

## „SCHREIBEN SIE MIR KEINE KARTE ...“

### Rilke und die Postkarte: Ausgewählte Fundstücke

Von Alfred Hagemann (Stuttgart)

Der Aufsatz beschäftigt sich mit Rainer Maria Rilkes Gepflogenheiten privater Postkartenkommunikation sowie wechselseitigen Beziehungen zwischen Ansichtskarten und Rilkes literarischem Werk. Rilke steht der Postkarte überaus skeptisch gegenüber, stellt sich jedoch als Nutzer unterschiedlicher Kommunikationsmedien heraus.

The essay focuses on Rainer Maria Rilke's private postcard communication and on the mutual relationships between picture postcards and Rilke's literary oeuvre. Rilke is highly sceptical about postcards, nevertheless he uses them for short messages and as source of inspiration.

#### 1. „feind [...] aller Kartenkorrespondenz“? – Einführende Aspekte

Wäre eine Karte dagewesen, so hätten wir Dir auf der Stelle einen Gruß geschickt, aber, feind wie ich aller Kartenkorrespondenz bin, hab ich nie eine im Haus.<sup>1)</sup>

Rilkes Entschuldigung aus dem Jahr 1915 für einen versäumten Gruß an seine Mutter verweist auf die Schwierigkeiten des etablierten Autors mit der Karte als Kommunikationsmedium. Von diesem Zitat aus soll der Blick auf Rilkes Gebrauch der Post- und Ansichtskarten in unterschiedlichen Phasen von Werk und Biografie gerichtet werden. Ausgewählte Exemplare aus den Archiven in Bern, Gernsbach, Marbach, München und Sierre erlauben Rückschlüsse auf die Chronologie, auf Kontexte sowie sprachliche und medienspezifische Merkmale und Kombinationsmöglichkeiten, außerdem auf den Zusammenhang von Postkarte und Literatur. Methodische Ansätze und Vorarbeiten, wie etwa von Anett Holzheid, sollen auf die Fundstücke angewandt werden.<sup>2)</sup> Unter Postkarte wird hierbei eine „offene Postsendung [...] ohne Umschlag in recht-

<sup>1)</sup> An Phia Rilke, 26. Oktober 1915, in: RAINER MARIA RILKE, Briefe an die Mutter 1896 bis 1926, hrsg. von HELLA SIEBER-RILKE, Frankfurt/M. und Leipzig 2009, Bd. II, S. 345.

<sup>2)</sup> Als Untersuchungsbereiche gibt Holzheid u. a. die Entstehung, Typologie, Sprache, spezifische Stilistik und kommunikative Funktion der Postkarte vor. ANETT HOLZHEID, Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie, Berlin 2011, S. 27f., S. 171–222.

eckiger Form auf Steifpapier<sup>3)</sup> verstanden. Die Ansichtskarte kann als Variante der Postkarte definiert werden, „mit i. allg. über die ganze Kartenrücks[eite] reichendem Bild, z. B. Landschaft, Stadtbild, Bauwerk, Gemälde.“<sup>4)</sup>

Der Blick in die Chronologie zeigt, dass 1869, sechs Jahre vor Rilkes Geburt in Prag, in der k. u. k. Monarchie die Postkarte eingeführt wurde, 1872, drei Jahre später, im Deutschen Reich.<sup>5)</sup> In Frankreich bricht mit der Pariser Weltausstellung von 1900 das *L'âge d'or de la carte postale*<sup>6)</sup> an. Rilke lebt ab 1902 in Paris und ist von dieser neuen Kommunikations- und Medienkultur umgeben. Sein eigener Aufstieg als Dichter läuft mit der Erfolgsgeschichte der Ansichtskarte weitgehend parallel. Trotz dieser Zeitgenossenschaft scheint das Verhältnis zur Ansichtskarte kein ungebrochenes zu sein, wie schon das Eingangszitat zeigte. „Ich gehöre“, bekennt Rilke 1919 in einem Brief an Lisa Heise, „zu den Menschen, den altmodischen, die den Brief noch für ein Mittel des Umgangs halten, der schönsten und ergiebigsten eines.“<sup>7)</sup>

Ein „ziemlich zuverlässiges Briefbuch“<sup>8)</sup> hilft ihm, seine Korrespondenz zu koordinieren. Die Forschung hat außerdem ein Adressbuch mit 1000 Adressen und 2000 Briefpartnern vorgelegt.<sup>9)</sup> Folgt man Martina King, ist dieses enge Kommunikationsnetz mit einem „Autorschaftskonzept“<sup>10)</sup> verbunden, außerdem mit Tendenzen einer spezifischen „Gemeinde“-Bildung. Trotz seiner „intensive[n] Briefkommunikation“<sup>11)</sup> sind bei Rilke umfangreiche Phasen persönlicher Abwesenheit festzustellen. Er baut auf diese Weise ein „Net[z] von Zweierbeziehungen“<sup>12)</sup> auf, sichert sich aber gleichzeitig seine Frei- und Schutzräume als Künstler. Auf der Textebene lasse sich dies u. a. an einer kunstvollen „Rhetorik der Absage“<sup>13)</sup> erkennen, die häufig mit „Präsenzversprechen“<sup>14)</sup> kombiniert werde. Seine Briefe vermitteln darüber hinaus „zwischen Sub-

<sup>3)</sup> WOLFRAM GRALLERT, *Lexikon der Philatelie*, Schwalmtal 2003, S. 305.

<sup>4)</sup> Ebenda, S. 25, sowie BUNDESMINISTERIUM FÜR DAS POST- UND FERNMELDEWESEN (Hrsg.), *Handwörterbuch des Postwesens*, bearb. von HANS RACKOW u. a., zweite, völlig umgearbeitete Auflage, Frankfurt/M. 1995, S. 48.

<sup>5)</sup> Vgl. HOLZHEID, *Postkarte* (zit. Anm. 2), S. 412, sowie BUNDESMINISTERIUM FÜR DAS POST- UND FERNMELDEWESEN, *Handwörterbuch* (zit. Anm. 4), S. 48.

<sup>6)</sup> ADO KYROU, *L'âge d'or de la carte postale*, Paris 1966, S. 11.

<sup>7)</sup> An Lisa Heise, 2. August 1919, in: RAINER MARIA RILKE, *Briefwechsel mit einer jungen Frau*. Hrsg. v. HORST NALEWSKI, Frankfurt/M., Leipzig 2003.

<sup>8)</sup> An Hedwig Fischer, 14. Januar 1911, in: RAINER MARIA RILKE, *Briefe an das Ehepaar S. Fischer*, hrsg. von HEDWIG FISCHER, Zürich 1947, S. 62.

<sup>9)</sup> Vgl. MARTINA KING, *Autorschaft: Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009, S. 146.

<sup>10)</sup> Ebenda, S. 117.

<sup>11)</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>12)</sup> Ebenda, S. 124.

<sup>13)</sup> Ebenda, S. 121.

<sup>14)</sup> Ebenda, S. 124.

jektivem und Objektivem<sup>15)</sup>, sie können in zahlreichen Fällen sogar als erste Werkstufe angesehen werden, so King. Mit den künstlerischen Phasen wandeln sich auch Rilkes Selbstbilder und Rollenmodelle: Im späten Werk (ab 1910) stilisiert er sich beispielsweise als „inspirierte[r] Prophe[t]“<sup>16)</sup>. Für die „europaweite Verteilung“<sup>17)</sup> dieser schriftlichen Selbstentwürfe nutzt er das leistungsfähige Postsystem seiner Epoche.

Je nach Gelegenheit und Kommunikationsinteresse verwendet der Dichter neben dem traditionellen Brief auch den Kartenbrief, die Post- und Ansichtskarte, die Briefkarte (blanko oder mit Adressaufdruck, nur für den Versand im Kuvert gedacht), das Telegramm, die Visitenkarte oder die Rohrpostkommunikation (z. B. die Pariser „Poste pneumatique“), um nur einige Beispiele zu nennen. Postalische Vorgaben und die gesellschaftliche Etikette spielen beim konkreten Gebrauch eine Rolle.

## 2. Archivbestände und Briefwechsel: Ausgewählte Beispiele

Die Rilke-Forschung ist es gewöhnt, über Rilke als Briefschreiber zu sprechen. Rund 10.000<sup>18)</sup> Briefe qualifizieren ihn als „überdurchschnittlichen Epistolographen“<sup>19)</sup>, als einen der letzten Vertreter einer Briefkunst, die das 18. und 19. Jahrhundert verbindet. Der Ansichtskarte kam in diesem Kontext bisher aber nur geringe Aufmerksamkeit zu, sie wurde in den Editionen häufig unter die „Briefwechsel“ subsumiert. Genaue Zahlen liegen noch nicht vor, die Proportionen lassen sich aber beispielhaft umreißen: Im Briefwechsel mit Sidonie Nádherný von Borutin werden beispielsweise 212 Schriftstücke verzeichnet, zehn davon sind Postkarten, acht wurden offen verschickt, zwei waren Beilagen zu Briefen.

Mit dem Wandel der Editionsprinzipien werden mittlerweile in vielen Ausgaben auch die Textformen ausgewiesen und die Bildseiten abgedruckt. Die Neuausrichtung der Forschung zeigt sich beispielsweise bei der Ergänzung von Untersuchungs- und Dokumentationskategorien der Rilke-Briefkonkordanz. Neue Quellen, u. a. Postkarten, werden dort in Zukunft genau identifiziert und beschrieben.<sup>20)</sup> Die bereits vorhandenen Datensätze müssen allerdings

<sup>15)</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>16)</sup> Ebenda, S. 82, vgl. auch S. 270.

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 127.

<sup>18)</sup> JOACHIM W. STORCK, Das Briefwerk, in: MANFRED ENGEL (Hrsg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von DOROTHEA LAUTERBACH, Stuttgart und Weimar 2004, S. 498.

<sup>19)</sup> Ebenda.

<sup>20)</sup> E-Mail an den Verfasser vom 13. August 2016 von PETER OBERTHÜR, der für die Briefkonkordanz der Internationalen Rilke-Gesellschaft e. V. zuständig ist.

noch überarbeitet und entsprechend aktualisiert werden. Als weiterer, noch zu untersuchender Aspekt wird in der Forschung außerdem die „Materialität“<sup>21)</sup> der Quellen genannt.

Im Folgenden werden ausgewählte Dokumente der biografischen und künstlerischen Phasen Rilkes untersucht. Durch die Fundstücke aus den Bereichen Mediennutzung, Liebes-, Geschäfts- und Urlaubskorrespondenz wird ein erster Rahmen abgesteckt, der sich – unter verbesserten Ausgangsbedingungen – noch bewähren muss. Auch die Auswahl der Abbildungen wird sich auf punktuelle Veranschaulichungen (der frühen, mittleren und späten Werkphase) beschränken müssen.

Für den neunzehnjährigen Rilke lässt sich ein erstes Interesse an den neuartigen Kommunikationsmitteln nachweisen.<sup>22)</sup> Die Dynamisierung<sup>23)</sup> der Kommunikation und die Anonymität des Postamts kommen Rilke in seinen amourösen Angelegenheiten entgegen. Rilke kennt als junger Großstadtmensch die kommunikative Infrastruktur der Monarchie aus eigener Erfahrung, denn in der Heinrichsgasse, in der Nähe der elterlichen Wohnung, befinden sich „Hauptpost und Telegraph“, wo der „Brief 35“, die „Karte 25b“<sup>24)</sup> [Heller] kostet. Am 20. Dezember 1894 schickt Rilke seiner Freundin Valerie David-Rhonfeld von einem Prager Postamt aus einen hochmodernen, in Österreich erst seit fünf Jahren eingeführten „Karten-Brief“<sup>25)</sup>. In einer weiteren Sendung beschreibt er auch das zugehörige technische Prozedere: „Du trennst den durchlochten Rand ab, Du gehst daran, diese Karte zu lesen [...]“<sup>26)</sup>

Zwei kurze Blicke in die Zukunft seien von diesem Punkt des Zeitstrahls aus erlaubt: Auf die „Liebeskommunikation“<sup>27)</sup> per Karten-Brief greift Rilke 1918 auch bei Claire Goll zurück. Nun aber wird das Schreiben durch einen Boten

<sup>21)</sup> Vgl. DAVIDE GIURIATO, Die „unwirthlichen Blätter“: Rilke, das Papier, die Post und die Briefe an Benvenuta, in: WALTRAUD WIETHÖLTER und ANNE BOHNENKAMP (Hrsgg.), *Der Brief – Ereignis & Objekt*. Frankfurter Tagung, Frankfurt/M., Basel 2010, S. 135.

<sup>22)</sup> Franz Kafka, ebenfalls in Prag aufgewachsen, verschickt seine erste Ansichtskarte am 21. Juli 1900, mit siebzehn Jahren. FRANZ KAFKA, *Briefe 1900–1912*, hrsg. von HANS-GERD KOCH, Frankfurt/M. 1999, S. 9, 389.

<sup>23)</sup> HOLZHEID, Postkarte (zit. Anm. 2), S. 144.

<sup>24)</sup> KARL BAEDEKER, Österreich (ohne Galizien, Dalmatien, Ungarn und Bosnien). *Handbuch für Reisende*, Leipzig 1913, S. 287.

<sup>25)</sup> RAINER MARIA RILKE, „Sieh dir die Liebenden an“: Briefwechsel mit Valerie von David-Rhonfeld, hrsg. von RENATE SCHARFFENBERG und AUGUST STAHL, Frankfurt/M. 2003, S. 169. Kartenbriefe sind vereinfachte Briefe, die aus einer zusammenfaltbaren Doppelkarte bestehen, deren Ränder ringsum durchlocht sind. Beim Verschließen des Kartenbriefs werden diese gummierten Ränder aufeinander geklebt, beim Öffnen abgerissen. Kartenbriefe dienen, wie die Postkarte, zur Übermittlung kürzerer Mitteilungen, wahren aber die Privatheit (vgl. GRALLERT, *Lexikon* (zit. Anm. 3), S. 196).

<sup>26)</sup> SCHARFFENBERG und STAHL, *Briefwechsel David-Rhonfeld* (zit. Anm. 25), S. 201.

<sup>27)</sup> HOLZHEID, Postkarte (zit. Anm. 2), S. 312.

zugestellt, ein Rosenstrauß beigelegt. Die Dynamisierung der Kommunikation, speziell die Gewohnheit, schnell, im städtischen Getümmel, vom Postamt aus Nachrichten zu schicken, hält Rilke bis in seine Pariser Zeit bei, wenn auch die unzulängliche „Postfeder“<sup>28)</sup> gelegentlich der Kritik verfällt.

Ein zweites Fundstück richtet den Blick noch einmal auf Rilkes Liebesbeziehungen, ergänzend aber auch auf seine kreative Mediennutzung: In seinen frühen Münchner Jahren, in seiner Beziehung zu Lou Andreas-Salomé, macht Rilke im September 1897<sup>29)</sup> von der Ansichtskarte Gebrauch, allerdings von einer selbstgemalten. Lou Andreas Salomé berichtet im Rückblick von dieser besonderen, „lyrische[n] Postkarte“, die „tief tintengeschwärzt rundum, schriftlos, nur beredt durch das kleine ausgesparte Sternchen oben“<sup>30)</sup> gewesen sei. Als *Bild für alle*<sup>31)</sup> stellte sie den Abendstern vor dem dunklen Himmel dar, als Bild für Lou war dies aber ein geheimes Erkennungszeichen, nicht ohne erotische Konnotationen: der zeichnerisch verrätselte Blick aus dem verdunkelten Zimmer durch die sternförmige Öffnung des Fensterladens. Wenn Holzheid von der „hochgradige[n] Impliztheit“<sup>32)</sup> der Liebeskommunikation spricht, kann diese Karte als Beispiel dienen.

Eine Postkarte aus dem Jahr 1902 erlaubt außerdem Blicke auf einen ganz anders gearteten Bereich der Emotionen und Schreibweisen – auf Rilkes geschäftliche Korrespondenz. Wie Holzheid belegt, konnte die Kommunikation zwischen Autor und Verleger um die Jahrhundertwende, zumindest in Teilbereichen, auch per Postkarte erledigt werden.<sup>33)</sup> Ein Schreiben Rilkes an den Verlag Albert Langen aus dem Jahr 1902 ist ein Beispiel für diese nüchternen, auf Bildelemente verzichtenden Dokumente: Der aufstrebende Dichter mahnt dort höflich ein fehlendes Freixemplar an. Von seinem Verleger Axel Juncker empfängt er ungefähr eine Postkarte pro Jahr.<sup>34)</sup> Beim Insel-Verlag

<sup>28)</sup> An Anton Kippenberg, 13. Mai 1911, in: RAINER MARIA RILKE, Briefwechsel mit Anton Kippenberg, hrsg. von INGEBORG SCHNACK und RENATE SCHARFFENBERG, Frankfurt/M. und Leipzig 1995, Bd. 1, S. 257.

<sup>29)</sup> INGEBORG SCHNACK, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes 1875–1926. Erweiterte Neuausgabe, hrsg. von RENATE SCHARFFENBERG, Frankfurt/M. und Leipzig 2009, S. 70.

<sup>30)</sup> LOU ANDREAS-SALOMÉ, Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen, aus dem Nachlass hrsg. von ERNST PFEIFFER, Frankfurt/M. 1968, S. 141.

<sup>31)</sup> Das Panel „Pictures for Everybody! Postcards and Literature/Bilder für alle! Postkarten und Literatur!“ auf dem XXI. Kongress der ICLA in Wien (21.–27. Juli 2016) regte die vorliegende Untersuchung an.

<sup>32)</sup> HOLZHEID, Postkarte (zit. Anm. 2), S. 139.

<sup>33)</sup> Ebenda, S. 195.

<sup>34)</sup> An Rainer Maria Rilke, 3. und 15. September 1901, in: RAINER MARIA RILKE, Briefe an Axel Juncker, hrsg. von RENATE SCHARFFENBERG, Frankfurt/M. 1979, S. 211 (Kommentarteil). Außerdem: Postkarten Junckers an Rilke am 18. April 1902, ebenda, S. 237; 13. April 1903, ebenda, S. 253 bzw. 14. November 1903, ebenda S. 258.

teilt Anton Kippenberg u. a. Verleger-Entscheidungen<sup>35)</sup> oder Reisedaten<sup>36)</sup> durch Postkarten mit. Auch seine Ehefrau, Katharina Kippenberg, macht davon regen Gebrauch.<sup>37)</sup> Als etablierter Autor greift Rilke in geschäftlichen Dingen kaum noch zur Postkarte. Die Bestände des Deutschen Literaturarchivs Marbach belegen für die späten Jahre den hohen Stellenwert des Telegramms.

Eine Ansichtskarte aus dem Schwarzwald von 1909 belegt zudem, dass Rilke die konventionelle Nutzung des Massenmediums nicht fremd wahr. Einzelne Merkmale dieses Fundstücks erlauben systematische Querverbindungen



Abb. 1.  
Rippoldsau  
(Bildseite).  
An Phia Rilke,  
4. September  
1909.<sup>38)</sup>

zu Holzheids Untersuchungsrastern (Abb. 1 u. 2): Rilke hält sich im Sommer 1909, von Paris kommend, zu einem Kuraufenthalt in Bad Rippoldsau auf. Seine Mutter, Phia Rilke, reist zu diesem Zeitpunkt zum Sanatorium „Weißer Hirsch“ nach Dresden. Eine Ansichtskarte mit einer Abbildung der „Villa Sommerberg“, eines neu erbauten Kurhotels im badischen Schwarzwald, eilt ihr voraus:

<sup>35)</sup> An Rainer Maria Rilke, 8. April 1921, Briefwechsel Anton Kippenberg 2, S. 218. Siehe auch: An Rainer Maria Rilke, 17. August 1922, Briefwechsel Anton Kippenberg 2, S. 275.

<sup>36)</sup> An Rainer Maria Rilke, 10. Mai 913, Briefwechsel Anton Kippenberg 1, S. 398. Siehe auch: Brief an Rainer Maria Rilke, 14. Januar 1921, Briefwechsel Anton Kippenberg 2, S. 196.

<sup>37)</sup> An Rainer Maria Rilke, 18. Dezember 1916 (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

<sup>38)</sup> Rilke-Archiv, Gernsbach.

M.I.M. Eingeschriebener Brief, Zeitungen und Karte sind mir gut nachgekommen; Dir hoffentlich auch meine Briefkarte von vorgestern. Ich denke stündlich an Dich und freue mich, an der Vorstellung, dass Du übermorgen auf W.H. eintriffst. Ich richte diese Karte dorthin: vielleicht darf sie dich dort beim Eintreffen begrüßen! Alles Gute. Du siehst ich stecke mitten im Wald. Wohne Villa Sommerberg, oben links. Von Herzen Dein R.<sup>39)</sup>

Rilke schickt seiner Mutter, trotz der gewachsenen Abneigung gegenüber Massenkommunikationsmitteln, eine offene Ansichtskarte. Im Briefwechsel wird die „scheinbare Minderwertigkeit der Postkarte“<sup>40)</sup> als Normverstoß erkennbar, der mit der Bitte um Entschuldigung verbunden werden muss. „(Verzeih die

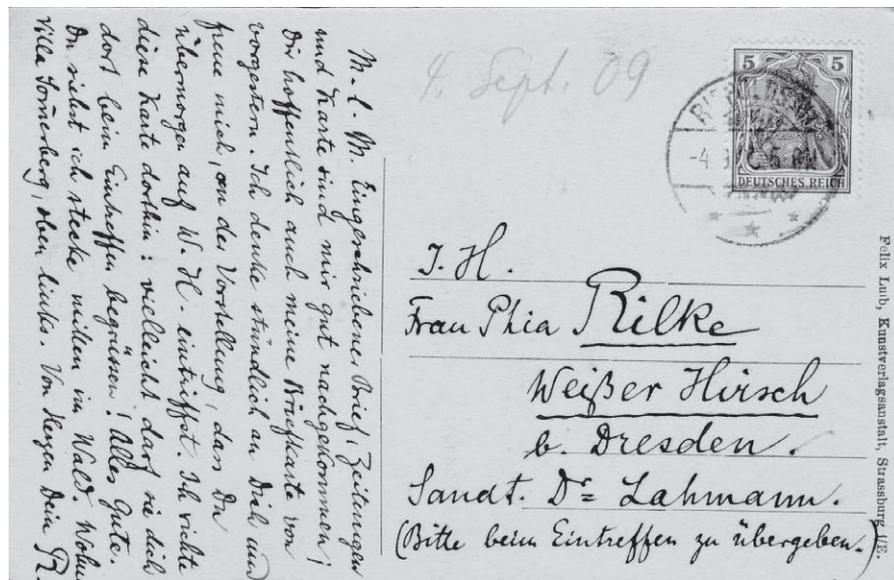


Abb. 2.  
Rippoldsau  
(Textseite).  
An Phia Rilke,  
4. September  
1909.<sup>38)</sup>

offene Karte, zu einem Briefe fehlt die Zeit“<sup>41)</sup>, heißt es in anderen Dokumenten, eingefügt in Klammern. Nach 1918 wird die offene Ansichtskarte gegenüber ausgewählten Briefpartnern sogar explizit abgelehnt: „Schreiben Sie mir *keine* Karte (ich verabscheue offene Kartengrüße!), aber mal, wenn es Ihnen danach zumuthe ist, einen kleinen Brief.“<sup>42)</sup> In diesem Fall, einem Reise- und Höflichkeitsgruß von Kurort zu Kurort, der an feste Reisepläne gebunden ist,

<sup>39)</sup> An Phia Rilke, 4. September 1909, Briefe an die Mutter I, S. 640.

<sup>40)</sup> HELMUT PFOTENHAUER, Ausgehend von Postkarten. Anne Dudens Bilderschreibungen, in: SABINE SCHNEIDER (Hrsg.), Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Würzburg 2010, S. 184.

<sup>41)</sup> An Phia Rilke, 10. Februar 1904, Briefe an die Mutter I, S. 425.

<sup>42)</sup> An Alice Bürger, 9. September 1926, in: RAINER MARIA RILKE, Briefe an Schweizer Freunde. Erweiterte und kommentierte Ausgabe, hrsg. von RÄTUS LUCK unter Mitwirkung von HUGO SARBACH, Frankfurt/M. und Leipzig 1994, S. 506.

Tempo und Zuverlässigkeit erfordert, scheint eine Ansichtskarte durchaus angemessen zu sein. Im Adressfeld wird zusätzlich ein Auftrag für das Hotelpersonal in Parenthese vermerkt: „Bitte beim Eintreffen zu übergeben.“

Wie die Anrede schon zeigt, benutzt Rilke eine typische Postkartensprache mit „ökonomisierende[n] Abkürzungen“<sup>43)</sup> und Ellipsen. In diesem Fall liegt eine dreigliedrige Anrede vor („Meine liebe Mama“), auf anderen Ansichtskarten lassen sich ähnliche, sogar viergliedrige Formeln nachweisen („M.l.M.“<sup>44)</sup> „L.g.M.“<sup>45)</sup> „M.l.g.M.“<sup>46)</sup>], die durch Variation Nähe erzeugen.<sup>47)</sup>

Rilke dankt mit detaillierter Aufzählung für erhaltene Sendungen und kündigt seine eigene an. Die Ansichtskarte hilft insofern, die Korrespondenz zu organisieren. Das Adverb „bald“ ist dabei das typische Signal. Die Korrespondenz wird also auf der Metaebene begleitet und kommentiert. Formulierungen wie die folgende liegen in zahlreichen Variationen vor: „Dies nur als Dank für Deinen eben empfangenen Brief. [...] Ein Mehreres bald.“<sup>48)</sup>

„Ich denke stündlich an Dich“: Die Ansichtskarte ermöglicht persönliche Zuwendung trotz räumlicher Trennung – eine von Rilke bevorzugte Konstellation. „Karten sollst Du soviel als möglich haben“, heißt es außerdem in einem Brief an Rilkes Mutter, „und das muß die Weite nun ein wenig ausgleichen.“<sup>49)</sup> Die Post- und Ansichtskarte erfüllt außerdem die Funktion der Informationsvermittlung und persönlichen Präsenz: „[I]ch habe wirklich ganz von neuem den festen Vorsatz gefaßt, dich wenigstens durch Karten immer unterrichtet und mich selber Dir unter allen Umständen erreichbar zu halten.“<sup>50)</sup>

Die Rippoldsauer Ansichtskarte ist außerdem Teil der Reiseorganisation. Abfahrts- und Ankunftszeiten, Adressen und sonstige organisatorische und logistische Details können auf diesem Wege mitgeteilt werden. In Rilkes Karte werden die Reiseziele von Mutter und Sohn mit Details des konkreten Aufenthalts (und Bewertungen) verbunden: „[F]reu mich an der Vorstellung, dass Du übermorgen auf W.H. eintriffst“. Dem folgt mit einem „explizite[n] verbale[n] Bildbezug“<sup>51)</sup> die Benennung des eigenen Standorts: „Du siehst ich stecke mitten im Wald. Wohne Villa Sommerberg, oben links.“<sup>52)</sup> Auf weite-

<sup>43)</sup> HOLZHEID, Postkarte (zit. Anm. 2), S. 212.

<sup>44)</sup> An Phia Rilke, 29. Dezember 1899, Briefe an die Mutter I, S. 150.

<sup>45)</sup> An Phia Rilke, 7. Mai 1901, Briefe an die Mutter I, S. 251.

<sup>46)</sup> An Phia Rilke, 8. September 1909, Briefe an die Mutter I, S. 640.

<sup>47)</sup> HOLZHEID, Postkarte (zit. Anm. 2), S. 84.

<sup>48)</sup> An Phia Rilke, 6. Mai 1898, Briefe an die Mutter I, S. 52.

<sup>49)</sup> An Phia Rilke, 25. November 1901, Briefe an die Mutter I, S. 46.

<sup>50)</sup> An Phia Rilke, 26. September 1920, Briefe an die Mutter II, S. 459.

<sup>51)</sup> HOLZHEID, Postkarte (zit. Anm. 2), S. 288.

<sup>52)</sup> An Phia Rilke, 4. September 1909, Briefe an die Mutter I, S. 640.

ren Karten, etwa aus dem Schwarzwald, von Schloss Duino oder aus Assisi, markiert er – ganz im Stil der touristischen Massenkommunikation – sein Fenster mit einem Kreuzchen.

Der hohe Wert, den Rilke auf gute Abbildungen legt, wird in den ausführlichen Kaufanweisungen für seine Mutter deutlich. Er bevorzugt z.B. die – heute noch bestehende – Firma Alinari.<sup>53)</sup> Auch bei der Auswahl seiner Postkartenmotive ist er wählerisch. Er unterwirft sich durchaus der zeitgenössischen Norm der „vermeintlich richtige[n] An- und Aussicht“<sup>54)</sup>, die auf Reisen auch zu erkunden ist. Wenn die Abbildung nicht überzeugt, die Umstände aber keine Alternative erlauben, entschuldigt sich Rilke dafür: „[L]eider fand ich keinen bekannten Ausblick“<sup>55)</sup>. Vom Bildprogramm her bevorzugt Rilke ‚poetische Orte‘, die für ihn Kunst und Leben verbinden und etwas über seine Arbeitsphasen mitteilen, z. B. aus dem italienischen Capri, aus Ronda (in Spanien), dem westfälischen Gutshof Böckel, dem schweizerischen Dorf Soglio im Bergell, dem Schloss Berg am Irchel oder seinem Wohnturm auf Muzot.<sup>56)</sup> Bei Konstantin Asadowski ist eine russische Ansichtskarte zu finden, die sich Rilke 1900 mitbrachte.<sup>57)</sup> Über die „Haus- und Umgebungsfotografie“<sup>58)</sup> hinaus ist Rilke aber nicht nur an Festtagsmotiven, sondern auch an Kunstpostkarten interessiert. Als Beispiel seien Weihnachtskarten genannt, ›L' Adorazione dei Pastori‹ von Gérard Honthorst (1592–1656), ein Gemälde von 1622, und die um 1450 entstandene ›Muttergottes in der Rosenlaube‹ von Stephan Lochner (1400/1410–1451).<sup>59)</sup> Der junge Rilke ist ebenfalls an der zeitgenössischen Kunst interessiert: Er verschickt u. a. die ›Ringstraßenszene‹, ein Aquarell von Maximilian Lenz (1860–1948), einem Mitglied der Wiener Secession, das 1898 auch in der Zeitschrift ›Ver Sacrum‹ veröffentlicht wird.<sup>60)</sup>

<sup>53)</sup> An Phia Rilke, 9. MAI 1901, Briefe an die Mutter I, S. 253.

<sup>54)</sup> KARIN WALTER, Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion, Würzburg 1995, S. 214.

<sup>55)</sup> An Phia Rilke, 24. März 1910, Briefe an die Mutter II, S. 13.

<sup>56)</sup> Hier wären auch die (z. T. handschriftlich kommentierten) Fotos einzubeziehen, die Rilke 1912/1913 von Ronda aus an Pia Valmanara verschickte (Schweizerisches Rilke-Archiv, Bern, Ms\_B\_6) bzw. die 1914 entstandenen Aufnahmen aus Assisi (INGEBORG SCHNACK, Rainer Maria Rilke: Leben und Werk im Bild, Frankfurt/M. 1973, Nr. 221, 222).

<sup>57)</sup> KONSTANTIN ASADOWSKI, Rilke und Russland: Briefe, Erinnerungen, Gedichte, Berlin 1986, Abb. 7. Das Original befindet sich im Rilke-Fond der Handschriftenabteilung des Instituts für Russische Literatur (Puschkin-Haus) bei der Akademie der Wissenschaften der Russischen Föderation in St. Petersburg (F. 619, Nr. 28).

<sup>58)</sup> WALTER, Postkarte (zit. Anm. 54), S. 22.

<sup>59)</sup> An Phia Rilke, Weihnachten 1914, Briefe an die Mutter II, S. 314.

<sup>60)</sup> An Phia Rilke, Ende Dezember 1898, Briefe an die Mutter I, S. 79. In den Beständen der ›Albertina‹ wird das Gemälde heute unter dem Titel ›Die Wiener Ringstraße am Abend‹ geführt <<http://sammlungenonline.albertina.at>> [31.05.2016].

## 3. „Kartenkorespondenz“ und Literatur

Zwei Punkte sind unter diesem Aspekt zu untersuchen: Zum einen die Funktionalisierung der Ansichtskarte für literarische Zwecke im weiteren Sinne, zum Beispiel für die Selbststilisierung als Autor, und zum anderen der teilweise parallel dazu laufende Prozess einer weitgehenden Ablösung der Ansichtskarte durch eigene Texte oder alternative Medien.



Abb. 3  
Viareggio  
(Bildseite).  
An Friedrich  
Basil,  
13. Mai 1898.<sup>61)</sup>



Abb. 4  
Viareggio  
(Adressseite).  
An Friedrich  
Basil,  
13. Mai 1898.<sup>61)</sup>

### 3.1 Neuakzentuierung der Ansichtskarten-Funktionen

Ansichtskarten aus Viareggio (Abb. 3 u. 4) und Wien (Abb. 5) zeigen den jungen Rilke in der Rolle des sich etablierenden Autors: Von der Küste des ligurischen Meeres aus dankt Rilke 1898 dem Münchner Schauspieler Friedrich Basil (1862–1938) für einen zugeschickten Zeitungsartikel über die Aufführung eines seiner Stücke.

Das internationale Versenden von Ansichtskarten war erst 1879 durch die Gründung des Weltpostvereins ermöglicht worden. Auch auf seiner Italienreise, so lässt sich schlussfolgern, ist Rilke auf der Höhe der Zeit.<sup>62)</sup> Das Grundmuster des Dankesbriefes wird hier auf die Ansichtskarte übertragen.

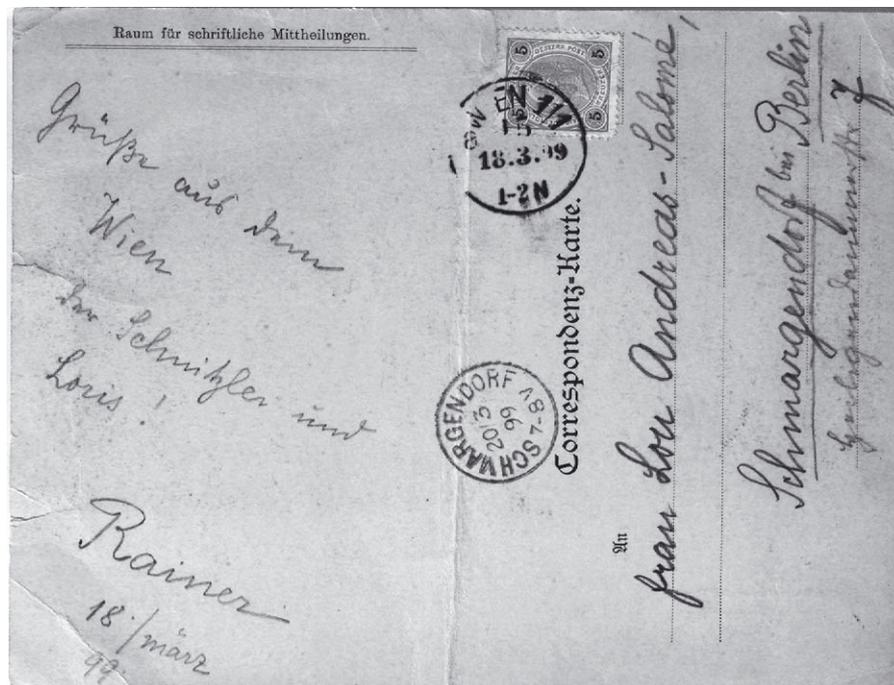


Abb. 5.  
Wien (Textseite)  
An Lou Andreas-Salomé,  
18. März 1899.<sup>63)</sup>

Auf Abkürzungen wird verzichtet, nur beim allerletzten Wort reicht der Platz nicht mehr. Die Abbildung des menschenleeren Strandes passt zum Motiv der Einsamkeit, einem zentralen – Nietzsches Schriften entlehnten – Begriff von Rilkes Selbstbild. Das Foto der Shelley-Büste auf dieser Karte lässt sich als

<sup>61)</sup> Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München, FR B 273.

<sup>62)</sup> Vgl. HOLZHEID, Postkarte (zit. Anm. 2), S. 413.

<sup>63)</sup> Digitalisat-Nr. D20050822-14 und D20050822-15, Original im Deutschen Literaturarchiv Marbach, A: Andreas-Salomé.

indirekte Selbststilisierung verstehen.<sup>64</sup>) Aus dieser Haltung heraus richtet Rilke 1899 aus dem „Wien der Schnitzler und Loris“<sup>65</sup>) auch Ansichtskartengrüße an Lou Andreas-Salomé.

In seltenen Fällen verschickt Rilke auch seine dichterischen Werke per Postkarte, etwa 1898 an Franziska von Reventlow und ihren zweijährigen Sohn Rolf (Abb. 6).

Das Kinder-Gedicht auf der *Gruß-aus-Florenz-Karte* („Un saluto da Firenze“) bildet mit einem reproduzierten Gemälde Sandro Botticellis (1445–1510) und handschriftlichen Ergänzungen eine Gesamtkomposition. Die »Madonna del Magnificat« (um 1481 oder 1485 entstanden) bietet auf einer ersten Ebene



Abb. 6.  
An Franziska  
zu Reventlow,  
16. April 1896.  
(Textseite mit  
Bild).<sup>66</sup>)

vielfache Identifikationsmöglichkeiten zwischen Adressat und Empfänger. Lyrische Grüße gehören in der Münchner Zeit zu Rilkes gewohnten Ritualen, wie sich Reventlows Tagebuch entnehmen lässt.<sup>67</sup>) Das Gedicht für Rolf ist einer

<sup>64</sup>) In Viareggio befindet sich ein Denkmal für Percy Bysshe Shelley (1792–1822), das an seinen Unfalltod an der dortigen Küste erinnert. Noch ein Vierteljahrhundert später ist diese Gedenkstätte für Rilke noch relevant, vgl. den Brief an Aurelia Gallarati-Scotti, 2. März 1924, in: RAINER MARIA RILKE, *Lettres Milanaises 1921–1926*, hrsg. von RENÉ LANG, Paris 1956, S. 46.

<sup>65</sup>) Ebenda. Die Pluralform „Loris“ verwendet Rilke bereits 1898 in seinem Lyrikvortrag: RAINER MARIA RILKE, *Moderne Lyrik*, in: DERS., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von MANFRED ENGEL, ULRICH FÜLLEBORN, HORST NALEWSKI und AUGUST STAHL, Frankfurt/M., Leipzig 1996, Bd. 4, S. 80.

<sup>66</sup>) Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München, FR B 37.

<sup>67</sup>) Vgl. FRANZISKA GRÄFIN ZU REVENTLOW, *Die Tagebücher 1895–1910*, hrsg. von ELSE REVENTLOW, München 1971, 2. März 1897, S. 49.

der wenigen Kartentexte, der auch in der Werkausgabe zu finden ist.<sup>68)</sup> Lyrische Texte und neuere Kommunikationsmedien scheinen sich für Rilke ansonsten auszuschließen. Auf einer weiteren Ebene zeigt sich, dass das abgebildete Botticelli-Gemälde auf zentrale Kunstreflexionen Rilkes dieser Phase verweist. Wie August Stahl darlegt, „stand, handelte und studierte“ Rilke in diesen Jahren in einem komplexen „sozialbiographischen Kontext“<sup>69)</sup>.

Ein letzter Aspekt: Das spezifisch Künstlerische, die dichterische Wahrnehmung der Welt, wird ebenfalls auf Ansichtskarten thematisiert. Dadurch wird auch ihr Gebrauch gerechtfertigt.

[I]n lauter Schauen und Schauen, begünstigt von herrlichem Wetter und freundlichen Beziehungen, die ich hier gefunden habe, kann ich zu keinem Brief mehr kommen.<sup>70)</sup>

Das erwähnte „Schauen“ ist ein Schlüsselbegriff der mittleren Schaffensperiode. Folgt man Rainer Stamm, lässt sich der Arbeitsprozess Rilkes in dieser Phase als ein „Sehen und das Übersetzen der Seherlebnisse in das sachliche Sagen seiner Sprache“<sup>71)</sup> beschreiben. Im vorgelegten Ansichtskartenzitat verselbstständigt sich aber der Wahrnehmungsprozess, lässt keine Teilung der Aufmerksamkeit zu. Dem Brief wird deshalb eine untergeordnete Rolle, der Karte immerhin eine Ersatzfunktion zugewiesen, weil der notwendige Schreibaufwand offensichtlich geringer eingeschätzt wird. Gegenüber Sidonie Nádherný von Borutin rechtfertigt Rilke 1907 auf eine ähnliche Art und Weise den Gebrauch einer Postkarte:

Noch einmal grüß ich Sie von hier, im letzten Augenblick das Briefpapier mit der Karte vertauschend; denn mir war, als wäre es Ihnen nicht recht, wenn ich meine Zeit mit Schreiben verbrächte statt mit Schauen.<sup>72)</sup>

Diese Grenzziehung ist – wie häufiger bei Rilke – nur eine Zwischenstation. In anderen Briefen, etwa über den Besuch des Pariser Salon d’Automne desselben Jahres, finden das Schauen, das Schreiben und das Medium Brief wieder zusammen.

<sup>68)</sup> Sämtliche Werke, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE, besorgt durch ERNST ZINN, Wiesbaden 1955, 1956, 1959, 1961, 1965, 1966, Bd. 3, S. 833. Im selben Band, S. 621, wird ein zweites Beispiel abgedruckt, ein Ansichtskarten-Gedicht Rilkes vom 26. Juli 1898 an Detlef Liliencron („Wie früher unter Pinien“).

<sup>69)</sup> AUGUST STAHL, Rilkes Rezeption der Renaissance, in: Helmut KOOPMANN und FRANK BARON (Hrsgg.), Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert, Münster 2013, S. 164; vgl. dazu auch RAINER MARIA RILKE, Das Florenzer Tagebuch, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 24, 31, 80f., 89.

<sup>70)</sup> An Phia Rilke, 29. November 1907, Briefe an die Mutter I, S. 574.

<sup>71)</sup> RAINER MARIA RILKE, „Im ersten Augenblick“. Bildbetrachtungen, hrsg. von RAINER STAMM, Berlin 2015, S. 80.

<sup>72)</sup> An Sidonie Nádherný von Borutin, 29. November 1907, in: RAINER MARIA RILKE/SIDONIE NÁDHERNÝ VON BORUTIN, Briefwechsel 1906–1926, hrsg. und kommentiert von JOACHIM W. STORCK unter Mitarbeit von WALTRAUD und FRIEDRICH PFÄFFLIN, Göttingen 2007, S. 33.

### 3.2 Eigene Texte – als Ersatz

In ausgewählten Fällen, je nach poetologischer Ausgangslage, können Ansichts- und Kunstkarten Inspirationen für eigene Texte bieten: Als er auf Anraten des Bildhauers Auguste Rodin *plein air*-Studien im Pariser Jardin des Plantes betreibt, gerät Rilke auch mit den Produkten der boomenden Ansichtskartenindustrie in Berührung. Seine Wahrnehmungen in Paris inspirieren ihn zu „Dinggedichte[n]“<sup>73)</sup>, einem seit 1902 entstehenden Gedichttyp. Diese „Dinggedichte“ werden durch ihre Titel, Untertitel und Sujets wie zeitgenössische Gemälde (oder Skulpturen) gestaltet. Zu Rilkes Pariser Zeit gelten im Jardin des Plantes noch die gesonderten Beobachtungszeiten für Künstler. Noch immer entstehen Tiergemälde in der Tradition Eugène Delacroix' (1798–1863)



Abb. 7.  
Carte postale:  
Paris, Jardin des  
Plantes.<sup>74)</sup>

und Antoine-Louis Baryes (1795–1875). Die Ansichtskartenindustrie verbreitet aber parallel bereits Tierfotos als Massenware, bietet *Bilder für alle*. Rilkes Gedichte wie ›Der Panther‹, ›Die Flamingos‹ oder ›Papageien-Park‹ (Abb. 7) stehen insofern in einem Spannungsfeld unterschiedlicher Kunstformen und populärer Abbildungen.<sup>75)</sup> Offensichtlich drängt sich schon zeitgenössischen

<sup>73)</sup> Der Begriff stammt von KURT OPPERT, Werke, kommentierte Ausgabe, Bd. 1, S. 913.

<sup>74)</sup> L'Ara familier, Nr. 182 (Sammlung Hagemann).

<sup>75)</sup> Entsprechende Ansichtskarten finden sich bei REINHARD PABST, Rilke, der Panther und der Spatzenflüsterer, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 17 (21. Januar 2009), S. 29, und ALFRED HAGEMANN, Natur bei Rainer Maria Rilke. Wald, Park, Garten und ihre literarische Darstellung, Frankfurt/M., Berlin, Bern, u. a. 2015, S. 337 (Abb. 43 u. 44).

Lesern dieser Zusammenhang auf: Eine Panther-Karte aus dem Jardin des Plantes bekommt Rilke am 26. September 1910 von Rudolf Kassner zugesandt.<sup>76)</sup>

Ein Beispiel der späten Jahre: In der Entstehungsphase seiner ›Sonette an Orpheus‹ lässt Rilke sich von einer Kunstkarte inspirieren, die ihm Baladine Klossowska schenkte (Abb. 8). Sie hatte die Orpheus-Zeichnung von Cima da Conegliano (1460–1517/18), die von der bereits erwähnten Firma Alinari verlegt wurde, in einem Geschäft in Sion entdeckt. Rilke heftete die Kunstkarte gegenüber seinem Schreibtisch an die Wand.<sup>77)</sup> Judith Ryan geht davon aus, dass das Baum-Motiv dieser Zeichnung, die sich von der klassischen Tradition unterscheidet, wichtige Impulse gab, wie das Eingangsgedicht erkennen lasse.<sup>78)</sup>



Abb. 8.  
Giovanni  
Battista Cima  
da Conegliano:  
Orfeo.<sup>79)</sup>

<sup>76)</sup> An Rainer Maria Rilke, 26. September 1910, in: Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner: Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente, hrsg. von KLAUS E. BOHNENKAMP, Frankfurt/M. und Leipzig 1997, S. 37. Ein Abdruck dieser Ansichtskarte findet sich in ERICH UNGLAUB, Panther und Aschanti. Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht, Frankfurt/M. 2005, S. 57 (Abb. 25). Obwohl derartige fotografische Vorlagen für Rilkes Wahrnehmungs- und Schaffensprozess keine Bedeutung hatten, lässt sich für sein Umfeld (u. a. auch für Rodin) ein kreativer Umgang mit Fotos und Ansichtskarten belegen: MONIKA FABER und AGNES HUSSLEIN-ARCO (Hrsgg.), Inspiration Fotografie – Von Makart bis Klimt, Wien 2016. GERHARD FINCKH (Hrsg.), Degas & Rodin – Wettlauf der Giganten zur Moderne, Wuppertal 2016.

<sup>77)</sup> Die Original-Karte ging verloren, vgl. den Brief an Baladine Klossowska vom 9. November 1921, in: DIETER BASSERMANN (Hrsg.), Rainer Maria Rilke et Merline, Correspondance 1920–1926, Zürich 1954, S. 369.

<sup>78)</sup> JUDITH RYAN, Rilke, modernism and poetic tradition, Cambridge 1999, S. 168.

<sup>79)</sup> Firenze – Galleria Uffizi. Fondation Rilke, Sierre.

Die Ansichtskarte wird von Rilke mit den Jahren aber in ihren Funktionen eingeschränkt. Sie wird letztlich wieder dem Brief untergeordnet, ist nur noch eine Ergänzung. Der Kartentext wird zur Fortsetzung des Briefes, die postalischen Felder zur Beschriftung werden nicht mehr eingehalten. In Klammern wird jeweils das Additum vermerkt: „(Beilage: eine Karte)“<sup>80)</sup>. Häufig wird nur noch die Abbildungs- und Fotofunktion genutzt, teilweise auch kritisiert. Die entsprechenden Karten werden dennoch verschickt, weil offensichtlich nicht auf Alternativen zurückgegriffen werden kann. „Das Bild thut Muzot unrecht [...]“<sup>81)</sup> lautet etwa Rilkes Urteil über eine Ansichtskarte der Firma Jullien aus Genf. Eine Variante ist das gänzliche Fehlen des beschriebenen Objekts auf der beigelegten Karte. Die sich in der Nachbarschaft des Schlosses Muzot befindende „kleine weißgetünchte *Skt. Annen-Kapelle*“ ist beispielsweise, wie er 1921 in Klammern und mit Rufzeichen ergänzt, „(nicht mit im Bild!)“<sup>82)</sup>

Für seine persönliche Verwendungsweise prägt der Dichter in der Endphase des Ersten Weltkriegs einen neuen Begriff, ersetzt Ansichtskarte durch „Kartenbild“<sup>83)</sup>. Die Abbildungsfunktion dominiert in dieser Benennung, die Karte selbst wird nur noch zum Trägermaterial, dem keine postalischen Aufgaben mehr zukommen. Zur Illustration klebt Rilke diese „Kartenbilder“ auch auf seine Briefbögen.<sup>84)</sup>

Eigene Texte zu Ansichtskarten liegen bei Rilke zunächst in konventionellen Formen vor. Wie schon in seinem Feuilleton ›Böhmische Schlendertage‹<sup>85)</sup> wählt der junge Rilke gerne die Rolle des Fremdenführers und einfühlsamen Vermittlers. Die eigenen Kommentare gehen zunächst kaum über die gedruckten Erläuterungen hinaus: Die „Aussicht von unserem Park und Landhaus“<sup>86)</sup> wird verschickt, die „Blaue Grotte‘ Capri’s Wunder“<sup>87)</sup> wird benannt.

Die Zuwendung zum Adressaten und die Mitteilung über die eigene Situation nimmt aber, wie die Belege zeigen, zu: „Es wird Dich vielleicht interessieren“,

<sup>80)</sup> An Phia Rilke, 21. Dezember 1907, Briefe an die Mutter I, S. 578. Siehe auch die Briefe vom 1. Mai 1909, S. 624, und 13. April 1911, S. 69.

<sup>81)</sup> An Marie von Thurn und Taxis, 25. Juni 1921, in: RAINER MARIA RILKE, MARIE VON THURN UND TAXIS, Briefwechsel, hrsg. von ERNST ZINN, mit einem Geleitwort von RUDOLF KASSNER, Frankfurt/M. 1986, Bd. 2, S. 675. Eine Parallele bietet der Brief an Phia Rilke, 28. Juli 1921, Briefe an die Mutter II, S. 485.

<sup>82)</sup> An Lou Andreas-Salomé, 10. September 1921, in: LOU ANDREAS-SALOMÉ, RAINER MARIA RILKE [Leipzig 1928]. Neu hrsg. von ERNST PFEIFFER, Frankfurt/M. 1988, S. 433.

<sup>83)</sup> An Thankmar von Münchhausen, 3. September 1917, in: RAINER MARIA RILKE, Briefe von Gut Böckel: „Ich wohne hier in stiller Gastfreundschaft ...“, hrsg. und mit einer Einleitung von THEO NETELER, Bielefeld 2011, S. 137.

<sup>84)</sup> Belege finden sich in den Briefen an Lou Andreas-Salomé, 23. Oktober 1909, in: Briefwechsel Andreas-Salomé, S. 228, sowie an Antoinette de Bonstetten, 26. März 1924, in: ROBERT KOPP, Rilke et les jeunes filles en fleurs, in: Hugo, Rilke, Berlioz: Lettres d'amants. Commentées par JEROME PICON, ROBERT KOPP, ÉTIENNE BARILIER, Paris 2009, S. 29.

<sup>85)</sup> Werke, kommentierte Ausgabe, Bd. 4, S. 15–24.

<sup>86)</sup> An Phia Rilke, 12. September 1899, Briefe an die Mutter I, S. 121.

<sup>87)</sup> An Phia Rilke, 3. Februar 1907, Briefe an die Mutter I, S. 543.

schreibt er an seine Mutter, „auf dieser Karte das belebte, grandiose Stadtbild zu sehen, eines der mächtigsten in Paris. – Links die Madeleine-Kirche.“<sup>88)</sup> Sie entwickeln sich mit den Jahren zu eigenständigen Texten:

Sieh nun nochmals, bitte, um ganz au courant zu sein, die beiliegende Karte an, geleitet von folgenden Anmerkungen [...].<sup>89)</sup>

Die Ansichtskarte kann aber auch durch eigene Texte vollständig ersetzt werden und letztlich nur noch als Metapher dienen. Rilke betont dies auch – kokettierend – auf der Meta-Ebene. In einem Brief an Hedwig Fischer aus dem Jahr 1911 wird diese Ablösung der Ansichtskarte durch eine Prosaskizze greifbar.<sup>90)</sup> Ein Jahr später, 1912, beschreibt Rilke der Malerin Mathilde Vollmoeller in ähnlicher Weise die spanische Stadt Toledo:

Berge, ich weiß nicht vom wievielten Schöpfungstag, Berge, eben erst fertig geworden; und ein junger Fluß hat den einen, in fast ganz zugezogener Schlinge gefangen und hat ihn so lange gedrängt und gewürgt, bis der aus sich heraus, entsetzt, in eine Stadt ausbricht– (so wahnsinnig muß mans schon sagen hinter der Wahrheit her), und drüben, wie am ersten Tag, die wilden Berge, drohend, reißend, rauh, nur durch das bischen Abgrund von einem getrennt, wie die Raubthiere bei Hagenbeck; und der unzerreißbare Fluß unten, an jeder Wendung anders, stählern in seinem Blau, farbig wo er spiegelt, an zwei Stellen, von den unvergleichlichsten Brücken meisterhaft überschritten, dann das Thorhafte der Thore, das Steile der Thürme, das Verschlussene der Mauern, und wie über alles Maaß hinaus die Gitter Gitter sind –, diese reine Potenz aller Dinge [...].

Also, dies ist nur eine Art Ansichtskarte, so gut es eben geht, darauf schreibe ich nur eben: Wie geht es Ihnen? Sind Sie noch auf dem Lande, oder hat Sie zunehmender Herbst schon nach der Stadt verdrängt?<sup>91)</sup>

Als „eine Art Understatement“<sup>92)</sup> interpretiert Dietrich Seybold diese Briefpassage, die lediglich den Anspruch erhebt, „eine Art Ansichtskarte“ zu sein. Der dichterische Sprachgebrauch verwandelt die Bildseite und befreit sich von der gattungstypischen Ökonomie. Ein Vierteljahr später, im Januar 1913, entsteht die ›Spanische Trilogie‹, in der diese Landschaftsmotive wieder anklingen.

#### 4. Ausblick

Der Blick auf Rilkes tatsächliche Mediennutzung zeigt, dass seine programmatische „Abneigung gegen Post- und Ansichtskarten“<sup>93)</sup> zu relativieren ist.

<sup>88)</sup> An Phia Rilke, 10. März 1903, Briefe an die Mutter I, S. 356.

<sup>89)</sup> An Phia Rilke, 28. Dezember 1921, Briefe an die Mutter II, S. 498.

<sup>90)</sup> An Hedwig Fischer, 25. Oktober 1911, Briefwechsel Fischer, S. 66-67.

<sup>91)</sup> An Mathilde Vollmoeller, 14. November 1912, in: „Paris tut not“. Rainer Maria Rilke/ Mathilde Vollmoeller, hrsg. von BARBARA GLAUERT-HESSE, Göttingen 2001, S. 106f.

<sup>92)</sup> DIETRICH SEYBOLD, Leonardo da Vinci im Orient. Geschichte eines europäischen Mythos, Köln, Weimar, Wien 2011, S. 79.

<sup>93)</sup> An Hedwig Fischer, 14. Dezember 1906, Briefwechsel Fischer, S. 17.

Wie gezeigt wurde, nutzt bereits der neunzehnjährige Rilke die neuen Kommunikationsmöglichkeiten des 19. Jahrhunderts. Spätestens in seiner Pariser Zeit zeigt sich aber seine Sehnsucht nach einer vormodernen, vorrevolutionären Epoche, nach dem *Dix-huitième*, dem zumindest im Bereich der Kunst noch eine Ganzheit zukommt. Die jugendliche Begeisterung für den technischen Fortschritt weicht deutlichen Vorbehalten, etwa auch beim Gebrauch des Telefons, das ab ca. 1910 als Medium der Postkarte folgt.<sup>94)</sup> Sowohl in seinen Briefen als auch in seiner Lyrik findet sich die Kritik an der Großstadt<sup>95)</sup> und der Maschine<sup>96)</sup>, speziell am Auto oder Motorboot.<sup>97)</sup> Zu Beginn des Ersten Weltkriegs prägen die Futuristen für diese rückwärtsgewandte Sehnsucht des *Fin de Siècle* einen abwertenden Neologismus: „Passatismo“<sup>98)</sup>. Innerhalb dieses künstlerischen Lebensentwurfs gewinnt der Brief eine neue, unangefochtene Vorrangstellung. Mit dem weitgehenden Verzicht auf die Nutzung der Ansichtskarte in der Epoche des Spätwerks entstehen eigenständige, in sich geschlossene Prosaskizzen in Briefen, die auf der Meta-Ebene mit der Ansichtskarte verglichen werden. Es besteht kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen Prosaskizzen und lyrischen Werken, wohl aber lässt sich eine zeitliche Nähe, eine Art Vorstufe des kreativen Prozesses entdecken.

Mögliche Schritte für die weitere Erforschung deuten sich an: Um diese ersten Annäherungen zu überprüfen, müsste die erhaltene Postkartenkommunikation Rilkes zuverlässig in den Archivkatalogen ausgewiesen werden. Genauere Blicke auf das Gesamtrepertoire der genutzten Medien oder auf zeitgenössische Autoren der k.u.k. Monarchie wie Franz Kafka<sup>99)</sup> (1883–1924) oder Peter Altenberg<sup>100)</sup> (1859–1919) würden sich außerdem anbieten. Eine vielversprechende Postkartennotiz Rilkes soll deshalb am Ende stehen: „bald mehr“<sup>101)</sup>.

<sup>94)</sup> Vgl. den Brief an Anton Kippenberg, 12. Januar 1910, Briefwechsel Anton Kippenberg I, S. 185.

<sup>95)</sup> „Die Städte aber wollen nur das ihre“, ›Stunden-Buch‹, 3. Teil (1903) (= Werke, kommentierte Ausgabe, Bd. 1), S. 250.

<sup>96)</sup> „Hörst du das neue, Herr“, ›Die Sonette an Orpheus‹, Erster Teil (1922), XVIII (= Werke, kommentierte Ausgabe, Bd. 2), S. 249.

<sup>97)</sup> Vgl. die Briefe an Phia Rilke vom 2. Mai 1902, Briefe an die Mutter I, S. 314, außerdem 12. Mai 1911, Briefe an die Mutter II, S. 72.

<sup>98)</sup> FILIPPO TOMASO MARINETTI, Lettera aperta al futurista Mac Delmare [1913], in: DERS., Teoria e invenzione futurista. A cura di Luciano Di Maria, 4. Aufl., Milano 1998, S. 92.

<sup>99)</sup> Zu Kafkas „entspannte[m] Verhältnis“ zu Postkarten und ihren Abbildungen vgl. FRIEDRICH BALKE und REMBERT HÜSER, Reisen mit Kafka, Paris, Weimar, Berlin 2014.

<sup>100)</sup> Peter Altenbergs spezifischer Umgang mit Ansichtskarten wurden u. a. durch Dick und Lensing erforscht: ANDREW BARKER und LEO A. LENSING, Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen: kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zu Rezeption, Titelregister der Bücher, Wien 1995. RICARDA DICK, Peter Altenbergs Bildwelt. Zwei Ansichtskartenalben aus seiner Sammlung, Göttingen 2009. LEO A. LENSING, Peter Altenbergs „beschriebene“ Fotografien. Ein zweites „Oeuvre“, in: Fotogeschichte, Jg. 15 (1995), H. 57, S. 3–33.

<sup>101)</sup> An Phia Rilke, 6. Dezember 1906, Briefe an die Mutter I, S. 533.