

Das bilinguale Schaffen des spätesten Rilke

唐際明/ Tang, Ji-Ming

柏林自由大學德語文學博士

Dr. phil., Freie Universität Berlin,

Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

【摘要】

德語詩人里爾克晚年曾大量撰寫法語詩歌一事，至今仍不廣為眾人所知。而且，雖有充份跡象顯示他極其認真地在嘗試法語創作，最後還有四部法語詩集出版，但這些作品卻直到不久前都未被嚴肅看待。本文藉由分析里爾克最後三年的詩歌作品，來探討其晚年雙語創作的初衷及內涵，並進一步探索詩人對這兩種創作語言的最終態度。

【關鍵詞】

梵樂希、〈鑼〉、窗之母題、《窗》組詩、音響實驗、遺囑

【Abstract】

In his late years the great German poet Rainer Maria Rilke wrote poetry in the French language. Although Rilke published four albums of French poems, these works, however, have not been carefully studied nor been compared with his German works. To explore Rilke as a bilingual poet and to understand his poetic creativity in the two languages, this paper analyzes the poetic works created in Rilke's last three years. The analysis particularly focuses on the three French poems and one German poem titled *Gong*, and the works of the motif of the window. Based on the analyses, I argue that for Rilke French served as an instrument of poetic experiment while German the language of serious creation.

【Keywords】

Paul Valéry, *Gong*, motif of the window, *Les Fenêtres*, sound experiment, will

Bis vor kurzem war noch relativ unbekannt, dass Rilke, einer der größten Dichter der deutschen Literaturgeschichte, in seinen letzten Lebensjahren zahlreiche französische Gedichte schrieb. Genauer gesagt, verfasste er von September 1923 bis zu seinem Tod, dem 29. Dezember 1926, über vierhundert französische Gedichte.¹ Aus ihnen sind vier französische Gedichtbände entstanden: *Vergers* (1926), *Les Quatrains Valaisans* (1926), *Les Roses* (1927) und *Les Fenêtres* (1927). Die restlichen Gedichte sind in den beiden Sammelhandschriften *Tendres Impôts à la France* (1924) und *Exercices et Évidences* zu finden (Rilke 2003:409-415; Böschenstein 2007:521-535).²

Obwohl genügende Indizien – z.B. die kontinuierliche Produktion und der Wunsch nach streng sprachkritischer Korrektur – darauf hinweisen (Rilke 2003:389), dass es sich um eine ernsthafte poetische Produktion handelt, ist Rilkes französische Lyrik im deutschen Sprachraum lange Zeit stiefmütterlich behandelt und nicht rezipiert worden (Rilke 2003:413-415). Dass das Werk absichtlich ignoriert wurde, ist schon an der folgenden Tatsache deutlich erkennbar: Die tschechische Übersetzung des kompletten Zyklus' *Les Fenêtres* geschah bereits im Jahr 1937. Es folgen die spanische Übersetzung und dann die englische Übersetzung im Jahr 1979.³ Die erste deutsche Übersetzung lag erst im Jahr 1990 vor (Rilke 2003:555f.). Solch eine Verzögerung kann nicht allein durch die sprachliche Barriere verursacht worden sein, wie erklärt man sonst die frühzeitige Erscheinung der tschechischen Ausgabe? Der wichtigste Grund dafür liegt in den deutschen Ressentiments gegen Frankreich, die seit alters her existieren und in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts sich aufs äußerste verschärften (Rilke 2003:410). Vor diesem Hintergrund versetzte Rilke nach

¹ Während dieser Zeit verfasste Rilke mehr französische als deutsche Gedichte (Rilke 2003:389; Böschenstein 2007:522).

² Zwischen April 1897 und Mai 1923 sind bereits 37 französische Gedichte und Fragmente entstanden. Da sie entweder nicht zu seiner spätesten Werkphase gehören, die mit den *Sonetten an Orpheus* beginnt und mit seinem Tod endet, oder nur peripheres Beiwerk sind, werden sie hier nicht diskutiert (Rilke 2003:381,573).

³ Im Gedichtband der spanischen Übersetzung findet man keine Angabe des Erscheinungsdatums. Aber er muss vor dem 22. April 1958 erschienen sein, denn die Rezension dieses Gedichtsbandes ist an diesem Tag in der Zeitung *La Vanguardia Española* erschienen.

Vollendung seiner beiden Meisterwerke - *Duineser Elegien* (1912-1922) und *Die Sonette an Orpheus* (1922) – durch seine Hinwendung zur französischen Lyrik viele Deutsche in Zorn. In der Zeit des Dritten Reichs wurde er sogar als Feind „einer wahrhaft deutschen Kultur“ und Vaterlandverräter beurteilt (Rilke 2003:382,413).

Ebenfalls auffällig ist die Tatsache, dass Rilkes französische Lyrik von den Forschern wenig beachtet wurde, obwohl das Werk seiner spätesten Phase durchaus ihr Interesse erweckt hatte. Es gab nur wenige Forschungsbeiträge.⁴ Diese Lage hat sich endlich dank der Publikation des von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach herausgegebenen Supplementbands zu *Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe* (2003) viel geändert. Denn dieser Band enthält nicht nur die von Rätus Luck übersetzten deutschen Prosafassungen der französischen Lyrik von Rilke, sondern auch viel Hintergrundmaterial und eine Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse, die die weitere Forschung begünstigen. Unter den Forschern

⁴ Meines Wissens nach liegen nur diese Arbeiten vor (Die Reihenfolge ist nach der Entstehungszeit): Eduard Korrodi: Der französische Rilke, in: *Die literarische Welt. Unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum* 3 (1927) Nr. 2, S. 3; Tilde Janssens: *Les thèmes des poèmes français de R. M. Rilke. "Vergers" et "Quatrains Valaisans"*, Louvain 1956; Gerhard Junge: *Motivuntersuchungen zu den französischen Gedichten Rainer Maria Rilkes*, Marburg, Phil. F., Diss. 1956, S. 172-190; Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen: Neske, 1961, S. 136-157 u. 281-284; Hans W. Panthel: Zu Rilkes Gedichtzyklus *Les Fenêtres*, in: *Études Germaniques*, 24 (1969), S. 48-57; Claude David: *Roses et fenêtres. Zu 2 Motiven bei Rainer Maria Rilke*, in: *Études Germaniques*, 30(1975), S. 425-437; Bernhard Böschstein: *Divinités antiques dans les poèmes français de Rilke*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 15 (1988), S. 43-55 und *Les poèmes français. Jeux du langage – langage de l'indifférence*, in: Jürgen Söring, Walter Weber (Hg.), *Rencontres Rainer Maria Rilke*, Internationales Neuenburger Kolloquium 1992, Frankfurt a.M. 1993, S. 95-112; Ulrich Fülleborn: Nachwort, in: *Rainer Maria Rilke: Les Roses/Die Rosen. Les Fenêtres/Die Fenster. Zweisprachige Ausgabe*, ins Dt. Übertr. v. Yvonne Götzfried, Gadolzburg 2001, S. 80-92; Bernhard Böschstein: Der späteste Rilke als französischer Dichter im europäischen Kontext, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (2007), 521-535; 田中俊夫: リルケの『果樹園』の天使 – Rilkes *Vergers*, 早稲田大学法学会: 2009; Alessandra Basiles 2010 vollendete Dissertation „*Nous avons parlé comme indéfinement*“. *L'incontro- scontro tra Rainer Maria Rilke e Paul Valéry e il linguaggio della negazione negli ultimi versi francesi*“ (Verona University).

ist Bernhard Böschenstein derjenige, der zu Rilkes französischer Lyrik besonders intensiv gearbeitet hat. Sein am 13. Februar 2007 im Deutschen Literaturarchiv Marbach gehaltener Vortrag *Der späteste Rilke als französischer Dichter im europäischen Kontext* ist meiner Meinung nach ein sehr bemerkenswerter Beitrag zu diesem Gebiet, da neben der genauen Analyse der Charakteristik dieses Werks noch eine weitsichtige Betrachtungsweise angeboten wurde. Rilkes französische Lyrik wurde hier als „Anleitung für die Europäische Union“ gedeutet (Böschenstein 2007:524). Dies ist keineswegs eine überzogene Interpretation, sondern wird von dem geschichtlichen Verlauf bestätigt. Es genügt, wenn man an das oben schon erwähnte Ereignis denkt: Die Erscheinung der ersten deutschen Übersetzung von *Les Fenêtres* geschah ausgerechnet im Jahr der deutschen Wiedervereinigung!

Bevor die vorliegende Arbeit mit der komparatistischen Untersuchung des Rilkeschen bilingualen Schaffens beginnt, ist es sinnvoll, hier zuerst die bisherigen Forschungsergebnisse zusammenzufassen. Ihnen zufolge lässt sich Rilkes fleißige französische Produktion in den letzten Lebensjahren so begründen: Direkte Anregung bekam er aus seiner Übersetzungsarbeit von Paul Valéry's (1871-1945) Werk. Rilke übertrug nämlich zwischen Juli 1922 und Februar 1923 siebzehn Gedichte aus dem Gedichtband *Charmes* (1922) dieses von ihm hochverehrten französischen Dichters ins Deutsche.⁵ Es wurde auch vermutet, dass Rilke das Bedürfnis gehabt haben könnte, mit eigenen französischen Gedichten wahrhaftig als hervorragender Dichter Valéry und den anderen des Deutschen nicht mächtigen französischen Autoren, mit denen er verkehrt hatte, entgegentreten zu können (Rilke 2003:391). Vor diesem Hintergrund könnte Rilkes reifere französische Lyrik dann als Dialogversuch mit ihnen betrachtet werden. Außerdem resultierten viele Gedichte aus seiner Dankbarkeit an seinen Zufluchtsort Wallis und dessen Landschaft, wie der Titel des Gedichtbands *Les Quatrains Valaisans* schon deutlich zeigt (Rilke 1996:II,764f). Schließlich hat seine französische Lyrik noch mit einem „Liebes-Dienst“ zu tun (Rilke 2003:561). Gemeint sind dreizehn das Fenster thematisierende Gedichte. Sie sind für die Malerin

⁵ Rilke hatte im Februar 1921 Valéry's *Le Cimetière marin* (1920) gelesen. Seitdem schätzte er ihn sehr, sah ihn, der wie er durch den Symbolismus geprägt war, als einen Geistesverwandten, und beschäftigte sich intensiv mit dessen Werk, sogar bis in seine letzten Lebensmonate hinein (Rilke 2003:390).

Baladine Klossowska (vom Dichter „Merline“ genannt) geschrieben.⁶

Außer den oben genannten äußeren Anregungen lässt sich noch eine innere Motivation vermuten, nämlich der Neuansatz in der Schaffenskrise nach Abschluss der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*, mit denen Rilke den Gipfel seiner Dichtkunst erreicht hatte. Während der Dichter damals sehr wahrscheinlich fühlte, auf Deutsch alles gesagt zu haben, eröffnete das Dichten mit dem Französischen viele neue Möglichkeiten. Auf dieser Weise wurde er verjüngt: „m'a rajeuni“, schrieb Rilke am 6. Juli 1926 in dem an André Gide (1869-1951) gerichteten Brief, der *Vergers* gelobt hatte (Rilke 2003:422f.).

Rilke war Fremdsprachen gegenüber schon immer sehr aufgeschlossen. Abgesehen von den französischen Gedichten hatte er italienische, lateinische, mittelhochdeutsche, flämische, englische, dänische, schwedische und russische Gedichte übersetzt (Rilke 2003:386). Außerdem war der Dichter der Meinung, dass man in allen Sprachen schreiben müsste (Rilke 2003:388). Er selbst hatte nicht nur deutsche und französische Gedichte, sondern auch russische und italienische Gedichte verfasst. Die Frage, warum Rilke letztendlich Französisch zu seiner zweiten wichtigsten dichterischen Sprache machte, lässt sich nicht schwer beantworten: Französisch war nämlich seine erste und einzig solide gelernte Fremdsprache (Rilke 2003:385). Außerdem lebte der Dichter ab 1902 die meiste Zeit im französischen Sprachraum (Rilke 2003:385).⁷ Daher war diese Sprache selbstverständlich diejenige Fremdsprache, die er am besten beherrschte.

Nun zu dem Werk selbst. Es wurde bereits bemerkt, dass Rilkes französische Gedichte in ihrer Übersetzung auf keinen Fall seiner deutschen Lyrik gleichen, sondern er dichtete in erster Linie aus der spezifischen sprachlichen Materialität

⁶ Die Entstehungsgeschichte von *Les Fenêtres* wird später noch ausführlicher geschildert. Mit diesem Werk wollte Rilke außerdem Merline für ihre Hilfe bei der Zusammenstellung und Veröffentlichung der *Vergers* danken (Rilke 2003:560-61).

⁷ Auf die Frage des mit Rilke befreundeten deutschen Dichters Richard Dehmel (1863-1920), warum er ständig im Ausland wohne, antwortete Rilke halb scherzend, dass er dadurch die dichterische Sprache von der Alltagssprache trennen wollte (Rilke 2003:385f.). Diese Erklärung kann man natürlich nicht wörtlich nehmen. Es ist viel mehr deswegen, weil er fühlte, dass ihn die nichtdeutschsprachigen Länder der damaligen Zeit künstlerisch besser befruchteten (Rilke 2003:391).

dieser volkreicheren Sprache.⁸ Dabei ist die Klangqualität besonders wichtig (Rilke 2003:394; Böschstein 2007:522). So klingen Rilkes französische Gedichte liedhaft. Im Gegensatz dazu wirken die zur gleichen Zeit entstandenen deutschen Gedichte, deren Rhythmus - z.B. durch die Einsetzung der „harten Fügung“ - meistens nicht fließend ist, aber bewusst „hart“.⁹ Außerdem, wie Böschstein schon bemerkte, ist zu beobachten, dass Rilkes dichterische Imagination allein von einem einzelnen Wort mächtig angeregt werden konnte. Das bekannteste Beispiel dafür ist das nur in der französischen Sprache existierende Wort „verger“ (d.h.: Obstgarten) (Böschstein 2007:522). Wie sehr er von diesem sich widerspiegelnden Wort fasziniert wurde, lässt sich am Titel seines ersten französischen Gedichtbandes erahnen: *Vergers*. In ihm spricht der Dichter z.B. vom „nom qui respire et attend ...“ – „Name[n], der atmet und harrt...“(KAS, 39). Außer „verger“ ist „sève“ (d.h.: Saft) offensichtlich ein anderes französisches Wort, von dem Rilke begeistert war (Böschstein 2007:523), wie diese Strophe aus dem Gedichtzyklus *Printemps* im gleichen Gedichtband schon zeigt:

Ô mélodie de la sève
qui dans les instruments
de tous ces arbres s'élève -,
accompagne le chant
de notre voix trop brève. (Rilke 2003:56)

Was der Dichter hier besonders demonstriert, sind Wortspiel und Klangzauber. Sie sind die beiden Hauptcharakteristika der rilkeschen französischen Lyrik und lassen sich im von der Forschung mehrmals herausgestellten Wechselspiel von „abandon“ und „abondant“ in *Vergers* besonders gut bezeugen (Demetz 1998:195). Es ist selbstverständlich, dass Rilke als Nicht-Muttersprachler mehr unter dem Zwang stand, den regelgerechten Gebrauch der französischen Sprache zu verfolgen, wie es in

⁸ In der Forschung ist von den „complémentaires“ (d.h.: von den Komplementaritäten) des zweisprachigen Schaffens Rilkes die Rede. Siehe dazu Rilke 1996: II,772; Rilke 2003: 402-409)

⁹ Diesen Stil lernte Rilke übrigens bei Hölderlin, mit dem er sich zwischen 1910 und 1919 intensiv beschäftigt hatte (Rilke 1996:II, 526; Singer 1957:11).

der Forschung schon bewiesen wurde (Rilke 2003:398-401). Aber andererseits konnte er auchüberraschende Schöpfungen hervorbringen,¹⁰ weil ihm das auffiel, was die Muttersprachler für selbstverständlich hielten.

Im Bewußtsein der unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten dieser beiden Sprachen verfasste Rilke Doppeldichtungen, nämlich zum gleichen Motiv und Thema einmal im Französischen und das andere Mal im Deutschen. Es handelt sich um *Corne d'Abondance* - *Das Füllhorn*,¹¹ *Le Magicien* und *Der Magier*¹², *Éros II* - *Eros*, *Paume* - *Handinneres* und *Gong* - *Gong*.¹³ Solche Doppeldichtungen sind besonders geeignet für eine vergleichende Untersuchung (Rilke 2003:394f.). Hier werden die beiden letzten genannten Gedichte, die einen identischen Titel im wahrsten Sinn haben, als Beispiel genommen:

Gong (1925)

Nicht mehr für Ohren...:Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.
Umkehr der Räume. Entwurf
innerer Welten im Frein...,
Tempel vor ihrer Geburt,
Lösung, gesättigt mit schwer
löslichen Göttern...:Gong!

Summe des Schweigenden, das

Gong (1926)

pour Suzanne B.....

1
Bourdonnement épars, silence perverti,
tout ce qui fut autour, en mille bruits se change,
nous quitte et revient: rapprochement étrange
de la marée de l'infini.

Il faut fermer les yeux et renoncer à la bouche,
rester muet, aveugle, ébloui:
l'espace tout ébranlé, qui nous touche
ne veut de notre être que l'ouïe.

¹⁰ Zu Rilkes französischen Gedichten sollte Valéry gesagt haben: „C'est étrange, ... leur forme est juste, ils sont clairs, réguliers, pourtant aucun poète français n'aurait pu les écrire.“ Es handelt sich um eine mündliche Äußerung, die von Maurice Betz in seinem Aufsatz *Valéry et Rilke* (1946) überliefert ist (Rilke 2003:426f.).

¹¹ Die beiden Gedichte sind am gleichen Tag entstanden. Rilke hat zuerst *Corne d'Abondance* geschrieben, dann *Das Füllhorn* (Rilke 1996: II, 801).

¹² Sie sind ebenfalls am gleichen Tag entstanden (Rilke 1996: II, 803).

¹³ Sie gehören zu Rilkes Doppeldichtungen im engeren Sinne. Die Liste solcher Dichtung im weiteren Sinne siehe bitte Rilke 2003: 394f..

sich zu sich selber bekennt,	
brausende Einkehr in sich	Qui suffirait? L'oreille peu profonde
dessen, das an sich verstummt,	déborde vite -, et ne penche-t-on
Dauer, aus Ablauf gepreßt,	contre la sienne, pleine de tous les sons
um-gegossener Stern...Gong!	la vaste conque de l'oreille du monde?

Du, die man niemals vergißt,	2
die sich gebar im Verlust,	Comme si l'on était en train
nichtmehr begriffenes Fest,	de fondre des Dieux d'airain,
Wein an unsichtbarem Mund,	pour en bourdonnant se défont.
Sturm in der Säule, die trägt,	Et de tous ces Dieux qui s'en vont
Wanderers Sturz in den Weg,	en de flambant métaux,
unser, an Alles, Verrat...Gong!	s'élèvent d'ultimes sons
(Rilke 1996:II,396)	royaux!

3

(...Arbres d'airain, qui dans l'ouïe font
mûrir les fruits ronds
de leur sonore saison.....)
(Rilke 2003:306)

Wie wir sehen, unterscheidet sich schon die äußere Form der beiden Werke sehr voneinander. Während Rilke im Deutschen mit einem relativ kurzen Gedicht von drei Strophen ausdrückt, was er sagen wollte, scheint es, dass er im Französischen mindestens drei Gedichte dafür benötigte.¹⁴ Das deutsche Werk ist ein Meisterwerk des spätesten Rilke, das bereits mehrmals interpretiert wurde. In diesem reimlosen Gedicht wird das Wort „Gong“ – mit dem Klang eines angeschlagenen Gongs übereinstimmend – refrainartig eingesetzt (Rilke 1996: II,856), so dass dieses literarische Werk wie ein musikalisches Stück wirkt. Eigentlich ist der Klang dieses Schlaginstruments ein lauter Ton, dennoch spricht der Dichter von der „Summe des Schweigenden“ und von „Verstummen“. Das heißt, ein solcher Ton verursacht bei dem Hörer eine äußerste Stille, da ihm der Gehörsinn dadurch für einen Moment

¹⁴ Der französische Gedichtzyklus ist leider nur als Fragment geblieben.

geraubt ist. Daher ist es der Gong, der „wie ein tieferes Ohr“ uns hört. Wir sind nur „scheinbar Hörende“. Auf diese Weise stellt der Dichter die ansaugende Wirkung des Gongs dar (Rilke 1996: II, 857). Dann demonstriert er verschiedene Bilder der Inversionen, um diesen allumfassenden und -lösenden Klang zu preisen (Rilke 1996: II, 856-58).

Nun beschäftigen wir uns mit dem der Journalistin Suzanne Bertillon gewidmeten Gedichtzyklus *Gong* (Rilke 1996: II, 856). Zu Beginn des ersten Gedichts behandelt der Dichter die Lautwelt, die von dem angeschlagenen Gong ausgelöst worden ist. Die Empfindung sowie die physische Reaktion des Hörers sind dann das Thema der zweiten Strophe. Von allen diesen ist im deutschen *Gong*-Gedicht nicht die Rede. Dennoch fällt auf, dass der Dichter hier mit insgesamt vier Versen, also der ganzen dritten Strophe, die ansaugende Wirkung des Gongs beschreibt, während er es beim deutschen *Gong*-Gedicht nur mit drei relativ kurzen Versen, präziser gesagt: mit vierzehn Wörtern, erledigt. So ergibt sich der Eindruck, als ob dieses Gedicht eine verwässerte und gemilderte Fassung seines „hochprozentigen“ deutschen Vorgängers wäre.

Bei dem zweiten französischen Gedicht handelt es sich um eine Erweiterung und gleichzeitige Zusammensetzung der Bilder in den siebten, achten und vierzehnten Verszeilen des deutschen Gedichts: Der Gong-Klang ist sogar in der Lage, die Götter zu lösen. Das dritte und unvollendete Gedicht erinnert dann unweigerlich an den Beginn des Gedichtsbands *Sonette an Orpheus*:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!

O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! (Rilke 1966: II,487)

Die französischen *Gong*-Gedichte klingen aber nicht nur runder. Klanglich sind sie stärker verdichtet als ihr deutsches Pendant (Rilke 2003:398). Der Rhythmus des *Gong*-Gedichts ist absichtlich gestaut. Von den insgesamt einundzwanzig Verszeilen gibt es schon sieben, bei denen das Komma gleich nach dem ersten Wort gesetzt ist. Dazu taucht noch ein Bindestrich überraschend im ersten Wort in der vierzehnten Verszeile auf: „um-gegossener“. Das alles lässt den Eindruck der Erstarrung entstehen. So sieht es aus, als ob Rilkes *Gong* der Vorgänger der *Statischen Gedichte* von Gottfried Benn (1886-1956) wäre. Tatsächlich erinnert die äußerliche Form des

Bennschen Gedichts *Orpheus' Tod* (1948) viel an Rilkes *Gong*.

Nach dem Auftakt kommen wir nun zur Hauptuntersuchung der vorliegenden Arbeit, nämlich durch Motivanalyse Rilkes doppelsprachiges Dichten und seine Auffassung von den beiden Sprachen zu erkunden. Der gewählte Gegenstand ist das Fenstermotiv, dessen Relevanz besonders ab seinem späten Werk zum Vorschein kam, und das in seinem spätesten Werk eine sehr wichtige Stellung nahm.¹⁵ Entsprechend dem Thema der vorliegenden Arbeit wird hier ausschließlich die späteste Darstellung dieses Motivs – also ab September 1923 – unter die Lupe genommen.¹⁶

Wir wissen bereits, dass unter den vier französischen Gedichtbänden einer *Les Fenêtres* heißt. Aber eigentlich stehen in *Vergers* bereits drei Gedichte unter dem Titel *La Fenêtre*. Da die ersten beiden Gedichte später noch mal im Gedichtband *Les Fenêtres* gesammelt sind, auf den ich anschließend ausführlich eingehen werde, sehen wir hier nur das letzte:

Assiette verticale qui nous sert
la pitance qui nous poursuit,
et la trop douce nuit
et le jour, souvent trop amer.

L'interminable repas,
assaisonné de bleu -,
il ne faut pas être las

¹⁵ Meine 2009 erschienene Dissertation *Fenster-Geschichten. Die Bedeutung des Fensters bei Rilke und ausgewählten anderen Autoren* beschäftigt sich ebenfalls mit diesem Motiv bei Rilke, aber die dortige Untersuchung ist anderen Gesichtspunkten gefolgt, zuerst thematisch – nämlich dessen Verwendung in den „Natur“, „Liebe“ und „Tod“ bezüglichen Themen – und dann poetologisch. Deshalb konnten die meisten der hier behandelten Gedichte nicht berücksichtigt werden.

¹⁶ In Rilkes deutscher Lyrik dieser Zeit finden sich allerdings nur vier Stellen, in denen das Fenstermotiv behandelt wird, nämlich in den für Gertrud Okama Knoop verfassten Widmungsversen (1924) zu den *Duineser Elegien*, in den beiden Gedichten *Dauer der Kindheit* (1924) und *Sechste Antwort* (1924) seines *Briefwechsels in Gedichten mit Erika Mitterer* (1924/26), und in einem Gedichtentwurf mit dem Anfangsvers *LÄNGST, von uns Wohnenden fort, unter die Sterne versetztes* (1926).

et se nourrir par les yeux.

Que de mets l'on nous propose
pendant que mûrissent les prunes;
ô mes yeux, mangeurs de roses,
vous allez boire de la lune! ¹⁷ (Rilke 2003:70)

Mit diesem Gedicht präsentiert Rilke ein optisches Festmahl. Auch wenn die letzte Strophe mit einem leicht bitteren Geschmack endet, ist es aber weitentfernt von dem, was das Sehen durchs Fenster für ihn einst bedeutet hat:

Wenn ich am Morgen aufwache, so liegt vor meinem offenen Fenster im reinen Raum, ausgeruht, das Gebirg; [...] und jetzt sitz ich da und schau und schau bis mir die Augen wehthun, und zeig mirs und sag mirs vor als sollt ichs auswendig lernen, und habs doch nicht und bin recht einer, dems nicht gedeiht. (Rilke 1975:274)

Das hat Rilke am 19. Dezember 1912 in einem Brief an Lou Andreas-Salomé geäußert. Der Dichter meinte, er musste durch solch anstrengendes Sehen-Lernen gehen, indem der Fensterrahmen als Hilfsinstrument diene,¹⁸ um die Vollendung der *Duineser Elegien* zu erzielen. Als Rilke das oben zitierte Gedicht verfasste, hatte er

¹⁷ „Senkrechter Teller, der uns die magere Kost aufischt, die uns verfolgt, und die zu süße Nacht und den Tag, oft allzu bitter.

Die endlose Mahlzeit, gewürzt mit Blau -, man darf nicht überdrüssig werden, sich durch die Augen zu ernähren.

Wie viele Gerichte setzt man uns vor, während die Pflaumen reifen; o meine Augen, Rosen-Esser, ihr werdet vom Mond trinken!“ (Rilke 2003:71)

¹⁸ Schon für die Renaissance-Maler war der Rahmen ein gutes Hilfsmittel für ihre Arbeit. Der berühmte Humanist, Kunsttheoretiker und Architekt Leon Battista Alberti (1404-1472) hat in seinem Traktat *De Pictura* (1435/1436) (d.h.: Über die Malkunst) das gemalte Bild mit einem geöffneten Fenster verglichen. Seitdem hat diese Theorie einen enormen Einfluss auf die Kunst. Aber was für ein Hilfsinstrument das Fenster für Rilke bedeutet, darauf komme ich weiter unten zurück.

dieser großen Aufgabe nach zehn Jahren Kampf bereits hinter sich, und konnte deshalb so gelassen dem gegenüberstehen, was ihm das Fenster zum Sehen anbot.

Im Gegensatz zu den anderen drei französischen Gedichtbänden Rilkes hat *Les Fenêtres* eine längere Entstehungsgeschichte, die ins Jahr 1920 zurückführt. Ende August jenes Jahres unternahm der Dichter mit seiner damaligen Geliebten Baladine Klossowska einen Ausflug nach Freiburg. Anlässlich dieses Ausflugs planten sie – wie schon erwähnt, war Klossowska Malerin –, gemeinsam illustrierte Fenstergedichte herauszugeben. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist der aus zehn französischen Gedichten bestehende Zyklus *Les Fenêtres* mit Radierungen, der leider erst nach Rilkes Tod im Jahre 1927 als selbständiger Band in Paris erschien.

Es sind also die Freiburger Fenster, die den Dichter zum Verfassen der französischen Fenstergedichte anregten. Tatsächlich trägt dieses Werk – mindestens zu Anfang – realistische Züge. Merline erwähnt in einem an Rilke gerichteten Brief, dass die Darstellung des ersten Gedichts sie an das einzige Fenster eines bestimmten Raums erinnert. Aber die realistischen Züge klingen schon ab dem zweiten Gedicht ab (Panthel 1969:50). Das Fenster im Allgemeinen hat in diesem Zyklus ebenfalls eine gewichtige Stellung. Aus diesem Alltagsding arbeitete Rilke viele symbolisch-metaphysische Bedeutungen aus, die sowohl positiv, als auch negativ sind.

Im Vordergrund handelt dieses Werk von einem tragischen Liebesverhältnis zwischen dem lyrischen Ich und einer im Fenster erscheinenden Frau.¹⁹ Von der literaturgeschichtlichen Tradition her ist die weibliche Figur, die aus dem Fenster schaut, im Fenster liegt, am Fenster steht oder sich ins Fenster legt bzw. stellt, als Sehnennde, Neugierige oder Müßige zu interpretieren (Grimm 1854:1520). Aber um welche Frau es hier geht, ist schwer zu identifizieren. Denn diese weibliche Figur bleibt bis zum Ende eine rätselhafte Gestalt. Ohne Worte drückt sie sich ausschließlich durch ihre Gesten und Körperhaltung aus. Man hat den Eindruck, als ob jene Fensterrahmung die Bühne ist, auf der sie Pantomime spielt, und das lyrische Ich sowie seine Begleiter die Zuschauer sind.

Das verhindert aber nicht, dass sich das lyrische Ich in sie verliebt. Dennoch

¹⁹ Allerdings ist die Reihenfolge dieser Gedichte, durch die eine Liebesgeschichte zur Erscheinung kommt, von Klossowska bestimmt.

wagt es aus irgendeinem Grund dieses wie eine Grenze zwischen ihm und der Geliebten stehende Fenster nicht zu überschreiten.²⁰ So bleiben die Positionen der Frau und des betrachtenden Ichs vom Anfang bis zum Ende dieses Liebesverhältnisses unverändert: Die Frau befindet sich hinter dem Fenster, während das lyrische Ich vor dem Fenster verharret. Es handelt sich um eine Konstellation mit langer Literaturtradition, die auch in Rilkes anderem Werk vorgeführt wird, z.B. in dem folgenden Liebesgedicht aus der Gedichtsammlung *Aus dem Nachlass des Grafen C. W.*:²¹

Mädchen, reift dich der Sommertag?
Abends, in warmer Hand Wachtelschlag,
steht der Liebende da.

Sieht wie dein kleines Fenster dich schmückt,
dass dir Haltung und Lächeln glückt,
ahnt er von nah. (Rilke 1996:II,113)

Auch die folgende Aussage, die sich in seinem an die Schriftstellerin Annette Kolb gerichteten Brief vom 23. Januar 1912 findet, scheint eine solche Liebesgeschichte anzudeuten:

Was die Frau angeht, liebes Fräulein Kolb, so erlaubt die ausgezeichnete, die wirklich einzige Lage Ihres Fensters die Annahme, daß sie wahrscheinlich, zurückgezogen in einen schönen, selbstgemachten Kontur, die Fassung finden wird, ohne sich zu langweilen und ohne zuviel Ironie, diesen langsamen Liebenden abzuwarten und zu empfangen.²²

²⁰ Auch Klossowskas Zeichnung verweist auf den Abstand zu der Frau. Die Malerin hat nämlich jenes Fenster, in dem die Frau erscheint, in das erste Geschoss des Hauses gezeichnet (Siehe Abb. am Schluss dieser Arbeit).

²¹ Dieses Gedicht ist Ende November 1920 auf Schloss Berg am Irchel entstanden (Stahl 1978: 294).

²² Dieser Brief ist übrigens eine direkte Antwort auf Kolbs Aufsatz *Der Neue Schlag*, der die aktuelle Situation der Frauen behandelt, in dem das Fenster als Synonym für ihre neue Perspektive mehrmals

Während Rilke bei dieser Briefstelle noch von der Perspektive der Frau ausgeht, ist der Gesichtspunkt des Zyklus rein männlich. Die Frau im Zyklus wirkt sinnlich und verführerisch, aber mutet auch trügerisch und liebesunfähig an.

Das **erste** Gedicht behandelt die erste Begegnung des lyrischen Ichs mit der Frau im Fenster. Ihre zögernde Erscheinung wird in den Augen der Betrachter – das lyrische Ich ist nicht allein, denn hier ist von „wir“ die Rede – schon ahnungsvoll als eine im Voraus Verlorene gedeutet:

une femme héstie ..., pour être
celle que nous perdons
en l'ayant vue apparaître. (Rilke 2003:132)²³

Ihre reizvolle Geste, mit gehobenen Händen die Haare zu binden, und ihr Körper, dessen weibliche Kurve in dieser Haltung noch deutlicher zum Vorschein kommt und mit einer Vase vergleichbar ist, machen den Verlust und das Unglück des Betrachters noch nachdrücklicher bemerkbar. Ist dem lyrischen Ich schon zu Anfang bewusst, dass es sich um eine unerfüllbare Sehnsucht handelt? Oder wusste das lyrische Ich schon aus Erfahrung, dass sein Liebesverhältnis jedes Mal zum Scheitern verurteilt ist? Solche tragische Vorahnung hat Rilke bereits im Gedicht *Du im Voraus / verlorene Geliebte* (1914) zum Ausdruck gebracht, in dem es ebenfalls geschieht, dass eine Frau ans Fenster tritt:

Ach, die Gärten bist du,
ach, ich sah sie mit solcher
Hoffnung. Ein offenes Fenster
im Landhaus –, und du tratest beinahe

vorkommt. Siehe Rilke 1950:348.

²³ Da der Inhalt des Dargestellten die Voraussetzung für die Motivuntersuchung ist, wird die deutsche Übersetzung zu den zitierten Versen stets beigelegt. Hier sollen sie im Deutschen heißen: „eine Frau zögert ..., um diejenige zu sein, die wir verlieren, indem wir sie haben erscheinen sehen.“ (Rilke 2003:133)

mir nachdenklich heran. [...] (Rilke 1996:II,90).

Allerdings handelt es sich bei diesem Gedicht um eine andere Konstellation. Das lyrische Ich befindet sich hier hinter dem Fenster in einem Haus, während sich die künftige Geliebte draußen bewegt und zu ihm kommt. Es scheint, als ob dieser männliche Beteiligte viel Zeit im Zimmer verbringt, so dass sich eine solche Begegnung ereignen könnte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich hier um einen Dichter handelt. Im Gegensatz dazu wirkt das lyrische Ich von *Les Fenêtres* viel mehr wie ein Flaneur.

Im **zweiten** Gedicht lässt das Fenster uns sein anderes Gesicht sehen. Noch vom Vorhang verdeckt, ist es zwar undurchsichtig, aber sprechend. Indem sich sein beigefarbener Vorhang „*fast schon bewegt*“ (Rilke 2003:133), schlägt das Fenster dem lyrischen Ich vor, das anscheinend zu früh gekommen ist, hier zu warten. Das lyrische Ich ist sich aber nicht sicher, diese Einladung anzunehmen oder sich dagegen zu wehren. Diese Unentschlossenheit rührt einerseits von der Ungewissheit her. Er weiß nämlich nicht, auf welche Frau er jetzt wartet. Andererseits hängt sie mit seiner Erfahrung zusammen:

Ne suis-je intact, avec cette vie qui écoute,
avec ce cœur tout plein que la perte complète?
Avec cette route qui passe devant, et le doute
que tu puisses donner ce trop dont le rêre m'arrête?
(Rilke 2003:132)²⁴

Noch bevor die Frau im Fenster erscheint, möchte er sich dazu ermahnen, sein Selbst, dessen Vollkommenheit paradoxerweise - aber typisch für Rilke - aus dem Verlust bestand, zu bewahren und nicht zu viel zu hoffen. Im Bezug auf die Liebe verhält sich dieses lyrische Ich genau so ambivalent wie dasjenige im Gedicht *Du im Voraus / verlorene Geliebte*, einerseits sehnsuchtsvoll, aber andererseits ängstlich.

²⁴ „Bin ich nicht, heil, mit diesem Leben, das horcht, mit diesem ganz vollen Herzen, das der Verlust ergänzt? Mit dieser Straße, die vor mir verläuft, und dem Zweifel, ob du dieses Zuviel geben könntest, dessen Erträumen mich stehenbleiben läßt?“ (Rilke 2003:133)

Während sich der Mensch dort in einem durch den Konflikt zwischen Gefühl und Vernunft verursachten Dilemma befindet, erweist sich das Fenster hier - im **dritten** Gedicht - als klare Geometrie des menschlichen Seins. Ohne Anstrengung reißt es mit seiner einfachen Form die „*Enormität unseres Daseins*“ um (Panthel 1969:52):²⁵

N'ES-TU pas notre géométrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscris
notre vie énorme? (Rilke 2003:132)²⁶

Die andere Dimension der Klarheit, die das Fenster dem Menschen anbietet, zeigt uns der Dichter kurz später in seinem *Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer*, nämlich im Gedicht *Dauer der Kindheit*,²⁷ das von einem auf Erwachsensein wartenden Kind spricht, dessen Entwicklung die anderen Mitglieder der Familie gewaltsam beeinflussen wollen. In der Not des Identitätsverlustes ist das Fenster dasjenige, das dem Kind Hoffnung und neue Möglichkeit liefert, sowie ein Ort ist, wo es seinen Wunsch frei und klar äußern kann:

Nachmittage, das es allein blieb, von einem Spiegel
zum andern
starrend; anfragend beim Rätsel des eigenen
Namens: Wer? Wer? – Aber die Andern
kehren nachhause und überwältigens.

²⁵ Bei Maurice Maeterlinck (1862-1949) und Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) existiert übrigens dieselbe Vorstellung, dass sich ein Menschleben im Fensterrahmen zusammenfassen lässt. Siehe dazu Tang 2009: 147f..

²⁶ „*Bist du nicht unsere Geometrie, Fenster, sehr einfache Form, die du ohne Aufwand unser ungeheures Leben umschreibt?*“ (Rilke 2003:133)

²⁷ Das dritte Gedicht des Zyklus *Les Fenêtres* ist in der zweiten Hälfte Juni 1924 entstanden (Rilke 2003:567). Das Gedicht *Dauer der Kindheit* hat Rilke am 4. oder am 5. Juli 1924 verfasst (Rilke 1996:II821).

Was ihm das Fenster, was ihm der Weg,
was ihm der dumpfe Geruch einer Lade
gestern vertraut hat: sie übertönens, vereitelns.
Wieder wird es ein Ihriges.
Ranken werfen sich so manchmal aus dichterem
Büschen heraus, wie sich sein Wunsch auswirft
aus dem Gewirr der Familie, schwankend im Klarheit.
(Rilke 1996:II337).

Kommen wir nun zum dritten Gedicht des Zyklus *Les Fenêtres* zurück. Die geometrische Form des Fensters hat für Rilke noch eine andere rühmenswerte Funktion. In der zweiten Strophe spricht der Dichter davon, dass die geliebte Frau niemals so schön wie in dem Moment ist, in dem sie in der Fensterrahmung erscheint – diese Deutung kommt übrigens schon in Rilkes deutschem Werk von 1900 vor.²⁸ Wenn es irgendetwas gibt, das die Geliebte zu verewigen fähig ist, muss es das Fenster sein. In dessen Rahmen sind alle Zufälle abgeschafft. Das Dasein hält sich im Zentrum der Liebe, das nur von wenigem Raum umgeben ist, dessen Herr der Mensch ist. Anscheinend ist das lyrische Ich durch den Anblick des Fensters aus dem Dilemma befreit worden und hat nun ein hoffnungsvolles Bild der Liebe vor seinen Augen.

Um das Wesen dieser wunderbaren Rahmung, die wohl im Leben jedes Menschen existiert, genauer zu erkunden, ruht der Blick des Dichters im **vierten** Gedicht ausschließlich auf dem Fenster. In ihm erkennt er „ô mesure d'attente“ (Rilke 2003:134): das Maß der Erwartung.²⁹ Das im Fenster gezeigte Bild erweckt Erwartung, kann aber sich jeden Moment verändern und zu einem anderen Bild werden, das zur Enttäuschung von der vorherigen Erwartung hinführt oder eine neue

²⁸ Man findet in Rilkes Tagebuch unter dem Datum vom 10. September 1900 die folgende Schilderung: „und ich war ihnen dankbar für ihre Schönheit, die mein großes Fenster weiß, einfach umfaßte.“ (Rilke 1972:216) Mehr dazu siehe Tang 2009:67f..

²⁹ Auch in dem an Nanny Wunderly-Volkart gerichteten Brief vom 27. August 1920 spricht Rilke vom „Maß“ des Fensters. Mehr über diesen Rilkes wichtigste Fenster-Aussage beinhaltenden Brief siehe Tang 2009:10.

Erwartung hervorruft. Es handelt sich um ein Bild des Daseins, das sogar in dem glücklichen Moment, in dem die Erwartung erfüllt wird, von der Vergänglichkeit überschattet ist. Es ist „changeante comme la mer“: „*veränderlich wie das Meer*“ (Rilke 2003:135), definiert der Dichter wenig später klarer. So wird jene Vorstellung, dass sich die geliebte Gestalt in der Fensterrahmung verewigt, auch zur Illusion verdammt.

Außerdem verweist der Dichter uns auf das in sich widersprüchliche Wesen des Fensters, das einerseits trennt und andererseits anzieht. Das liegt daran, dass das Fenster sowohl Abgrenzung als auch Durchgang verkörpert. Zudem ist es ein durchsichtiger Spiegel, in dem sich das Spiegelbild des Betrachters mit dem, was er durchs Fenster sieht, vermischt. Während man hier eine gewisse Auflösung des Ichs in anderen Gegenständen spürt, deutet Rilke weiter auf die negative Bedeutung des Fensters hin. Das Fenster ist nämlich „*échantillon d'une liberté compromise*“ (Rilke 2003:134): „*Muster einer gefährdeten Freiheit*“. ³⁰ Die Begrenzung des Fensterrahmens stellt genau die Allgegenwart des menschlichen Schicksals dar, das „*die Begrenzung innerhalb der Begrenzung*“ ist (Panthel 1969:54). Allerdings hat der Fensterrahmen auch seine positive Seite.

prise par laquelle parmi nous s'égalise
le grand trop du dehors. (Rilke 2003:134)³¹

Der Dichter ist schon immer in der Meinung, dass das Fenster mit dessen Rahmung ein notwendiger Ausgleich für den Menschen ist. Diese Fenster-Deutung erinnert nämlich an seine Aussage fast drei Jahre zuvor:³²

Unser Umgang mit der Weite ist recht eigentlich auf die Vermittlung des Fensters angewiesen, draußen ist sie nur noch Macht, Übermacht, ohne

³⁰ Diese Übersetzung stammt von H. W. Panthel 1969:53. Vgl. auch die andere Übersetzung von R. Luck: „*Musterstück einer durch die Gegenwart des Schicksals kompromittierten Freiheit*“, (Rilke 2003:135).

³¹ „*Zugriff, durch den mitten unter uns das große Zuviel des Draußen sich angleicht*.“ (Rilke 2003:135)

³² Dieses Gedicht ist um den 10. Juli 1924 entstanden (Rilke 2003:568). Die zitierte Aussage stammt aus dem gleichen Brief, der in der Anm. 30 erwähnt worden ist.

Verhältnis auf uns, wenn auch ungeheuer im Einfluß – ; das Fenster aber setzt uns in einen Bezug, elle nous mesure notre part de cet avenir dans l’instant-même qu’est l’espace (Rilke 1977:315)

Statt des übermächtigen Ganzen wird in der Fensterrahmung nur ein Stück aus der großen, weiten Außenwelt gezeigt, auf das wir Bezug nehmen können. Die alte Bedeutung des Fensters als Schwelle zur Außenwelt gewinnt durch die Augen eines Dichters, der bekanntlich von vielen Ängsten geplagt worden war, eine neue Dimension.

Im **fünften** Gedicht setzt der Dichter seine Überlegungen über das Fenster fort und findet etwas Rituelles darin:

COMME tu ajoutes à tout,
fenêtre, le sens de nos rites:
Quelqu’un qui ne debout,
dans ton cadre attend ou médite. (Rilke 2003:134)³³

In dem begrenzten Raum des Fensters wird der Mensch entweder aufrecht stehen oder meditieren. Und wie zerstreut und träge er auch sei, das Fenster setzt ihn in seinem Inneren wie auf eine Buchseite, so dass er sich zuerst ein wenig ähnelt und dann zum Ebenbild seines Selbst wird, heißt es weiter. Hans W. Panthel hat diese etwas dunkle Stelle so interpretiert, dass der Mensch dem Prototypen jenes von der begrenzten Existenz geformten Menschen Schritt für Schritt ähnlicher werde, bis er am Ende dem exakten Ebenbild dieses Prototyps gleiche (Panthel 1969:54). Wenn es so ist, scheint Rilke hier dann die Aporie des menschlichen Bewusstseins – von der in vielen seiner deutschen Gedichte schon die Rede war – zu beklagen, dass sich der Mensch den Erwartungen seiner Umwelt gezwungenermaßen anpasst. Schwermütig erwähnt der Dichter weiter, dass auch das Kind und die Liebenden solche Gefangenen sind. Schon als Kind ist man „*in unbestimmter Langeweile*“ verloren (Rilke 2003:137). Es lehnt sich ans Fenster, bleibt dort und träumt, ohne eine eigene

³³ „Wie du hinzufügst zu allem, Fenster, den Sinn unserer Riten: Einer, der bloß darstünde, in deinen Rahmen wartet er oder denkt nach.“ (Rilke 2003:135)

Welterfahrung zu erleben. Diese Darstellung des Fenster-Kindes wirkt wie ein Echo auf diese von den Kindern der Großstadt handelnden Verse aus einem 1903 entstandenen Gedicht im *Stunden-Buch* (1905):

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
die immer in demselben Schatten sind,
[...] (Rilke 1996:II,235).

Es handelt sich hier um ein Kind mit begrenzter Bewegungsfreiheit und Naturerfahrung. Daher ist es nicht es selbst, sondern „die unaufhaltsam entrinnende“ Zeit, die seine Jacke abnutzt (Panthel 1969:54). Von daher sind die im Rahmen der allgemeinen Liebesvorstellungen eingeschränkten Liebenden, von denen in der dritten Strophe die Rede ist, nicht anders als jene Schmetterlinge, die man zur Erhaltung ihrer schönen Flügel aufspießt. Das, was man dadurch behält, ist nur ein schwacher schöner Schein.

Einer Gefangenen hinter dem Fenster, das gleichfalls wie eine Buchseite aussieht, können wir in Rilkes *Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer* begegnen. Im Unterschied zum vorstehenden Gedicht spricht die *Sechste Antwort* dieser Reihe direkt von einem mit dem Gitter versehenen Fenster:

Komm, Gefangene, ans schöne Fenster,
das mein Zeilengitter überspannt:
[...] (Rilke 1996:II, 344).

Durch die Verweisung auf die Kunst, nämlich das Adjektiv „schön“, und die Nennung „Zeilengitter“ lässt der Dichter die Adressatin, eine junge Dichterin, und uns wissen, dass das Fenster hier eine poetische Figur ist und dass das Fenstergitter des Gefängnisses zu einem Bildzeichen für die Verszeilen wird (Rilke 1996:II).³⁴ Aber warum ist hier von der Gefangenschaft die Rede? Es handelt sich nämlich um die Gefangenschaft der Liebe, denn der Anfang dieses Gedichts heißt:

³⁴ Über ähnliche Darstellungen in der deutschen Lyrik siehe Tang 2009:107.

Nein, Du sollst mir nicht verfallen sein
in den schwülen Liebeszimmern;
sieh, wie meine Wege ziehn und schimmern
in dem Glanz von Deinem Feuerschein.
(Rilke 1996:II, 344).

Statt der Person zu verfallen, denn diese Liebe kann ohne Erfüllung finden, weil der Dichter seit 1923 schwer erkrankt war, rät er der Dichterin, die er offenbar schätzt, besser auf sein Werk zu fokussieren.

Das Thema des **sechsten** Gedichts von *Les Fenêtres* ist das morgendliche Fenster. Wenn die Dunkelheit das Ende des Zimmers und das Bett allmählich verlässt, findet am Fenster der Machtwechsel von der Nacht zum Tag statt:

[...]
la fenêtre stellaire cédant à la fenêtre avare
qui proclame le jour.
Mais la voici qui accourt, qui se penche, qui reste:
après l'abandon de la nuit, cette neuve jeunesse céleste
consent à son tour! (Rilke 2003:136)³⁵

Aus dem Fenster blickt die aufwachende Geliebte hinaus. Was sieht sie? Nichts weiter als den Himmel mit seiner unerreichbaren Höhe, die zugleich seine Tiefe ist, und die Tauben, die sich in der Morgenluft friedlich und spielerisch aufeinander stürzen (Panthel 1969:55). Im Gegensatz zu den anderen Gedichten zeigt dieses Gedicht den kosmischen Bezug des Fensters und dessen Funktion als Tor zum Himmel (Ris 1993:87). Damit weist der Dichter in diesem Werk, dessen Fenster in erster Linie als Vermittler zwischenmenschlicher Kontakte funktioniert, auf diesen für ihn sehr relevanten Bezug des Fensters hin, als Vermittler zwischen dem Irdischen und Himmlischen. Dann wird mit der Wendung „*Himmel, unermessliches Beispiel:*

³⁵ „[...] das sternene Fenster weichend dem geizigen Fenster, das den Tag verkündet. Aber da ist sie, die heraneilt, die sich niedersenkt, die bleibt: nach dem Verzicht der Nacht stimmt nun diese neue himmlische Jugend zu!“ (Rilke 2003:137)

Tiefe und Höhe!“ (Rilke 2003:137) hier sehr wahrscheinlich noch das andere wichtige Thema in seiner deutschen Lyrik– die großen Liebenden - angedeutet, deren Liebe sich wegen der „Besitzlosigkeit“ zu einer kosmischen Größe steigern kann.³⁶ Von daher wird der mögliche Grund für die Weigerung zur Annäherung mit dem lyrischen Ich dieser Frau schon in diesem Gedicht geliefert.

Als Wandöffnung ist das Fenster ein Ort der Vermittlung und des Austauschs, als solche Rolle taucht es am häufigsten in der Dichtung auf, auch bei Rilkes spätesten deutschen Gedichten begegnen wir solcher Darstellung:

Erfahren in den flutenden Verkehren,
die durch die wehrlos dichten Wände ziehn,
war er entschlossen, keine zu entbehren,
der Stimmen ..., und sie hielten sich an ihn.

Sie kamen sanft wie der verschwebte Samen,
der oft vom Park her in die Fenster drang;
er kannte nicht den reinen Blumennamen,
der in ihm wuchs ihrem Untergang ... (Rilke 1996:II, 304)

Es ist eine akustische Vermittlung, die die Fenster einem sich im Zimmer befindlichen Mann bieten. Durch die Wendung „der schwebende Samen“ stellt der Dichter die von außen hineindringenden Stimmen optisch dar, und weist damit gleichzeitig auf die Möglichkeit hin, dass sie ihn inspirieren. Sie dringen ins Haus und dann weiter in den Mann hinein, und während des Falls wachsen Blumen – erste Früchte der Inspiration – in seinem Inneren. Es handelt sich hier wieder um eine rilkesche paradoxe Darstellung, diesmal um den Zusammenfall von Wachsen und Untergang. Und obwohl sie unbenannt worden sind, dienen offenbar noch andere „Fenster“ als Durchgang, nämlich die menschlichen Ohren. Im Gegensatz zum Fenster, das reiner Durchgang ist, ist das Ohr noch ein Aufnahmeorgan, das aktiv arbeitet. Eindrucksvoll demonstrieren diese am 12. Februar 1924 verfassten achtzeiligen Widmungsverse den Entstehungsvorgang eines Gedichts. Es sollte ein

³⁶ Mehr darüber siehe Tang 2009:56,86.

Gedicht sein, weil es vom Namen der Blumen die Rede ist. Noch ahnungsvoll war der Dichter. Aber bald wurde seine Vorahnung bestätigt. Denn am selben Tag entstand dann das vorhin schon kurz erwähnte Gedicht *Der Magier*,³⁷ das aus diesem Gelegenheitsgedicht entwickelt hat und als das beste Beispiel für Rilkes sprachmagisches Dichten-Programm gilt (Rilke 1996:II, 802f.).³⁸

Kommen wir nun zum *Les Fenêtres*-Zyklus zurück. Wie bereits im sechsten Gedicht angekündigt, wendet sich der Dichter wieder seinem ursprünglichen Thema zu, nämlich dem Dreiecks-Verhältnis von Ich, Fenster und Frau. Am Anfang des **siebten** Gedichts ist von der Suche nach dem Fenster die Rede. Dem Fenster, das hier mit dem „*klein angemessene<n> Zimmer*“ verglichen wird, möchte das lyrische Ich die „*großen, ungezähmten Zahlen, die die Nacht zu vervielfältigen im Begriff ist*“, hinzufügen (Panthel 1969:55). Handelt sich hier um die vergrößerte und nicht mehr zu bändigende Sehnsucht? Aber nun ist das Fenster leer, wie die zweite Strophe uns sagt:

Fenêtre, où autrefois était assise
celle qui, en guise de tendresse,
faisait un lent travail qui baisse
et immobilise.....(Rilke 2003:138).³⁹

Dennoch hat er die Hoffnung noch nicht ganz aufgegeben. Obwohl das leere Fenster wie eine ausgetrunkene Karaffe aussieht, ist aber nicht auszuschließen, dass die geliebte Gestalt wieder darin keimen wird:

Fenêtre, dont une image bue
dans la claire carafe germe. (Rilke 2003:138)⁴⁰

³⁷ Siehe S. 6 und Anm. 13.

³⁸ Das Programm stand übrigens unter Einwirkung Valéys (Rilke 1996:II, 803).

³⁹ „*Fenster; wo einst jene saß, die, statt einer Zärtlichkeit, eine langsame Arbeit tat, die niederbeugt und unbeweglich macht*“ (Rilke 2003:139).

⁴⁰ „*Schnalle, die den weiten Gürtel unseres Ausblicks schließt.*“ (Rilke 2003:139)

Das Fenster der Geliebten fesselt seinen Blick immer noch. Mit dem folgenden schönen Bild endet das siebte Gedicht: Es ist wie eine Schnalle, die den weiten Gürtel seiner Sicht schließt.

Das **achte** Gedicht fokussiert die wieder im Fenster erscheinende Frau. Im Gegensatz zu den vorherigen Gedichten geht Rilke hier auf deren seelischen Zustand ein. Anscheinend ahnt sie jetzt die Resignation ihres Gegenübers, des vor dem Fenster harrenden Mannes. Aber sie kann nichts dagegen tun. Deshalb scheint sie am Fenster lehnend zerstreut und gespannt zugleich zu sein. Ihre Bestürzung zeigt sich sichtbar darin, dass sie instinktiv und verlegen ihre schönen Hände ordnet, wie es Windhunde beim Niederlegen tun (Panthel 1969:56):

Comme les lévriers en
se couchant leurs pattes disposent,
[...] (Rilke 2003:138).⁴¹

In dieser Bewegung erscheint ihr Körper aber noch reizvoller und verführerischer:

Ni les bras, ni les seins, ni l'épaule,
ni elle-même ne disent: assez! (Rilke 2003:138)⁴²

Das erinnert an die Darstellung des ersten Gedichts, in der der Körper der Frau in der Bewegung des Haarbindens besonders weiblich erscheint. Nun wird klar: Auch wenn sich der Mann gegenüber der Frau im Fenster schon resigniert fühlt, dauert ihre geschlechtliche Anziehungskraft für ihn immer noch an.

Schließlich folgt das, was nicht mehr zu vermeiden ist. Beim **neunten** Gedicht sieht man, dass vor dem leeren Fenster das lyrische Ich emotional zusammenbricht:

⁴¹ „Wie die Windhunde, wenn sie sich schlafen legen, ihre Pfoten ordnen“ (Rilke 2003:139). Bereits in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) finden sich die ihre Vorderbeine auf das Fenster stützenden Windhunde. Wahrscheinlich verweist Rilke hier wie dort bewusst auf die Wappentiere seiner Familie. Siehe dazu Schnack 1956: Abb. 358.

⁴² „Weder die Arme, noch die Brüste, weder die Schulter, noch sie selbst sagen: Genug!“ (Rilke 2003:139)

Sanglot, sanglot, pour sanglot!
Fenêtre, où nul ne s'appuie!
Inconsolable enclos,
plein de ma pluie! (Rilke 2003:140)⁴³

Bitter klagt es über das Fenster, in dem niemand mehr lehnt. Durch seine Tränenaugen gesehen ist das Fenster jetzt eine untröstliche Einrahmung voll Tränenregens. In der tiefen Trauer erkennt er dennoch den Grund, warum das Fenster jetzt leer ist: „*Es ist das Zuspät, es ist das Zufrüh, welches über die Weisen des Lebens entscheidet*“ (Panthel 1969:56).⁴⁴ Er ist zu früh oder zu spät gekommen. Die hier erwähnte Ankunft zum unpassenden Zeitpunkt bezieht sich aber nicht nur auf das Wachen des Mannes vor dem Fenster, sondern sehr wahrscheinlich auch auf sein Auftauchen in ihrem Leben. Entweder gehört ihr Herz schon einem anderen oder sie ist für dieses Liebesverhältnis noch nicht bereit. Natürlich stammt diese Erkenntnis rein aus der Sicht des Manns. Als er zu ihr gelangt, sieht er in dem vom Vorhang verhüllten Fenster keine Hoffnung mehr, wie er sie einst – nämlich im zweiten Gedicht – aber in der gleichen Situation noch empfunden hat. In seinen Augen ist der Fenstervorhang nun eine leere Einkleidung, die nichts mehr verspricht.

Das **zehnte**, das letzte Fenster-Gedicht thematisiert den Rückblick und das Abschiednehmen, eine Kombination, die mehrmals in Rilkes Werk vorkommt.⁴⁵ Als das lyrische Ich die Frau zum letzten Mal im Fenster sieht, versteht es, dass es seinen existenziellen Ruin erreicht hat. Er sieht ihre Arme sich der Nacht entgegenstrecken, als ob sie das Nichts umarmen oder ins Nichts fliegen möchte. Er klagt:

tu as fait que, depuis,
ce qui en moi te quitta,

⁴³ „*Schluchzen, Schluchzen, reines Schluchzen! Fenster, auf das niemand sich stützt! Untröstliche Umfriedung, erfüllt von meinem Regen!*“ (Rilke 2003:141)

⁴⁴ Zum Vergleich die Übersetzung von R. Luck: „*Das Zuspät, das Zufrüh sie entscheiden über deine Formen: Du kleidest sie an, Vorhang, Gewand der Leere!*“ (Rilke 2003:141)

⁴⁵ Mehr darüber siehe Tang 2009:185.

me quitte, me fuit (Rilke 2003:140).⁴⁶

Er fragt sich, ob diese Geste der Beweis für den großen Abschied war, die ihn in Wind verwandelte, die ihn in den Strom warf? Kann es sein, dass dieses Bild mit dem Todesgedanken zusammenhängt? Ist der Tod nicht auch schon bei der Erwähnung von „abîme“ (d.h.: Abgrund) in der vierten Verszeile zu spüren? Es scheint, als ob das lyrische Ich in ihrer Handbewegung sähe, wie sie seine Asche in die Luft oder in einen Fluss wirft. Tatsächlich könnte es sich hier um die Todesahnung des Dichters handeln, der zu diesem Zeitpunkt bereits seit drei Jahren schwer erkrankt war und sieben Monate nach der Vollendung dieses Gedichts dann starb. Wenn dem so ist, darf man dann sagen: Der die insgesamt dreizehn Fenster-Gedichte verfassende kranke Dichter nimmt hier seinen poetischen Abschied von der Geliebten des Fensters, die Merline heißt? Oder wollte die *Les Fenêtres* illustrierende Malerin so sein? Wie schon erwähnt, ist ihr dieser Gedichtzyklus gewidmet und die Reihenfolge dieser Gedichte im Zyklus von ihr bestimmt. Sicher ist, dass das lyrische Ich hier seinen Abschied von jenem ihn lange Zeit fesselnden Fenster nimmt.

Nach diesem Werk machte Rilke das Fenster nur noch einmal in einem zwischen dem 12. und dem 18. Juni 1926 verfassten, leider unvollendet gebliebenen deutschen Gedicht mit dem Anfangsvers *LÄNGST, von uns Wohnenden fort, unter die Sterne versetztes* zum Thema. Man ahnt, es geht nicht mehr um das irdische Fenster. Es sieht aus, als sei der Dichter bereit, aus dem Leben zu scheiden. Denn, wie wir bereits erkannten, das Fenster ist der Inbegriff des Lebens. Dieses Gedicht heißt wie folgt:

Längst, von uns Wohnenden fort, unter die Sterne versetztes
Fenster, das feiert und gilt;
du, nach Leier und Schwan, überlebendes, letztes
langsam vergöttlichtes Bild.

Wir gebrauchen dich noch, leicht in die Häuser gerahmte
Form, die uns Weite versprach.
Doch das verlassenste oft irdische Fenster ahmte

⁴⁶ „Du hast versucht, dass das, was in mir dich verlor, mich flieht und mich verlässt.“ (Panthel 1969:57)

Deinen Verklärung nach!

Schicksal warf dich dorthin, sein unendlich gebrachtes
Maß für Verlust und Verlauf.
Fenster aus stetem Gestirn, wandelergriffen taucht es
Über den Zeigenden auf. (Rilke 1996:II,407)

Wie in der *Zehnten Elegie* der *Duineser Elegie* wird das Fenster vom Dichter dadurch vergöttlicht, dass er es zu einem ewigen Sternbild erhebt. Warum unter den Dingen bei den Wohnenden ausgerechnet dem Fenster diese Ehrung zuteil wurde, erklärt der Dichter uns in diesem rühmenden Gedicht, das im Kreuzreim gebaut ist, dessen Rhythmus aber ähnlich wie beim deutschen *Gong*-Gedicht durch Einsetzung des Kommas gestaut ist. Die bereits durch den *Les Fenêtres*-Zyklus erkannten Vorzüge des Fensters lässt der Dichter hier stichwörtlich stehen: die Weite wird durch seinen Rahmen leicht zitiert; „Maß für Verlust und Verlauf“; sich verwandelnd, aber auch beständig. Dennoch wird dieser Grund als erstes genannt: Nach „Leier“ und „Schwan“ ist das Fenster nämlich das letztgültige Sinnbild für den Dichter.⁴⁷ Es fällt auf, dass nirgends in den das Fenster thematisierenden französischen Gedichten Rilkes vom Dichtertum so direkt die Rede ist. Seine deutschen spätesten Darstellungen des Fenstermotivs stehen aber fast immer im engen Zusammenhang mit dem Dichten, wie wir gesehen haben. Und schon allein das Entstehungsdatum dieses Gedichts lässt vermuten, dass es eine des Fensters bezügliche testamentarische Aussage des Dichters enthält. Und was könnte sich hinter dieser Absicht verstecken?

An dieser Stelle schauen wir noch kurz auf ein anderes sehr wichtiges Motiv des Dichters, nämlich die Rose. Bekanntlich betrifft sein Grabspruch diese Blume mit vielen Blättern. „Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern“ (Rilke 1966:II,185), sind in seinem Grabstein eingraviert. Eigentlich wurde er aber zuerst auf Französisch verfasst und befand sich in einem Prosagedicht mit dem Titel *Cimetière* (Böschenstein 2007:528). Als testamentarisch kann schließlich noch ein anderes deutsches Gedicht gelten. Es handelt sich um die letzte

⁴⁷ „Schwan“ ist das Sinnbild für den Dichter in Rilkes mittlerem Werk, wie wir beim Gedicht *Der Schwan* (1906) deutlich sehen können.

Niederschrift des Dichters,⁴⁸ eine dichterische Auseinandersetzung mit dem kaum zu ertragenden Schmerz:⁴⁹

Komm du, du letzter, den ich anerkenne,
heilloser Schmerz im leiblichen Geweb:
wie ich im Geiste brannte, sieh, ich brenne
in dir; [...] (Rilke 1966:II,266).

Wie wir deutlich sehen können, sind alle drei, die als die letzten bedeutenden dichterischen Aussagen gelten, im Deutschen verewigt. Es kann nicht aus reinem Zufall geschehen sein, denn Rilke hatte, wie bereits ganz am Anfang dieser Arbeit erwähnt wurde, in seinen letzten drei Lebensjahren mehr französische Gedichte als deutsche geschrieben. Das Resultat erzählt sicher etwas über Rilkes Empfindung für die beiden wichtigsten Sprachen seines Lebens. Zweifellos griff der Dichter im entscheidenden Moment immer noch auf seine Muttersprache zurück, und zwar bis zu seinem Lebensende, obwohl die französische Sprache in seinen späten Lebensjahren allmählich die Oberhand gewonnen hatte. Anscheinend war der Dichter der Meinung, wenn es ernsthaft war, musste es dann auf Deutsch geschrieben werden. Tatsächlich mutet seine französische Lyrik vorwiegend leicht und verspielt an, der Böschenstein sogar die Beurteilung attestiert: „*ein Zug zum Skizzenhaften, Punktuellen, zum Gelegenheitsgedicht*“ (Böschstein 2007: 521) und „*wenig Verbundenheit mit individuellen Schicksalen*“ (522). Oder der Dichter wurde gezwungen, solch eine Entscheidung zu treffen. Denn, wie er Valéry gegenüber zugab, er fand, dass in seinem französischen Werk noch „*incorrections*“ (d.h.: Unkorrektheiten) und „*tournures inexactes*“ (d.h.: ungenaue Wendungen) vorkommen (Rilke 2003:389). Aber es heißt bereits im *Malte-Roman*: „Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre“ (Rilke 1966:263). Daher wäre es für Rilke unmöglich gewesen, ein ungenaues letztes Wort zu hinterlassen.

⁴⁸ Sie wurde wahrscheinlich gegen Mitte Dezember 1926 verfasst (KA 2, 871).

⁴⁹ Rilke ist an Leukämie gestorben.

Literaturverzeichnis

- Böschenstein, B. (2007), Der späteste Rilke als französischer Dichter im europäischen Kontext, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 521-535.
- Demetz, P. (1998), *Rilke - ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Goldsmith, U. K., Hg. (1980), *R. M. Rilke. A Verse Concordance to the Complete Lyrical Poetry*, Leeds: W.S. Maney.
- Grimm, J. und W. Grimm (1854), *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Hirzel.
- Kippenberg, K. (1947), *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, Passau: Insel-Verl..
- Panthel, H. W. (1969), Zu Rilkes Gedichtzyklus Les Fenêtres, in: *Études Germaniques*, 48-57.
- Rilke, R. M. (1996), *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bden., Hg. M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski und A. Stahl, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel-Verl..
- (2003), *Werke*. Kommentierte Ausgabe. Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassung, Hg. M. Engel und D. Lauterbach, Übers. R. Luck, Frankfurt a.M.: Insel-Verl..
- (1966), *Werke in drei Bänden*, Hg. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt a.M.: Insel-Verl..
- (1927), *Les Fenêtres*, 10 Poèmes illustrés de 10 eauxfortes par Baladine, Paris: Officina Sanctandrea.
- (1973), *Tagebücher aus der Frühzeit*, Hg. E. Zinn, Frankfurt a.M.: Insel-Verl.. —
- (1950), *Briefe*, Hg. Rilke-Archiv in Weimar, Bd. 1, Wiesbaden: Insel-Verl..
- (1977), *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, 2 Bde., Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von N. Bigler besorgt durch R. Luck, Frankfurt a.M.: Insel-Verl..
- (1975), und L. Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, Hg. E. Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Insel-Verl..
- Ris, R. (1993), Blick auf die Schweiz – durchs Fenster: Erinnerndes Wahrnehmen beim späten Rilke, in: *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*, Hg. Jacob Steiner, Zürich: Offizin Zürich, 81- 99.
- Salis, J. R. von (1975), *Rilkes Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*, Frankfurt a. M..

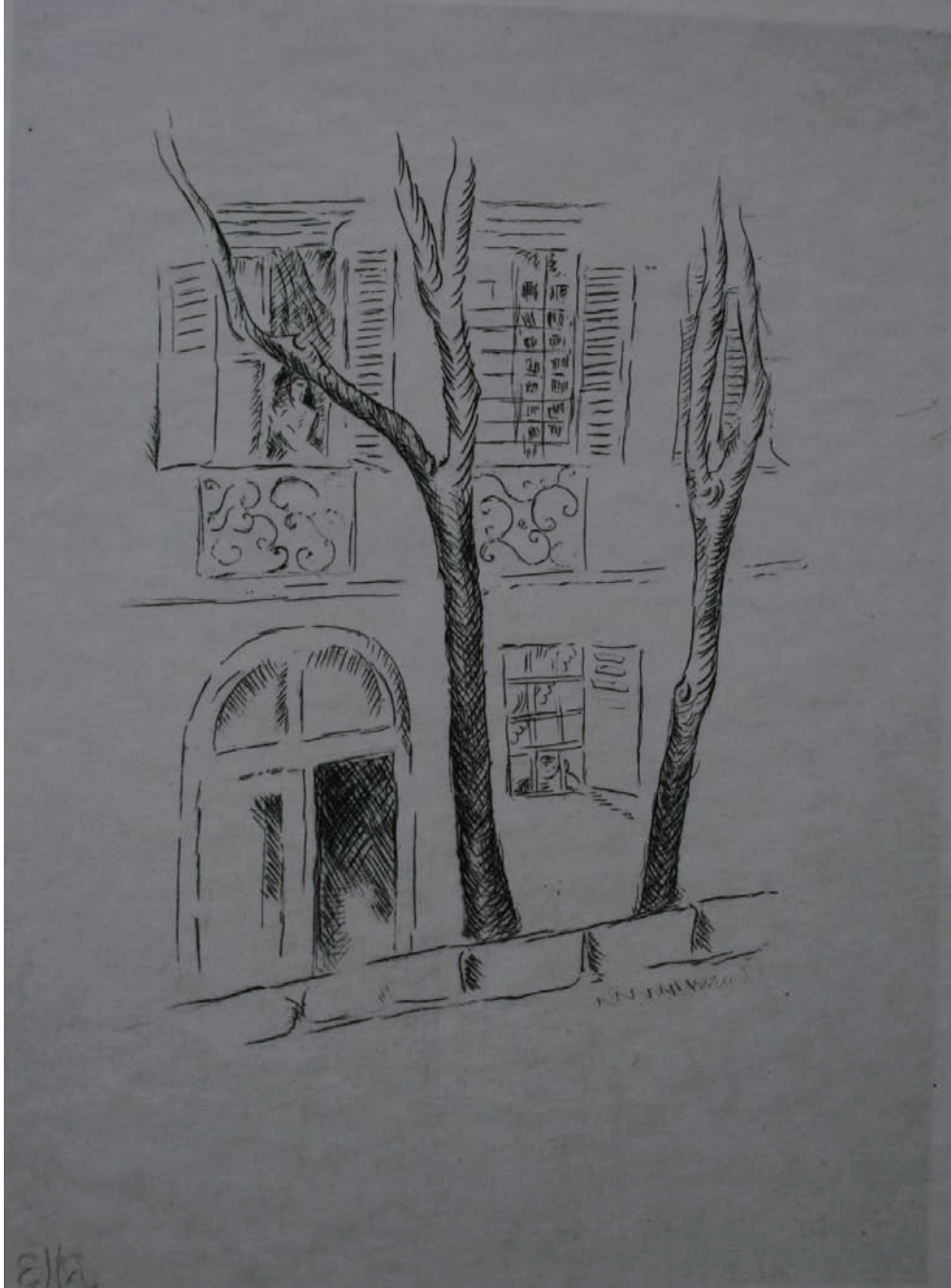
Singer, H. (1957), *Rilke und Hölderlin*, Köln: Böhlau.

Schnack, I. (1956), *Rilkes Leben und Werk im Bild*, Mit einem biographischen Essay
von J. R. von Salis. Wiesbaden: Insel-Verl..

Stahl, A. (1978), *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, München: Winkler.

Tang, J.-M. (2009), *Fenster-Geschichten. Die Bedeutung des Fensters bei Rilke und
ausgewählten anderen Autoren*, Kassel: kassel university press.

Abbildung



Baladine Klossowska: Die Zeichnung zu dem 9. Gedicht des Zyklus *Les Fenêtres* (Rilke 1927)