft, spricht er mit hoher Stimme und beklagt sich über die Schlechtigkeit der Jungen im Allgemeinen, über Malte im Besonderen.² Die Mädchenrolle wird ihm so sehr zur zweiten Haut, zum Alter Ego, dass er Sophie auch als Heranwachsender nicht sterben lassen will; sie erlaubt ihm die unmittelbare Teilnahme an der mütterlichen Welt, schützt ihn nicht nur vor Strafen, sondern erweitert auch seine Handlungsmöglichkeiten.

Wenn ihm die Mädchenrolle jedoch aufoktroziert wurde, die Mutter mit ihm »wie mit einer großen Puppe« spielte und er mechanisch ihr Programm abspulen sollte, stemmte Rilke sich gegen den Geschlechtertausch.³ 1914, nachdem er in München die filigranen Wachspuppen der Künstlerin Lotte Pritzel gesehen hatte, brachte er seine Weigerung auf den Punkt. Anders als die schönen Pritzelpuppen starteten die schlichten Kinderpuppen blass bemalt wie tot ins Leere, wenn sie ihre klimpernden Augen öffneten. In einer Schimpfrede klagt Rilke diese Puppen an, stellvertretend für seine Mutter, die den Sohn zur Puppe gemacht hatte; sie werden ihm zu Symbolen seelenlosen Lebens, oder: der »Herzpause«⁴, die den Einzelnen haltlos zurücklässt. Pritzels Puppen hingegen, Puppen für Erwachsene, zarte Figuren, die scheinbar sehen und fühlen konnten, nannte Rilke »Engelspuppe[n]«⁵ – und fand ihre Produzentin so engelsgleich, dass er sie für einen Nachmittag in sein kleines Hotelzimmer einlud.⁶ Seine Mutter hingegen erschien ihm im Traum als Puppe, er hielt

sie am seidenen Faden und wusste sie mit ihren Phrasen und ihren hysterischen Ausbrüchen in seinem Sinn zu dirigieren.⁷

In *Malte Laurids Brigge* steigert Rilke sich in die Auseinandersetzung mit dem Puppenhaften hinein und malt sie in bunten Farben aus. Eine eindruckliche Verkleidungsszene veranschaulicht die Empfindungen und das Rollenspiel des Jungen René: Begeistert von den alten Trachten des dänischen Elefantenordens, von Frauenröcken, Pierrots, türkischen Hosen, persischen Mützen, Schals und Schleiern, probiert Malte vor einem schmalen, trüben Pfeilerspiegel ein Kleidungsstück nach dem anderen an. Er bewegt sich wie ein Schauspieler, redet wie mit fremden Zungen, gestikuliert, überzeugt von sich selbst, immer kühner, taucht – berauscht durch außergewöhnliche Formen, Farben und Stoffe – in fremde Welten ein. Doch unter energischen Bewegungen und Pirouetten – seine Hand hat sich selbstständig gemacht – geht ein Flakon zu Bruch, der Zauber verfliegt im Nu. Er begreift seinen Zustand nicht mehr, verfängt sich in Schnüren, fühlt sich durch den Spiegel, der ihn verführte, verlacht. Die viel zu vielen möglichen Welten überwältigen Malte: »[I]ch verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus.«⁸ Die Diener müssen ihn aus dem Mantel befreien, er liegt »wie ein Stück in all den Tüchern«⁹, als sei alles Leben aus ihm gewichen. Malte will sich der verordneten Masken entledigen; von Angst gewürgt, liegt er sterbebereit am Boden.

»[D]ie Wege, auf denen sie mich erwartet, sind wie in einem Spiegel«¹⁰, nicht begehbar, unwirklich, beschwerte Rilke sich über seine Mutter. »[S]ie sieht mit ihrer Vorstellung von mir ein solches Loch in mich hinein, eine solche Leere, daß ihr gegenüber nichts seine Gültigkeit behält«¹¹. Der flirrenden Geschlechteridentität von Ismene, Sophie oder René entspricht eine Mutterwelt, die sich dem jungen René als buntes Kaleidoskop von Möglichkeiten darstellt. Ich ist immer schon eine Andere, und der Knabe kann auswählen, wie in einem Süßigkeitenladen. Für den jungen René war das eine inspirierende Urerfahrung, aber

im Nachhinein stellte er fest, dass ein Zuviel der Maskerade das Selbstgefühl verdarb.

Lou Andreas-Salomé fasste die Spiegelszene deshalb im Sinne einer Missbrauchsgeschichte auf und klagte an: Die Mutter und die Prager Verhältnisse der Familie hätten Rilke zu einer gefährdeten Persönlichkeit, »zu einer kleinen Renée« gemacht.¹² Aber so einfach war es nicht. Das Verhältnis von Rilke zu seiner Mutter und zu seiner Geschlechtlichkeit war vielschichtiger, ambivalenter und liebevoller, und er selbst entwickelte sich trotz der Gefährdungen zu einer starken, durchsetzungsfähigen Persönlichkeit.

Rilkes Mädchenleben fand im Alter von etwa fünf Jahren ein sichtbares Ende, die langen Haare kamen ab, für die Schule, die bald beginnen sollte. Diese Erfahrung teilte Rilke mit der zentralen Figur eines anderen bekannten österreichischen Autors: In seinen *Verwirrungen des Zöglings Törleß* von 1906 schilderte Robert Musil (noch vor Erscheinen von Rilkes *Malte*), wie Törleß mit der binären Geschlechterordnung hadert. »[A]ls er noch Kleidchen trug und noch nicht in die Schule ging, hatte er Zeiten, da in ihm eine ganz unaussprechliche Sehnsucht war, ein Mädel zu sein.«¹³ Diese Sehnsucht »kitzelte im ganzen Körper«¹⁴. Wie Rilke wird Törleß vor Schuleintritt mit den Normen und Erwartungen der Knabenwelt konfrontiert. Angeblich rückte der junge Rilke im Alter von zehn Jahren mit rüschenverzierter Wäsche in die Militärschule ein, zum Spott der Vorgesetzten und Kameraden, und ein Unteroffizier riss ihm die Kette mit dem Medaillon ab, die er um den Hals trug.¹⁵ Musils Figur – Törleß ist älter als Rilke – will sich nicht in die soziobiologischen Zeitläufte fügen. Rilke nahm es leichter, sein *Malte* übrigens auch. Beide akzeptierten ihr Knabendasein, es war eben eine Möglichkeit für sie und körperlich gesehen die naheliegende.

Rilke erlebte keine schwere, aber eine belastete Kindheit; er war kein Wunderknabe, vielmehr »ein verwöhntes Kind und ein