

Ji-Ming Tang

## Fenster-Geschichten

Die Bedeutung des Fensters bei Rilke und ausgewählten anderen Autoren

Dissertation der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Zugl.: Berlin, Univ., Diss. 2008  
ISBN print: 978-3-89958-748-7  
ISBN online: 978-3-89958-749-4  
URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-7492>

© 2009, **kassel university press GmbH, Kassel**  
[www.upress.uni-kassel.de](http://www.upress.uni-kassel.de)

Printed in Germany

*Meiner Familie*



## **Danksagung**

Die Fertigstellung der vorliegenden Dissertation habe ich vor allem Frau Prof. Dr. Anke Bennholdt-Thomsen zu verdanken. Für ihre Anregungen zu diesem Thema, wegweisende Ratschläge und ihr Engagement sowie ihren freundlichen Beistand möchte ich hier meine tiefste Dankbarkeit äußern. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Sprengel für seine kritischen Anmerkungen und die stilistische Verbesserung dieser Arbeit sowie für alle praktischen Hilfen während des Studiums. Das Kunsthistorische Institut der Freien Universität Berlin mit seinen Professoren Eberhard König, Werner Busch, Harold Hammer-Schenk u.a. möchte ich hier auch sehr dankbar erwähnen. Was ich dort gelernt habe, prägt den Stil dieser Arbeit entscheidend. Zum Schluss möchte ich noch sehr herzlich meiner Familie für ihre langjährige Unterstützung und dem Bildungsministerium von Taiwan für die Gewährung eines Stipendiums und Christine Voigt für die Korrekturarbeit danken.



## INHALT

Einleitung .....	1
1. Rilke und das Fenster .....	7
2. Die Relevanz des Fenstermotivs .....	11
2.1 Fenster als „Bezug“ zur Natur .....	12
2.1.1 Landschaft .....	17
2.1.1.1 Vermittlung zur Landschaft .....	17
2.1.1.2 Distanz zur Landschaft .....	25
2.1.1.3 Auslieferung an die Landschaft .....	33
2.1.2 Nacht .....	39
2.1.2.1 Verlassenheit vor der Nacht .....	41
2.1.2.2 Gesicht zur Nacht .....	50
2.2 Fenster als „Bezug“ zur Liebe .....	63
2.2.1 Umrahmung der Geliebten .....	65
2.2.2 Warteplatz der/des Liebenden .....	80
2.2.3 Gemeinsames Auge der Liebenden .....	90
2.3 Fenster als „Bezug“ zum Tod .....	103
2.3.1 Tatort des Mordens .....	112
2.3.2 Rückblick der Sterbenden .....	126
2.3.3 Todesvision des Lebenden .....	150
2.4 Die poetologische Bedeutung des Fensters für Rilke .....	180
2.4.1 „Vorwand“ .....	180
2.4.2 „Ding“ .....	183
2.4.3 „Figur“ .....	187
2.4.4 „Weltinnenraum“ .....	194
2.4.5 „Verwandlung“ .....	197
3. Abschließende Bemerkungen .....	201
4. Literaturverzeichnis .....	203
5. Abbildungsverzeichnis .....	216
6. Dichter- und Künstlerregister .....	221



# Einleitung

Warum interessiert man sich für das Motiv des Fensters in der Dichtung? Und warum gerade für das Fenstermotiv von Rilke? Um diese Frage zu beantworten, schauen wir uns zuerst die Entwicklung des Fensters als ein Element in der Architektur und einige allgemeine Aspekte an.

Das Fenster hat sich anfangs von einem Spalt in der Wand, wie uns die Entstehungsgeschichte des Fensters erzählt,<sup>1</sup> über die verschiedenartigen Stile der jeweiligen Epochen zu einer ganzen Glasfassade des modernen Baus entwickelt. Diese Entwicklung weist schon darauf hin, wie viel das Fenster für das menschliche Leben im Laufe der Jahrhunderte zunehmend bedeutete!

Funktionell dient das Fenster einerseits als Licht- und Lufteinlass in das Gebäude und andererseits als Aussichtsöffnung für die Menschen im Innenraum oder umgekehrt als Einsichtsmöglichkeit in den Raum für die Menschen in der Außenwelt. Strukturell kann das Fenster nur ein viereckiges oder anders geformtes Loch in der Wand oder eine aus verschiedenen Einzelheiten und Materialien zusammengesetzte Konstruktion sein. Aber normalerweise besteht ein Fenster aus dem Rahmen, Fensterbrett und Fensterflügel sowie der Fensterscheibe.

Ein Fenster kann auch vorgetäuscht sein, wie das blinde Fenster, das nur eine Schmuckfunktion hat.<sup>2</sup> Ein Fenster kann auch in ein anderes übergehen, wie die Fenstertür, eine Mischung aus Fenster und Tür. Das Fenster selbst ist aber ein janusköpfiges Wesen, das in zwei gegensätzlichen Richtungen „schaut“.

Als Scheidewand von Innen und Außen hat das Fenster engen Bezug zum Raum. Es kennzeichnet das Ende eines Raumes und den Beginn der Außenwelt. Als Luchteinlass ins Haus dienend, hängt das Fenster auch eng mit der Zeit zusammen. Jeden Tag kündet das Sonnenlicht durch das Fenster dem Menschen im Haus den neuen Tag an, und die Nacht kommt ebenfalls durch das Fenster ins Haus hinein.

Das Fenster ist ein Ort des Umschlags, von innen nach außen sowie von

---

<sup>1</sup> Das 1597 erschienene Lalebuch berichtet, dass die Lalen zu Laleburg ein neues Rathaus mit drei Mauern bauen wollten. Als das Rathaus fertig errichtet war und die Lalen das Rathaus betraten, waren sie sehr erstaunt, dass sie sich in völliger Dunkelheit befanden. Sie versuchten mit verschiedenen Mitteln dies zu verändern, wie z.B. mit wassergefüllten Eimern das Sonnenlicht ins Rathaus zu spiegeln oder das Dach abzudecken. Schließlich entdeckte ein Lale, dass das Tageslicht ins Rathaus dringen konnte, wenn er einen Riss oder einen Spalt in die Wand mache. Erst jetzt fanden die Lalen die Ursache für das finstere Rathauses heraus, nämlich dass sie beim Bauen die Fenster vergessen hatten. Vgl. Ernst Badstübner: Fenster. Die Funktion des Fensters von der Romantik bis zur Gegenwart, mit 32 Tafeln von Hellmut Döring, Leipzig: Prisma-Verl., 1970, S. 5.

<sup>2</sup> Gemeint ist das so genannte „Blendfenster“, das eine Wandgliederung in Form eines Fensters ist, das aber keine Öffnung hat. Siehe Wilfred Koch: Baustil Kunde. Das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München: Orbis, 1994, S. 446.

außen nach innen. Indem das Fenster dem Menschen das Bewusstsein von Innen und Außen verstärkt, gehört das Fenster selbst weder zum Innen noch zum Außen, oder es gehört zu den beiden Bereichen gleichzeitig. In dieser Hinsicht ist das Fenster ein Wesen des Widerspruchs. Oder anders gesagt: das Fenster hat trotz der Gegensätze eine innere Einheit. Daher verkörpert das Fenster sowohl die Paradoxie als auch das Gleichgewicht.

Das Fenster, das senkrecht positioniert ist, setzt aber die Waagrechten in Bezug. Es lässt die Dinge, sichtbar oder unsichtbar, hörbar oder stumm, tastbar oder untastbar, durch sich hindurchgehen. Dadurch entsteht eine Veränderung in beiden Bereichen. Das Fenster kann auch geschlossen sein. Dann ist es sowohl wider-standsfähig als auch zerbrechlich.

Das Fenster ist ein soziales Wesen. Früher hing die Größe des Fensters von der finanziellen Lage des Hausbesitzers ab. Früher und heute zeigt sich die Persönlichkeit im Fenster. Fensterlos bedeutet unfrei. Nur Gefangene haben kein Fenster.

Das Fenster deutet Möglichkeiten an. Es ist Vermittler. Am Fenster zu stehen könnte den noch unausgesprochenen Willen zur Grenzüberschreitung und die Geste zum Abschiednehmen vom Bisherigen bedeuten. Der Blick durch das Fenster nach außen ist die Grenzüberschreitung des Sehens. Der Beobachter bleibt passiv. Er ist der Empfänger und Aufnehmende. Das Fenster ist ein Ort für Kontemplation und für Erlebnisse.

Das Fenster ist wie ein Behälter,<sup>3</sup> oder anders ausgedrückt: das Fenster ist die Öffnung eines Behälters, der beiderseitig zu bedienen ist. Auf einer Seite ist das grenzlose Draußen und auf der anderen Seite das Drinnen der unendlichen Veränderungen des menschlichen Lebens. Das Fenster ist ein Gefäß, das Nichts und Fülle gleichzeitig bewahrt. Denn ein offenes Fenster ist ein Loch und wird aber von den Dingen erfüllt, die sich zur Wahrnehmung anbieten. Weil im „Nichts“ dessen „Werk“ besteht, ähnlich wie bei Nabe, Topf oder Kammer in der Lehre von Laotse (6. Jh. v. Chr.), lässt sich dem Fenster wohl alles hinzufügen.<sup>4</sup>

Schon früh war das Fenster mit symbolischen Bedeutungen beladen. Nach

---

<sup>3</sup> Dieser Gedanke lehnt sich an Rilke an: „Fenêtre, dont une image bue / dans la claire carafe germe.“ („Fenster, dessen getrunkenes Bild in der klaren Karaffe keimt.“) (KA 5, 138 u.. 139)

<sup>4</sup> Siehe Laotse: Tao te King. Das Buch vom Weg des Lebens, aus dem Chines. übers. und mit einem Kommentar vers. von Richard Wilhelm, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 1999, S. 55:

Dreißig Speichen umgeben eine Nabe:

In ihrem Nichts besteht des Wagens Werk.

Man höhlet Ton und bildet ihn zu Töpfen:

In ihrem Nichts besteht der Töpfe Werk.

Man gräbt Türen und Fenster, damit die Kammer werde:

In ihrem Nichts besteht der Kammer Werk.

Darum: Was ist, dient zum Besitz.

Was nicht ist, dient zum Werk.

dem Ergebnis der Untersuchung von Günter Neuhardt, der sich 1978 in einem Artikel mit dem Fenster als Symbol unter religiösen, literarischen, künstlerischen sowie psychoanalytischen Aspekten systematisch befasste, hat das Fenster im Lauf der menschlichen Zivilisation drei hauptsächliche symbolische Bedeutungen erhalten, nämlich als Symbol für das Himmlische, als Symbol für das Leben und als Symbol für den Tod.<sup>5</sup> Dem Alten Testament oder der Überlieferung der kanaanäischen Religion zufolge dient das Fenster als Öffnung des als Halbkugelbau oder als Palast dargestellten Himmels für den Regen. In den überlieferten alten Kunstschatzen wird das Fenster mit den Fruchtbarkeitsgöttinnen in Verbindung gebracht, z.B. auf einem Elfenbeintäfelchen des frühen 7. Jahrhunderts v. Chr. aus Nimrud (Abb. 1). Solche Darstellung „gehört zu den zentralen Bildsymbolen des Kults der Aphrodite parakyptusa auf Zypern und in Babylon. Mit besonderem Kopfschmuck versehene Frauen zeigten sich als Hierodulen, das heißt Tempeldienerinnen, am Fenster, um ihre Bereitschaft zum Dienst der Liebesgöttin den Männern auf der Straße anzuseigen.“<sup>6</sup> Das Fenster als Kontaktstelle zwischen Innen und Außen versinnbildlicht dann das Leben. Dennoch lässt das Fenster von der Vorstellung der früheren Menschen her auch den Tod in das Haus hinein. Daher gilt das Fenster ebenfalls als Symbol des Todes. Außerdem sollte dem Volksglauben zufolge Fenster sofort bei Eintreten des Todes geöffnet werden, damit die Seele den Leichnam verlassen kann. In dieser Weise ist das Fenster dann das „Flugloch der Seele“.<sup>7</sup>

In der Literatur und Malerei hat das Fenster als ein spezifisch dargestelltes Thema schon lange Tradition.<sup>8</sup> Ein besonders beliebtes Thema ist das Fenster im Zeitalter der Romantik. Zu den bekanntesten Beispiele zählen zwei 1806 ent-

---

<sup>5</sup> Vgl. Günter Neuhardt: Das Fenster als Symbol: Versuch einer Systematik der Aspekte, in: *Symbolon*, 4 (1978), S. 77-91.

<sup>6</sup> J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder – Motivketten in der europäischen Malerei, in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Ludwig Grote, München: Prestel, 1970, S. 5-165; hier S. 13.

<sup>7</sup> Vgl. Neuhardt, S. 86.

<sup>8</sup> Die Entwicklung des Fenstermotivs in der Malerei bringt Pierre Schneider in seinem Buch *Matisse* mit dem folgenden Worte auf den Punkt:

„Nichts wirft ein helleres Licht auf die Vermittlerrolle des Fensters, als was ich die »eingerahmte Landschaft« genannt habe. Von Corot bis zu den Impressionisten lockte die Landschaft die Maler aus ihren Wänden heraus. Dieser Lehre der Extraversion, diesem großen Bad in der Objektivität steht jedoch seit der Romantik und deutlicher noch seit der symbolistischen Reaktion eine andere Tendenz gegenüber: die einer verstärkten Subjektivität, die Introversion, des Rückzugs auf sich selbst. Für diese ist das Draußen Ideal oder Bedrohung, das Unerreichbare oder auf Distanz zu haltende. Für diese Menschen des Interieurs ist die Landschaft das, was man von innen durch das Fenster sieht: C. D. Friedrich, Mallarmé, Redon, K. X. Roussel, Vuillard und Bonnard wenden sich ihm zu, um es weit zu öffnen, mehr oder weniger zu verdecken oder es zu verschließen, je nachdem, wie heftig sie die Welt ablehnen. Was also durch ihre Fenster sichtbar wird, ist die immer tiefere Trennung zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, dem Ich und der Welt, dem Geschaffenen und dem Gegebenen – kurz, zwischen Kultur und Natur.“ Siehe Ders.: *Matisse*, übers. aus dem Franz. von Rainer Rochlitz, München: Prestel, 1984, S. 448.

standenen Sepiazeichnungen des Atelierfensters von C. D. Friedrich (Abb. 2,3),<sup>9</sup> und sein im Jahre 1822 entstandenes Gemälde *Frau am Fenster* (Abb. 4), sowie das folgende *Sehnsucht* betitelte Gedicht von Eichendorff (1834):

Es schien so golden die Sterne,  
Am Fenster ich einsam stand  
Und hörte aus weiter Ferne  
Ein Posthorn im stillen Land.  
Das Herz mir im Leib entbrennte,  
Da hab' ich mir heimlich gedacht:  
Ach wer da mitreisen könnte  
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen  
Vorüber am Bergeshang,  
Ich hörte im Wandern sie singen  
Die stille Gegend entlang:  
Von schwindelnden Felsenschlüften,  
Wo die Wälder rauschen so sacht,  
Von Quellen, die von den Klüften  
Sich stürzen in die Waldesnacht.

---

<sup>9</sup> Diese beiden Zeichnungen gelten als Gegenstücke. Beim frontal abgebildeten Fenster handelt sich in Wirklichkeit um das rechte Fenster des Ateliers des Malers. Während die Zeichnung des linken Fensters aufgrund der komplizierten Perspektive technisch virtuoser ist, beinhaltet die Zeichnung des rechten Fensters tiefgründigere Aussage. Die Zeichnung des linken Fensters verkörpert das Leben, denn aufgrund davon, dass die Schiffe am diesseitigen Ufer landen, lässt sich die Brücke nicht als Überleitung zum Transzendenten und der Fluss nicht als Todessymbol deuten. Die im Spiegel rechts erscheinende dem Fenster gegenüberliegende Tür und der darunter hängende Schlüssel werden in der Forschung als Rückblick auf den Beginn des Lebens interpretiert. Im Gegensatz zu ihrem Pendant ist die Zeichnung des rechten Fensters in vielerlei Hinsicht als Bild des Todes zu verstehen. Unübersehbar stellt der Maler hier eine Gegenüberstellung von engem, dunklem Innen und lichten, weiten Draußen dar. Dies ist wohl als Vergleich zwischen Diesseits und Jenseits zu verstehen. Der Fluss – hier bleibt das diesseitige Ufer unsichtbar – und die Pappeln auf dem jenseitigen Ufer lassen sich als Todessymbol interpretieren. Mit der Schere am linken Bildrand spielt der Maler noch auf ein anderes Todessymbol an: die den Lebensfaden abschneide Parze Atropos. Im Ausschnitt des Spiegels links ist dann ein Teil des Gesichts des Künstlers zu sehen. Friedrich hat die Zeichnung des rechten Fensters bereits kurz nach deren Vollendung in Dresden, und im Jahr 1808 in Weimar wieder ausgestellt. 1812 schickte er die beiden Zeichnungen zusammen mit den anderen Sepien nach Weimar zum Verkauf. Die Spur dieser Geschichte ist auch in Goethes Briefe eingegangen: „Friedrichsche Zeichnungen sind zwischen zwey großen Brettern von Dresden durch den rückkehrenden Stallmeister Seidler angekommen. Das Fenster ist gewiß drinne; wahrscheinlich auch das Kreuz, der Kirchhof, und was damals schon in Weimar war“ (WA 4. 22, 349), schreibt Goethe seinem Freund Johann Heinrich Meyer, der ebenfalls ein Maler ist, am 23. April 1812, und zwei Tage später: „Hierbei, mein teurer Freund, erhalten Sie die Friedrichschen Kunstwerke, wohl verwahrt und eingeklebt, wie sie zu mir gelangt sind. Es tut mir sehr leid, daß wir sie nicht zusammen haben sehen können, denn wie selten ist das vollendete! so, daß man es auch in der wunderlichsten Art hochschätzen und sich daran erfreuen muß“ (FA 2.7, 52). Vgl. Schmoll, S. 113; Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphie und bildmäßige Zeichnungen, München: Prestel, 1973, S. 285f..

Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die über'm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
Palästen im Mondschein,  
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,  
Wann der Lauten Klang erwacht  
Und die Brunnen verschlafen rauschen  
In der prächtigen Sommernacht. – <sup>10</sup>

Nach der Vorstellung der Maler und Dichter der Romantik ist das Fenster oft mit der Sehnsucht nach der Ferne verknüpft. Danach sind es die Dichter des Symbolismus, die sich besonders mit dem Fenster befasst haben. Sowohl der Vorläufer dieser Stilrichtung Baudelaire, als auch sein Nachfolger Mallarmé haben sich mit dem Thema beschäftigt. Und bei George und Hofmannsthal, den beiden bedeutendsten an den französischen Symbolismus anknüpfenden deutschsprachigen Dichtern, kommt das Motiv ebenfalls oft vor. Aber erst bei Rilke wurde das Thema des Fensters am facettenreichsten herausgearbeitet.

So wie das Fenster in der menschlichen Geschichte erst allmählich wichtiger geworden ist, bekam das Fenster bei Rilke auch erst nach und nach größere Bedeutung. Anfangs scheint es, dass er das Fenster in seinen Gedichten eher beiläufig erwähnt. Seine Bedeutung ist noch eng der literarischen Tradition verhaftet, und sein Bild wenig speziell gestaltet. Dennoch wurde die Grundlage seiner späteren Entwicklung schon in dieser Zeit gelegt. Während Rilkes mittlerer Schaffensphase steht das Fenster besonders in enger Beziehung zur Kunst und wird - seiner Ding-Poetik entsprechend - eindringlich beschrieben. Am virtuohesten sind seine dichterischen Darstellungen der Fensterrose. Schließlich bekommt das Fenster-Symbol beim späten Rilke eine äußerst relevante Stellung. Er plante zusammen mit seiner damaligen Freundin, der Malerin Baladine Klossowski, einen Gedichtband ausschließlich diesem Thema zu widmen, und schrieb im Jahre 1924 und 1926 dafür einige französischen Gedichte. In diese Gedichte fließen seine langjährigen Gedanken über dieses Objekt zusammengefasst und kompakt ein.

Da Rilke zwischen der Beendigung des *Malte-Romans* im Jahr 1910 und der endgültigen Vollendung der *Duineser Elegien* im Jahr 1922 eine Schaffenskrise und in dieser Zeit eine Phase der Selbstbildung durch die Lektüre verschiedener Autoren erlebte, lässt sich die Frage stellen, ob er auch Anregung von anderen Dichtern zu diesem Thema bekommen hat. Die bisherige Forschung hat schon drei Beispiele gefunden. Sie beweisen, dass nicht nur seine persönliche Vor-

---

<sup>10</sup> Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bdn., hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verl., 1987, S. 315.

stellung und das eigene Erlebnis, sondern auch die Fensterdarstellung anderer Dichter und der Malerei Rilke zum Dichten über dieses Motiv inspirierten: nämlich Hofmannsthals lyrisches Drama *Die Frau im Fenster* als Anregungsquelle für sein Drama *Die weiße Fürstin*, Shakespeares Drama *Romeo und Julia* für sein Gedicht *Mondnacht* und Monets Bildnis *Madame Monet mit roter Kapuze* für sein Gedicht *Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren* (Abb. 5). Um anderen möglichen Anregungsquellen nachzuspüren, werden deshalb hier noch Goethe, Hölderlin, Kleist, Baudelaire, Mallarmé, George, und Trakl in diese Untersuchung einbezogen. Das Werk dieser Autoren zeigt ebenfalls deutliche Spuren von der Beschäftigung mit dem Thema „Fenster“.

In der literarischen Forschung ist bis heute nur das Fenstermotiv in der Gattung der Epik systematisch untersucht worden, und die beiden wichtigsten Beiträge zu dieser Forschung von Heinz Brüggemann und Cathrin Senn sind nur unter dem Gesichtspunkt des Fensters als „Zwischending“ zwischen Innen und Außen entstanden. Daher ist das Fenster entweder nur als ein Element für die Vermittlung zwischen Innen und Außen wahrgenommen worden, oder seine Rolle als „Scheidewand“ zwischen Innen und Außen wurde besonders stark hervorgehoben. Auf diese Weise ist das Fenster unausweichlich mit dem Sinn der Dualität verbunden. In der Lyrik Rilkes dient das Fenster aber nicht nur als Vermittler oder als Scheidewand zwischen Innen und Außen, sondern, seiner Auffassung der „Einheit vom Leben und Tod“ entsprechend, wird der ursprüngliche Sinn des Fensters als Grenzlinie zwischen Innen und Außen letztendlich auch überwunden. Das Fenster wird beim späten Rilke zur poetischen „Figur“ für das Bild der Einheit von allem Gegensätzlichen und zur Daseinsfigur. Um dies zu beweisen, wird das Bild des Fensters in Rilkes Leben und Schaffen hier in drei Schritten erforscht: Im ersten Kapitel anhand der Untersuchung seiner Briefaussagen. Ziel ist das Verhältnis des Dichters zum Fenster, besonders für das Sehen herauszufinden. Im zweiten Kapitel ist die Relevanz des Fenstermotivs das Thema. Hier gehe ich vergleichend, vom Begriff „Bezug“ aus, auf das Fenstermotiv bei Rilke und bei den oben genannten ausgewählten Dichtern sowie auf das Fenstermotiv in der bildenden Kunst ein. Unter die Lupe wird das Fenster als Bezug zu den großen Themen „Natur“, „Liebe“ und „Tod“ jeweils in einem Unterkapitel genommen. Im vierten Unterkapitel schließt sich eine Analyse des Fensterbildes bei Rilke aus der Perspektive Rilkescher Poetologie aus verschiedenen Schaffensphasen – „Vorwand“, „Ding“, „Figur“, „Weltinnenraum“ und „Verwandlung“ - an. In dieser Untersuchung hoffe ich, den bis jetzt nicht ausgearbeiteten Zusammenhang zwischen dem Fenster und der Poetik des Dichters herzustellen.

## 1. Rilke und das Fenster

Für Rilke hat das Briefschreiben wahrscheinlich eine ähnliche Funktion wie die Zeichnung für einen Maler. Seine Briefe nehmen vieles schon vorweg, was später in sein Werk eingegangen ist. Mit dem Briefschreiben kann er außerdem seinen Gedanken ausführlicher, als in einem Gedicht möglich ist, ausdrücken. Bei der Lektüre der zahlreichen überlieferten Briefe Rilkes stößt man immer wieder auf Äußerungen, die sich auf das Fenster beziehen. Es handelt sich dabei z.B. um die Fenster seiner damaligen Unterkunft, seines Arbeitszimmers oder um Berichte über die besonderen Fenstererlebnisse während einer Reise.

Einige Briefstellen lassen uns gut ins Innere des Dichters blicken. Zum Beispiel bedarf Rilke eines offenen Fensters für den nächtlichen Schlaf. Man weiß von dieser persönlichen Notwendigkeit, besonders weil er sie auf seine Romanfigur übertragen hat. In der zweiten Aufzeichnung schreibt Malte nämlich am Anfang: „Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen“ (KA 3, 455, Z. 29f.). Anschließend wird erzählt, wie er wegen des Lärms, der durchs offene Fenster in sein Pariser Hotelzimmer eindringt, die ganze Nacht wach bleibt. Offensichtlich basiert diese Schilderung auf Rilkes eigener Erfahrung.<sup>11</sup> In seinem an Lou Andreas-Salomé gerichteten Brief vom 18. 7. 1903, der über seine Pariser Erfahrung berichtet, gibt es folgenden Satz: „die Wagen fuhren durch mich durch“.<sup>12</sup> Parallel dazu heißt es in der zweiten Aufzeichnung: „Automobile gehen über mich hin.“ Von solch schlimmer Erfahrung belehrt, achtet der Dichter später bei der Suche nach Hotelzimmern besonders drauf, ob das Fenster in der Nacht offen bleiben kann. So schreibt er am 17. Dezember 1919 an Nanny Wunderly-Volkart bezüglich seiner Suche nach zwei geeigneten Hotelzimmern in Locarno: „(worauf ich wegen des bei Nacht offenen Fensters Werth legen muß), und dann am drauffolgenden Tag fragte er nach einer Flanell-Decke, denn „mein offenes Fenster macht eine gewisse Sorgfalt nötig“.<sup>13</sup> Dieses Bedürfnis lässt sicherlich den Verdacht auf Klaustrophobie des Dichters aufkommen. Andererseits verrät es uns auch, dass Rilke, der dem Image eines Elfenbeinturm-Dichters verhaftet ist, in der Wirklichkeit stets für die Außenwelt aufgeschlossen war.

In einem früher entstandenen Brief erfährt man dann, in welcher Weise das Fenster das dichterische Gemüt beeinflussen kann. Am 28. September 1902 schreibt Rilke an seine Frau, dass er in einem Hotel am Boulevard St. Michel in

---

<sup>11</sup> Vgl. KA 3, S. 911.

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1975, S 65.

<sup>13</sup> Rainer Maria Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, 2 Bde., hrsg. v. Rätsus Luck, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1977, S. 39 und 40.

Paris zwei passende Zimmer für sie und sich selbst gefunden hat:

Kleiner waren beide als mein jetziges Zimmer, das eigentlich groß ist, nur sehr niedrig, und sie hatten vor ihm die Weite des Blickes voraus, die Ferne vor den Fenstern; das war neben aller Reinheit beinahe das Überredendste für mich, denn, mag mein Hotel noch so viel Fehler haben, sein größter ist für mich diese enge Gasse mit den Fenstern vis-à-vis, mit den vielen eingerahmten fremden Lebensmomenten, deren Zeuge man fortwährend zu sein gezwungen wird; gerade in den Augenblicken, da man den Blick nach Fernen hebt, Engen begegnend, die bange machen. Und wenn man auch noch denkt, dass alle diese 12 Fenster, die ich, an meinem Schreibtisch sitzend, vor mir habe, nicht nur Rahmen, sondern auch ihrerseits wieder Augen sind, die in mein Leben herein offenstehen, - dann ist es manchmal kaum zu ertragen.<sup>14</sup>

Hier kann man deutlich sehen, was Rilke im Fenster seines Zimmers sehen will. Es ist die Natur, die Himmel, Nacht oder einfach Ferne heißen kann. Der voyeuristische Blick ins Leben fremder Menschen interessiert ihn nicht. Und die fremden Blicke, die durch das Fenster in sein Zimmer eindringen können, empfindet er als eine unerträgliche Störung. Für Rilke sollte der Fensterblick einen Bezug zur Weite herstellen und die Erweiterung seines eigenen Lebensraums ermöglichen.

Ein anderer Brief, nämlich an Ellen Key vom 9. Mai 1904, verrät uns, welches Glück der Fensterblick auf die Natur für den Dichter bedeutet:

Ach, daß ich kein ländliches Elternhaus habe, nirgends auf der Welt eine Stube mit ein paar alten Dingen und einem Fenster, das in große Bäume sieht [...]<sup>15</sup>

Der ständig seinen Wohnort wechselnde Dichter sehnt sich nach häuslichem Glück, das für ihn unter anderem auch im Fensterblick auf Bäume liegt. Auch im *Malte*-Roman kommt der Wunsch nach einem häuslichen Dasein mit dem Fenster vor:

ich wünschte manchmal, mir so ein volles Schaufenster zu kaufen und mich mit einem Hund dahinterzusetzen für zwanzig Jahre. (KA 3, 484, Z. 11f.)

Das Fenster muss hier erwähnt werden, weil der Dichter nicht auf die Verbindung zur Außenwelt verzichtet.

Es ist außerdem zu beobachten, dass Rilke der Briefempfängerin oder dem Briefempfänger die Platzierung des Schreibtisches vor dem Fenster in seinem Arbeitszimmer stets genau beschrieb. Als Beweis nehme ich hier die folgende Aussage aus dem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 21. Januar 1904:

Meine Fenster sind groß; ich sehe den Park sich aufbauen und viel Himmel, also auch viel Nacht. Vor dem einen steht der Schreibtisch, und das Stehpult, an dem ich meistens bin, hat

---

<sup>14</sup> Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verl., 1930, S. 50f..

<sup>15</sup> R. M. Rilke: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, S. 149.

seinen Platz in der Mitte des Zimmers so, daß es sich beider Fenster erfreut. –<sup>16</sup>

Diese Äußerung und auch die vielen überlieferten Fotos, die Rilke am Fenster arbeitend zeigen, lassen vermuten, dass Rilke die Stoffe für seine Gedichte möglicherweise auch dem Fenster verdankte und das Fenster eine wichtige Inspirationsquelle für sein Dichten war. Tatsächlich gibt es zahlreiche Gedichte, wie z.B. *Der Lesende* (KA 1, 331f.) und *Der Schauende* (KA 1, 332), die diesen Eindruck bestätigen. Welche Wirkung der Fensterblick auf den Dichter ausüben kann, wird besonders durch seinen an Dory von der Mühl gerichteten Brief vom 4. April 1920 dokumentiert:

augenblicklich ersetzt mir die Lektüre fast alle Bewegung und, wo sie anfängt, mich zu ermüden, thut der Ausblick aus meinen Fenstern ein Übriges: mir ist, als hätte ich bis jetzt nur das fast unbewegliche Gesicht der Landschaft gesehen, so schön es auch schon konnte gewesen sein. Die eigentliche Bewegung, Bewölkung und Veränderung der Himmel bringt nun in dieser mir schon bekannten Weite unaufhörliche Vorgänge hervor –, allein schon während dieser wenigen Zeilen, was hat sich alles begeben!<sup>17</sup>

Der sich damals in einer Schaffenskrise befindende Dichter lernt also sowohl in der Lektüre als auch beim Fensterblick. Hier kann man deutlich sehen, welche wichtige Rolle der Fensterrahmen bei der Naturbeobachtung des Dichters gespielt hat. Dass das Fenster wie ein Untersuchungsinstrument für die Beobachtung der Außenwelt wirkt, geht auch aus Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé vom 19. Dezember 1912 hervor:

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 hab doch nicht und bin recht einer, dems nicht gedeiht.<sup>18</sup>

Was Rilke mittels des Fensters sehen lernen konnte, liegt vor allem in dessen Rahmen. Schon in der Renaissance hat der Maler herausgefunden, dass das Rahmen ein gutes Hilfsmittel ist, um die Außenwelt besser zu erfassen und darzustellen (Abb. 6). Vor der Vollendung der *Duineser Elegien* ist die Außenwelt für Rilke immer das unerträgliche Übermaß gewesen. Er bedient sich daher des Fensters, um auch auf der anderen Seite zu sein, durch das Sehen sie zu bewältigen und zu begreifen. Der Fensterblick ist sein Methode, mit dem „Riesen“, also der Außenwelt, zu ringen. Und es gelingt ihm manchmal auch, wie es sich z.B. in einem seiner späten Gedichte *Die große Nacht zeigt* (KA 2, 91).

<sup>16</sup> R. M. Rilke und Lou Andreas-Salomé, S. 136.

<sup>17</sup> Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verl., 1937, S. 296.

<sup>18</sup> R. M. Rilke und Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel, S. 274. Hinter dieser Aussage steckt übrigens Rilkes Krise des Sehens, wie Silke Pasewalck in ihrer Untersuchung über Rilkes sinnliche Wahrnehmung ausführt. Siehe Dies., „Die fünffingrige Hand“. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin und New York: de Gruyter, 2002, S. 49f..

Schließlich wird die für Rilke besonders wichtige Vermittlungsfunktion des Fensters auch ausdrücklich im an Nanny Wunderly-Volkart gerichteten Brief vom 27. August 1920 erwähnt, der die wichtigste Äußerung des Dichters über das Fenster beinhaltet:

Unser Umgang mit der Weite ist recht eigentlich auf die Vermittlung des Fensters angewiesen, draußen ist sie nur noch Macht, Übermacht, ohne 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 ...<sup>19</sup>

Aus diesem Grund plädiert Rilke dringend fürs Verfassen einer Geschichte des Fensters:

Wer doch einmal die Geschichte des Fensters schrieb – dieses wunderlichen Rahmens unseres häuslichen Daseins, vielleicht sein eigentliches Maß, ein Fenster voll, immer wieder ein vollgeschöpftes Fenster, mehr haben wir nicht von der Welt; und wie bestimmt die Form unseres jeweiligen Fensters die Art unseres Gemüths: das Fenster des Gefangen, die croisé eines Palastes, die Schiffsluke, die Mansarde, die Fensterrose der Kathedrale –: sind das nicht ebensoviel Hoffnungen, Aussichten, Erhebungen und Zukünfte unseres Wesens?<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> R. M. Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, S. 315.

<sup>20</sup> Ebd..

## 2. Die Relevanz des Fenstermotivs

„Statt des Besitzes erlernt man den Bezug“ schrieb Rilke im Februar 1923 in einem Brief an Ilse Jahr.<sup>21</sup> Seiner Meinung nach sollte „Bezug“ das Prinzip des menschlichen Verhaltens sein, für die zwischenmenschliche Beziehung und besonders wichtig für das Liebesverhältnis. Die Spur dieser Gedanken kann man schon in sein früheres Schaffen zurückverfolgen. In den zwischen 1903 und 1904 entstandenen *Briefen an einen jungen Dichter* befürwortet der Autor die „Liebe, die darin besteht, dass zwei Einsamkeiten einander schützen, grenzen und grüßen“.<sup>22</sup> In seinem *Requiem für eine Freundin* (1908) klagt der Dichter über das Besitzenwollen des Mannes, weil die künstlerische Entfaltung der Frau dadurch verhindert werde. Das von der antiken Grabstele angeregte Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904) handelt ebenfalls vom Besitzwollen des Mannes. Hier interpretiert der Dichter Orpheus' Scheitern, Eurydike aus dem Tod ins Leben zu führen, parallel zum Scheitern dieser Versuche. Eine besonders scharfe Kritik an der besitzergreifenden Liebe ist im letzten Abschnitt des *Malte-Romans* (1910) erhalten, nämlich in der Geschichte vom verlorenen Sohn. Dem Verfasser der Aufzeichnungen zufolge verließ der Protagonist dieser berühmten Legende das Elternhaus, weil er vor solcher Liebe fliehen wollte, und erkennt während seiner Wanderschaft schließlich das Wesen der Religion: Gott ist nur eine Richtung der Liebe. Hier bei der Wendung „Richtung“ lässt sich die Bedeutung des Bezugs erahnen.

Weil Besitz Abgrenzen und Abschließen bedeutet, schlägt Rilke etwas anderes vor, das erweitern und weiterführen soll: den Begriff des „Bezugs“.<sup>23</sup> Es scheint mir das Fenster eine besonders gut geeignete Metapher für diesen Begriff zu sein. Denn das Fenster schafft dem Betroffenen die Möglichkeit, das auf der anderen Seite des Fensters Vorhandene wahrzunehmen, ohne dass er sich dort befinden und es besitzen muss. Unter diesem Oberbegriff wird in den folgenden Kapiteln das Fenstermotiv in Zusammenhang mit den drei großen Themen „Natur“, „Liebe“ und „Tod“ bei Rilke und den anderen ausgewählten Autoren sowie in der bildenden Kunst untersucht.

---

<sup>21</sup> Ulrich Fülleborn: >Besitz< und Sprache. Zur geschichtlichen Bedeutung der Dichtung R. M. Rilkes, in: Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Bd. 2, hrsg. v. Ingeborg Solbrig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. S. 29-58; hier S. 36.

<sup>22</sup> Vgl. Fülleborn 1976, S. 40.

<sup>23</sup> Interessanterweise verwandte einer seiner Dichterzeitgenossen, nämlich Hofmannsthal, auch oft diesen Begriff.

## 2.1 Fenster als „Bezug“ zur Natur

Das zwischen Innen und Außen stehende Fenster kann dem Menschen in seinem Haus, der vom Menschen geschaffenen Welt, einen Bezug zur Natur bieten. Dieser Bezug und das daraus entstehende Verhältnis zwischen Mensch und Natur werden oft zum Gegenstand der Dichtung und der Kunst. Es handelt sich hier um eine Position am Fenster, die diesseits der Natur ist, eine Situation, in der noch deutlicher zum Bewusstsein kommt, welche Bedeutung die Natur für sich hat, da man das Gefühl hat, als ob man sie verlore, als ob man aus dem Paradies vertrieben sei. Andererseits kann die Position am Fenster eine gewollte Entscheidung sein. Nicht selten wählen die Dichter diese Position, um die Welt draußen besser zu betrachten und zu begreifen. Mit dem Blick wandern die Dichter in der Landschaft und definieren dabei ihre Stellung in der Welt. Oder die Dichter sehen in der Landschaft eigene Sehnsüchte, Wünsche, Mängel, Ängste und vielleicht unbestimmte Vorahnung.

Aus der Sehnsucht nach ihr wollen manche Leute die Natur näher an sich heranbringen: Ein kleiner Garten wird in der Nähe des Hauses errichtet, wenn man die Möglichkeit hat, das zu tun. Oder man stellt Blumentöpfe am Fenster. Solche Sehnsucht kann man z.B. sehr gut bei einer zwischen 1806 und 1811 entstandenen Sepia von C. D. Friedrich empfinden (Abb. 7). In diesem als *Fenster mit Parkpartie* betitelten Werk wird der Kontrast zwischen der üppigen Lebenskraft der Natur und dem askeseartigen Charakter des Innenraums sehr anschaulich dargestellt.<sup>24</sup>

Auch die Dichter thematisieren in ihrem Werk nicht selten ihr Verhältnis zu derjenigen Pflanze, die einen Platz in ihrem täglichen Leben hat. Goethe z.B. hatte ein vertrauliches Verhältnis mit der Pflanze in seiner Nähe. In seinem Brief oder überlieferten Gespräch sind mehrere Belege dafür zu finden, dass er die Vegetation vor seinem Fenster aufmerksam beobachtete und oft von ihr fasziniert wurde. Der Kunstgelehrte und -sammler Sulpiz Boisserée berichtet, dass er Goethe am 8. September 1815 abends in Willemers Haus besucht hatte und sah, wie der Dichter am Fenster die brasilianische Trockenhäute betrachtete und dabei rief: „was das für ein Glanz und eine Farbe ist!“ (FA 2.7, 505f.). Als Berichte aus erster Hand sind die folgenden überliefert: Am 24. Juni 1819 schreibt Goethe dem Botaniker Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck: „die Astern vor meinem Fenster haben tüchtig zugenommen und zeigen die wunderbarste Mannigfaltigkeit ihres Wachsthums“ (WA 4.31, 204); am 18. November 1822 an Marianne von Willemer: „Die schöne Witterung, die uns bis jetzt begünstigt, hat die Blumenbeete

---

<sup>24</sup>Vgl. Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München: Beck, 2000, S. 110.

vor meinem Fenster immerfort bunt erhalten“ (FA 2.9, 306); und am 13. April 1824 an Amalie von Levetzow: „Endlich ist der März vorüber, die Sonne steht höher, Schneeglöckchen, Krokus, und andre niedliche Frühblumen seh ich in Büschel und Reihen vor meinem Fenster und kann glauben daß die Freundinnen, Abends am traulichen Tische versammelt, mir ein Plätzchen unter Sich gönnen möchten“ (FA 2.10, 155).

Hölderlin unterhielt ebenfalls ein vertrauliches Verhältnis zur Vegetation in seiner Nähe, wie seine Gedichte und Briefe zeigen. In der ersten Fassung seines Gedichts *Der Wanderer* (1797) fällt das aktive Verhalten der Pfirsichbäume und der Weinrebe auf:

Noch gedeihn die Pfirsiche mir, noch wachsen gefällig

Mir an's Fenster, wie sonst, köstliche Trauben herauf. (StA 1.1, 208)

Der Wanderer kehrt von der fiktiven Wanderung in Afrika und dem hohen Norden nach seiner Heimat am Rhein zurück, steht am Fenster seines Zimmers und sieht die ihm vertraute idyllische Landschaft. Bemerkenswert ist hier das Zusammentreffen der verschiedenen Ebenen am Ort des Fensters: Erinnerung und Wiedersehen, sowie Vergangenheit und Gegenwart.

Es ist besonders bezeichnend für Hölderlin, dass das Fenster-Motiv eng mit der heimatlichen Landschaft und dem Zuhause verknüpft ist. Der Platz am Fenster ist für ihn oft ein Ort, wohin man nach der Wanderung zurückkehrt, wo man einerseits die Natur vor den Augen schaut und andererseits auf die Erlebnisse zurückblickt und die Eindrücke zusammenfasst, um z.B. ein Gedicht oder einen Brief zu schreiben.

Außer dem Gedicht *Der Wanderer* geht dieser Zusammenhang noch aus dem Gedichtfragment *Die Musse* (1797) hervor. In diesem unvollendeten Werk kehrt das lyrische Ich ebenfalls nach seiner Wanderung in der weiten Welt ins Haus zurück. Das lyrische Ich verweilt am Fenster und liest ein Buch, bei dem es sich wahrscheinlich um einen Roman handelt:

Hab' ich zu Hauße dann, wo die Bäume das Fenster umsäuseln

Und die Luft mit dem Lichte mir spielt, von menschlichem Leben

Ein erzählendes Blatt zu gutem Ende gelesen:

Leben! Leben der Welt! du liegst wie ein heiliger Wald da,

Sprech ich dann, und es nehme die Axt, wer will dich zu ebnen,

Glücklich wohn' ich in dir. (StA 1.1, 237)

Wieder begegnen sich zwei verschiedene, wenn nicht als gegensätzlich zu bezeichnende, Welten am Fenster. Diesmal sind es Natur und Kunst. Der Dichter spricht für das Leben, das in der wirklichen Welt stattfindet und von wo er gerade kommt, nicht für das Leben, von dem im Buch erzählt wird. Was hier noch thematisiert wird, ist das Wohlfühlgefühl des Zuhauseseins, das sowohl von dem vom

Menschen gebauten Haus als auch von der Welt draußen gesagt ist. Es dürfte kein Zufall sein, dass der Dichter gerade hier, am Fenster, davon spricht. Denn das Fenster ist dasjenige, was ihm – ähnlich wie Rilke - das Gefühl des Zuhauseseins geben kann, wie zwei an seine Schwester gerichtete Briefe es verraten. Den ersten schreibt er im Juli 1799 während seines Aufenthalts in Homburg. In diesem Brief beschreibt Hölderlin die Einrichtung seines damaligen Zimmers: „ein kleines Tischchen am Fenster, an den Bäumen, wo ich eigentlich zu Hause bin, und mein Wesen treibe“ (StA 6.1, 352, Z. 57f.). Der zweite Brief ist am 23. Februar 1801 während Hölderlins Aufenthalts als Hofmeister im Hause Gonzenbach in Hauptwiel bei St. Gallen entstanden. Er berichtet von einer harmonischen und inspirierenden Atmosphäre um sein Fenster: „da wohne ich, in einem, Garten, wo unter meinem Fenster Weiden und Pappeln an einem klaren Wasser stehn, das mir gar wohlgefällt des Nachts mit seinem Rauschen, wenn alles still ist, und ich vor dem heiteren Sternenhimmel dichte und sinne“ (StA 6.1, 414, Z. 27f.).

Dass das Fenster sich auf die heimathliche Natur bezieht und ein Ort für das Rückbesinnen nach der Wanderung ist, bildet ebenfalls den Hintergrund für Hölderlins zweiten Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff:

Die heimathliche Natur ergreift mich auch um so mächtiger, je mehr ich sie studire. Das Gewitter, nicht blos in seiner höchsten Erscheinung, sondern in eben dieser Ansicht, als Macht und als Gestalt, in den übrigen Formen des Himmels, das Licht in seinem Wirken, nationell und als Prinzip und Schicksalsweise bildend, daß uns etwas heilig ist, sein Drang im Kommen und Gehen, das Karakteristische der Wälder und das Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Karakteren der Natur, daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philosophische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude; daß ich behalten möge, wie ich gekommen bin, bis hier her! (StA 6.1, 433, Z. 37f.)

Diesen Brief hat Hölderlin nach seinem Frankreich-Aufenthalt in Nürtingen und wahrscheinlich im November 1802 geschrieben. Der Zitatsschluss erinnert an die folgende Aussage aus Hyperions letztem Brief: „Aber der himmlische Frühling hielt mich auf; er war die einzige Freude, die mir übrig war“ (StA 3, 157, U. 6f.). Hölderlins spätes Leben im Tübinger Turm ähnelt in gewissem Maß Hyperions Eremitentum. Wie seine eigene Liebe zu Susette Gontard hat Hölderlin in *Hyperion* in vieler Hinsicht sein eigenes Schicksal im Voraus geschrieben, nicht zuletzt auch Susette Gontards Tod. Was ist aber mit dem „philosophische[n] Licht um mein Fenster“ gemeint? Pierre Bertaux bezeichnet Hölderlins Denken als nichtlineares, eidetisches, bildhafte Denken.<sup>25</sup> Die Bilder, die er vom Fenster aus sieht, regen ihn an zu denken, zu philosophieren. Es bezieht sich wahrscheinlich auch auf die Umstände, unter denen seine dichterische Arbeit entstanden ist, wenn man es mit den vorhin zitierten Versen aus dem Gedicht *Die Musse*

<sup>25</sup> Pierre Bertaux: Friedrich Hölderlin, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981, S. 384.

vergleicht: „[...] zu Hauße dann, wo die Bäume das Fenster umsäuseln / Und die Luft mit dem Lichte mir spielt“.

Die Freude an dem „philosophische[n] Licht um mein Fenster“ hat Hölderlin sehr wahrscheinlich auch nach seiner Umnachtung weiter beibehalten. Aus dem Fenster seines Tübinger Turms, durch das er „daß ganze Näkerthal samt dem Steinlacher Thal übersehen“ kann,<sup>26</sup> dichtete er immer wieder, wie sein Betreuer Ernst Zimmer erzählte: „Ich fordere ihn dazu auf mir auch wieder etwas zu schreiben, er machte nur das Fenster auf, tat einen Blick ins Freie, und in 12 Minuten war es fertig“.<sup>27</sup> Wilhelm Waiblinger sprach ebenfalls von „manchen schönen Bildern, die er sich frischweg aus der Natur holte, indem er von seinem Fenster aus den Frühling kommen und gehen sah“.<sup>28</sup> Nach Bart Philipsens Untersuchung handelt es sich bei der Landschaft in den Gedichten dieser Zeit aber nicht selten um „eine aus Selbst-Zitaten zusammengebastelte Textkonstruktion, ein intertextuelles Gefüge aus Bruchstücken, Wort- und Motivkomplexen aus der früheren Dichtung“.<sup>29</sup> Seiner Meinung nach ist das Fenster für den umnachteten Dichter wie ein Kaleidoskop und die von dem Fenster eingerahmte Landschaft mag dabei als geistige Palette gedient haben. Einleuchtend ist auch seine folgende Bemerkung:

*Der Rahmen, das Fenster als symbolischer Standort des selbstvergessenen, sich selbst verschweigenden Ichs, bleibt auch dort erhalten, wo angeblich ein von jeder Spur menschlicher Präsenz gereinigtes Naturbild aufleuchtet. Das Offene der früheren Dichtung – jener Raum, in dem Natur und Geschichte zusammentrafen (wie in einem „heiligen Ort“, eingerahmt von dem „philosophische[n] Licht um mein Fenster“, wird in den letzten Gedichten zu einem eingerahmten nature morte oder Stillleben reduziert, in dem der Wechsel der Jahreszeiten nicht nur zu einer winterlich-landschaftlichen Leere, sondern zugleich zu einem sprachlichen und existentiellen Nullgrad tendiert.<sup>30</sup>*

Wenn man Hölderlins Lebenslauf berücksichtigt, muss man erkennen, dass die Fenster-Gedichte seiner spätesten Schaffensphase in der typischen Lebenssituation – am Fenster als Ort für den Rückblick nach der Wanderung - entstanden sind. Die Bewegung von der Wanderung zum Rückblick und vom „Offenen“ zum Fenster ist daher ein immer wieder wiederholter Prozess, der Hölderlins Leben und Werk kennzeichnet.

Während Hölderlins Blick anscheinend die Bäume vorzieht, zeigt der junge Rilke eine besondere Zuneigung zu der kleinen Pflanze, vor allem der Kletter-

<sup>26</sup> Vgl. Ute Oelmann: Fenstergedichte. Zu „Der Frühling“ und „Der Herbst“, in: Gedichte von Friedrich Hölderlin, hrsg. v. Gerhard Kurz, Stuttgart: Reclam, 1996, S. 200-212; hier S. 204f..

<sup>27</sup> Zit. nach: Oelmann, S. 201.

<sup>28</sup> Ebd., S. 203.

<sup>29</sup> Bart Philipsen: „Worinn Inneres bestehet“: Landschaft in den spätesten Gedichten, in: Hölderlin Jahrbuch (2002-2003), Bd. 33, S. 122-129.

<sup>30</sup> Philipsen, ebd., S. 124.

pflanze. Er konnte sich leicht in einen Efeu versetzen und für ihn sprechen, wie das kleine Gedicht *Epheu* aus dem Gedichtzyklus *Die Sprache der Blumen* (1891-94) uns verrät:

Aufwärts streb ich zu der Höhe,  
auf – zu deinem Fenster sacht ....  
Lang schon such ich deine Nähe,  
die mich, ach! So glücklich macht. (SW 3, 40)

Die Bewegung der Kletterpflanze fesselte ihn. Dieser Eindruck geht aus den folgenden 1897 entstandenen Versen hervor:

**S**TETIG mit pralem Gepoch  
fällt ans Fenster das schwanke Geranke.  
Es verdämmern die Wände. (SW 3, 459)

Oder er betrachtete den Rosenstock als einen wunderbaren Erzähler, dem er nicht müde wird zu lauschen. So schreibt er am 16. 4. 1898 in Florenz auf einer Postkarte:

**S**EIT vierzehn Tagen bin ich hier ganz still  
und bleibe noch, wer weiß wie lange, lauschen.  
Vor meinen Fenstern Rosenranken rauschen  
mir jedes Wunder, das ich will. (SW 6, 1222)

Bei dieser besonderen Aufmerksamkeit auf die Kletterpflanze, das Symbol der Sehnsucht, lässt sich der Einfluss von Romantik und Jugendstil vermuten. In der bildenden Kunst der beiden Stilrichtungen gehört das Kletterpflanzenmotiv nämlich zum festen Repertoire.

Wenn man die oben zitierten Versen Rilkes genau anschaut, merkt man, dass der junge Dichter im Grund ein passiver Empfänger blieb, zu dem die Natur sprach. Es bestand keine Kommunikation zwischen ihm und der Pflanze. Ganz anders ist bei Goethe. Obwohl dieser ähnlich wie bei Rilke die Kletterpflanze als Gesprächspartner wählte, war er derjenige, der sprach,<sup>31</sup> wie das Gedicht *Im Herbst 1775* zeigt:

Fetter grüne, du Laub,

---

<sup>31</sup> Wobei Goethes Gespräch mit Johann Joseph Gall, das sich wahrscheinlich im August 1805 ereignete, und sowie die anderen bereits auf der Seite 12 ausgeführten Zeugnisse auch besagen, dass Goethe den Baum vor seinem Fenster viel betrachtet haben muss: „Wenn wir einen Schädel in den Händen haben, und auf ein an demselben befindliches sogenanntes Organ hinabsehen, so blicken wir aus der Höhe auf einen belaubten Wipfel eines Baumes, dessen Äste wir aus unserem Standpunkt nicht bemerken, und noch weniger (den hier in Rückenmark eingehüllten) Stamm sehenkönnen. Aber wenn ich aus meinem Fenster meiner obersten Etage auf einen tief darunter stehenden Baum hinabsehe, so unterscheide ich gewiß sehr richtig an der Belaubung des Wipfels, ob der Baum in gesundem starkem Trieb stehe, oder ob er am Stamm den Brand habe, an der Wurzel von Wassermäusen angenagt sei und dergleichen.“ Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flooard Freiherrn von Biedermann, erg. u. hrsg. v. Wolfgang Gerwig, Bd. 2, Zürich [u.a.]: Artemis-Verl., 1969, S. 27f..

Am Rebengeländer  
Hier mein Fenster herauf.  
Gedrängter quillet,  
Zwillingsbeeren, und reifet  
Schneller und glänzend voller! (HA 1, 103)

Im Alter führte Goethe während seines Dornburg-Aufenthaltes im Jahr 1828 noch eine Zwiesprache mit den Ranken der Weinrebe. Darüber berichtete er seinem Sekretär Johann Peter Eckermann wie folgt:

Ich verlebe hier so gute Tage wie Nächte. Oft vor Tagesanbruch bin ich wach und liege im offenen Fenster, um mich an der Pracht der jetzt zusammenstehenden drei Planeten [Jupiter, Venus und Mars] zu weiden und an dem wachsenden Glanz der Morgenröthe zu erquicken. Fast den ganzen Tag bin ich sodann im Freien und halte geistige Zwiesprache mit den Ranken der Weinrebe, die mir gute Gedanken sagen und wovon ich euch wunderliche Dinge mittheilen könnte. Auch mache ich wieder Gedichte, die nicht schlecht sind, und möchte überall, daß es mir vergönnt wäre, in diesem Zustande so fortzuleben. (FA 2.12, 269)

Auffallend sind hier noch der Reflexionsprozess vom Fensterblick zum Eingehen in die Natur und das harmonische Verhältnis zwischen dem Dichter und der Natur, über das viele Dichter um 1900 nicht mehr zu verfügen scheinen, wie sich noch zeigen wird.

## 2.1.1 Landschaft

### 2.1.1.1 VERMITTLUNG ZUR LANDSCHAFT

Rilke, der in der großen Stadt Prag aufwuchs, war zuerst nicht in der Lage, einen richtigen Bezug zur weiten Landschaft herzustellen.<sup>32</sup> Die folgenden Verse aus dem 1903 entstandenen Gedicht des *Stunden-Buches* gehen gerade auf diesen Nachteil des Großstadtlebens für die Kinder ein:

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,  
die immer in demselben Schatten sind,  
und wissen nicht, dass draußen Blumen rufen  
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, -  
und müssen Kind sein und sind traurig Kind. (KA 1, 235)

Den ersten großen Eindruck von der weiten Landschaft erlebte Rilke während seiner Reise durch Russland. In seine Monographie *Worpsswede* (1902) scheint noch die Spur dieser Erfahrung eingegangen zu sein, wenn man die folgende

---

<sup>32</sup> Vgl. Victor A. Schmitz: Stefan George und Rainer Maria Rilke. Gestaltung und Verinnerlichung, Bern: Wild, 1978, S. 106.

Äußerung liest:<sup>33</sup>

[...] die Landschaft ist ein Fremdes für uns, und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. (KA 4, 308, Z. 21f.)

Erst durch die vielen Reisen, die er während seines Lebens gemacht hat, konnte Rilke schließlich in seinen letzten Lebensjahren ein gelassenes Verhältnis zur weiten Landschaft erlangen und Hölderlins Ruf im Gedicht *Der Gang aufs Land* (1800) „Komm! ins Offene, Freund!“ folgen (StA 2.1, 84).<sup>34</sup> Außer Russland sind Worpswede, die Provence, Ägypten, Spanien und die Schweiz die für sein Landschaftserlebnis entscheidenden Orte.<sup>35</sup>

Wenn das Wandern in der großen Landschaft für Rilke ein Schockerlebnis bedeutete, bot das Fenster ihm vom Anfang an Gelegenheit für die Annäherung an die Natur an. Durch das Fenster pflegte der junge Dichter täglich vertrauten Umgang mit der kleinen Pflanze, wie wir bereits gesehen haben. Allmählich wandte er den Blick dann in die nähere Ferne, auf den Garten oder den Park. Die Gestaltung des Gartens in Rilkes Werk ist einerseits durch den konkreten Bezug auf die Blume und den Vogel charakterisiert und andererseits eng mit abstrakten räumlichen Bestimmungen wie „nah“ und „fern“ usw. verknüpft.

Der Darstellung des sinnlich wahrgenommenen Gartens gilt z.B. diese Strophe aus einem im Frühjahr 1911 in Paris entstandenen Gedicht, das von einer nachts allein gelassenen Liebenden handelt:

Draußen wird der Garten weich im Mondschein  
und die Blüten trüben mir das Fenster  
und die Nachtigall ist nicht vergebens. (KA 2, 11)

Als Sinnbild der Sehnsucht und der erfüllten Liebe taucht hier die Nachtigall auf und steht im Gegensatz zu der Liebenden, die sich nach der Umarmung des Liebhabers sehnt, wie es in der vorhergehenden Strophe ausgesprochen wurde:

So wie eine Türe, die nicht zubleibt,  
geht im Schlaf mir immer wieder stöhnend  
die Umarmung auf. Oh wehe Nächte. (KA 2, 11)

Wenn Rilke im Fenster auf den weniger intimen Garten, den Park, blicken konnte, scheint es, dass dessen Gestaltung seine Aufmerksamkeit besonders erregte, wie es sich in den folgenden beiden Gedichten vermuten lässt. Im Gedicht *Die aus dem Haus Colona* (1904) kommt nämlich diese Darstellung vor:

<sup>33</sup> Vgl. Jutta Wermke: Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der „gedeuteten Welt“. Eine Interpretationsansatz für Rainer Maria Rilke, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1990, S. 252-307; hier S. 259.

<sup>34</sup> Vgl. Roland Ris: Blick auf die Schweiz – durchs Fenster: Erinnerndes Wahrnehmen beim späten Rilke, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, hrsg. v. Jacob Steiner, Zürich: Offizin Zürich, 1993, S. 81- 99; hier S. 83f..

<sup>35</sup> Vgl. Wermke, ebd.

Das Fenster ging bis zu den Füßen auf wie eine Tür;  
und es war Park mit Wiesen und Wegen:  
[...] (KA 1, 318).

Und im Gedicht *Übung am Klavier* (1908) heißt es:

und vor den Fenstern, hoch und alles habend,  
empfand sie plötzlich den verwöhnten Park. (KA 1, 567)

Als künstliche Landschaft steht der Park mehr und minder unter der menschlichen Ordnung. Der Park wird in „Wiesen und Wege“ gegliedert und von den Menschen gepflegt und „verwöhnt“. Für Rilke steckt im Park aber noch etwas Paradoxes, das nicht sichtbar, sondern nur fühlbar ist:

seltsam nah und doch so entlegen,  
seltsam hell und doch wie verborgen, (KA 1, 318)

heißt es im Gedicht *Die aus dem Haus Colona* weiter. Außerdem bedeutet der Park für ihn noch eine Quelle zum Träumen. Das besagt das Gedicht *Der Abenteurer* (1908):

[...] Und wenn keiner

mit ihm eintrat in die Fensternische  
(wo die Parke gleich ins Träumerische  
stiegen, wenn er nur nach ihnen wies),  
ging er lässig an die Kartentische  
und gewann. [...] (KA 1, 560)

Womöglich von der Erscheinung der Parke im Fensterrahmen ermutigte, konnte der Protagonist, hier wohl Casanova, immer wieder die Grenze überschreiten und eine Menge Abenteuer erreichen. Dass die gleiche Wirkung auch für den am Fenster arbeitenden Dichter besteht, kann man sich gut vorstellen.

Die Grenzüberschreitung heißt auch Aufbruch ins Offene. Was das Fenster mit seinem Bezug auf die Landschaft im Herzen des Menschen normalerweise hervorruft, ist das Gefühl der Freiheit. Bei dem Menschen, der sich von seiner Umgebung oder von der Konvention eingeengt fühlt, tritt dieses Gefühl besonders stark hervor. Solche Sehnsucht kommt z.B. in C. D. Friedrichs Gemälde *Frau am Fenster* von 1822 deutlich zum Vorschein (Abb. 4). Man sieht auf dem Bild einen dunklen Raum mit einer grün gekleideten Fraufigur, vom Bildbetrachter abgewandt, an einem Fenster lehnend und hinausschauend. In dem zwischen zwei Holzläden befindlichen und geöffneten Fenster und dem oben anschließenden großen Glasfenster erscheint eine Flusslandschaft im hellen Sonnenlicht. Unter dem blauen Himmel mit wenigen Wolken liegen zwei Segelboote, von denen nur die Masten und Takelage sichtbar sind, vor dem Haus. Auf dem gegenüberliegenden Ufer steht eine Reihe zartgrüner Pappeln. Was man hier sieht, ist eine klasse Gegen-

überstellung zwischen Innen und Außen: Der hellen breiten Welt draußen steht ein dunkles kahles Zimmer gegenüber, dessen Eingeengt-Sein besonders durch die gering Breite der Fensterluke, die von der Körperbreite der schlanken Frau fast ganz eingenommen wird, deutlich zum Ausdruck kommt, obwohl die hohe Decke vermuten lässt, dass der dargestellte Raum nicht klein ist. Dennoch werden die beiden Gegenpole nicht nur durch den Blick der Frau miteinander verknüpft, sondern auch durch die grüne und teilweise bräunlich erscheinende Farbe ihrer Kleidung, die derjenigen an den Pappeln ähnelt. Es scheint, dass die Frau durch ihre Kleidung auf den Ruf der Natur antwortet, während sie selbst im engen Raum zu verweilen verdammt ist. Ihre Füße in den braunen Schuhen scheinen nämlich im gleichfarbigen Holzfußboden verwurzelt. Auch das direkt oberhalb ihres Kopfes zu sehende Fensterkreuz bestärkt noch diesen Eindruck. Der Frau, deren Körperhaltung Vorsichtigkeit und Gehorsam andeutet, bleibt nichts anderes als ein sehn suchtvoller Blick nach draußen und nach den Schiffen, die nach der Ferne reisen können.<sup>36</sup>

Ein literarisches Beispiel einer solchen weiblichen Figur, die gefangen in den Zwängen der Ehe ist und sich nach der Freiheit sehnt, aber ihren Befreiungswunsch ebenfalls nicht erfüllen kann, ist die Protagonistin eines lyrischen Dramas Rilkes, betitelt *Die weiße Fürstin* (1904). Wenn die Fürstin nachts neben dem nicht geliebten Mann sitzt und merkt, dass der Eingeschlafene von anderen Frauen träumt, kann sie sich endlich frei fühlen und sieht diese Freiheit in der Landschaft repräsentiert:

Da war ich frei. Da sah ich stundenlang  
fort über ihn durch hohe Fensterbogen:  
das Meer, wie Himmel, weit und ohne Wogen, (KA 1, 131f.).

Die Meerlandschaft als Ausdruck der Freiheit kommt auch in René Magrittes 1963

---

<sup>36</sup> *Frau am Fenster* ist das einzige Innenraumbild unter den Gemälden dieses berühmten romantischen Stimmungsmalers. Bei dem Raum handelt es sich – wie die Fläschchen am Fensterbrett darauf hinweisen - um sein Atelier in dem Haus An der Elbe 33, später Terrassenufer 13, das er seit 1820 bewohnte, und die Frau ist seine Frau Caroline (geborene Bommer), die er vier Jahre zuvor heiratete. Manche Kunsthistoriker interpretieren dieses Gemälde aus der Perspektive des christlichen Glaubens. Sie sehen in dem Fensterkreuz eine Anspielung auf Christus, in dem unteren Fenster mit den beiden Holzläden ein Triptychon, die Pappeln als Todessymbole, das gegenüberseitige Ufer als das Jenseits, nach dem sich die in der „*Dunkelheit und Begrenztheit des irdischen Daseins*“ befindende Frau sich sehnt, die bereit ist, mit dem Schiff dorthin aufzubrechen. Andere betrachten dieses Bild dagegen als Darstellung des Frauenschicksals, wie Jens Christian Jensen: „*Dieses Zimmer besitzt etwas von einem Gefängnisraum, aus diesem möchte die Frau hinaus in die Freiheit. Gewiß ist es kein Zufall, dass die Figur eine Frau, kein Mann ist: die Unfreiheit der Frau, abhängig vom Mann, ausgeliefert den Funktionen ihres Körpers, ans Haus gebunden, für ein freies Leben in der Welt nicht gerüstet und in solcher Rolle von der Gesellschaft auch nicht geduldet*“. Siehe Jens Christian Jensen: Caspar David Friedrich. Leben und Werk, Köln: DuMont, 1999, S. 150. Vgl. Helmut Börsch-Supan und Karl Willhelm Jähnig: Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphie und bildmäßige Zeichnungen, München: Prestel, 1973, S. 375f.; Wieland Schmied: Caspar David Friedrich, Köln: DuMont, 1975, S. 96. Jensen, S. 148-150; Hofmann, S. 110f..

entstandenem Gemälde *La Lunette d'approche* vor (Abb. 8). Auf den ersten Blick scheint das dargestellte zweiflügelige Fenster eines mit kassettierter Sockelvertäfelung ausgestatteten Zimmers auf das Meer unter einem heiteren Himmel mit weißen Wolken zu gehen. Wenn man aber genauer hinsieht, erkennt man, dass es hinter dem Fenster keine solche schöne freie Aussicht, sondern nur ein reines Schwarz gibt, das durch die Öffnung des rechten halb geöffneten Flügels sichtbar ist. Wenn man deshalb annimmt, dass die Meerlandschaft auf den Gläsern gemalt oder von der Seite des Innenraums drauf gespiegelt ist, täuscht man sich wieder. Denn in der oberen Ecke des geöffneten Flügels ist durch das Glas ein Stück vom dahinter liegenden Fensterrahmen zu sehen.<sup>37</sup> Aus dieser zweifachen Verneinung des Vorhandenseins der Meerlandschaft sind folgende zwei Möglichkeiten zu schließen, dass die Meerlandschaft entweder nur durch die Gläser und im geraden Blickwinkel zu sehen ist, oder ausschließlich im Kopf des Malers und des Betrachters existiert. Den Gedanken – man sieht nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Kopf – hat Magritte zuvor bereits mehrmals dargestellt, das berühmteste Bild dieser Art ist *La Condition humaine* (1933) (Abb. 9). Über dieses Gemälde hat der Maler sich wie folgt geäußert:

Das Problem des Fensters ergab *La Condition humaine* (So lebt der Mensch). Vor einem Fenster, das vom Innern eines Zimmers aus gesehen wird, stellte ich ein Bild, das genau den Teil der Landschaft darstellte, der von diesem Bild verborgen wurde. Der auf dem Bild dargestellte Baum versteckte also den Baum hinter ihm, außerhalb des Zimmers. Er befand sich für den Betrachter gleichzeitig innerhalb des Zimmers auf dem Bild und gleichzeitig außerhalb, durch das Denken, in der wirklichen Landschaft. So sehen wir die Welt. Wir sehen sie außerhalb unserer selbst und haben doch nur eine Darstellung von ihr in uns. Auf dieselbe Weise versetzen wir manchmal etwas in die Vergangenheit, was in der Gegenwart geschieht. Zeit und Raum verlieren dann jenen groben Sinn, den nur die Alltagserfahrung ihnen gibt.<sup>38</sup>

Magritte spielt in *La Lunette d'approche* wieder vielfach und raffiniert mit dem Hauptprinzip seiner Malerei – dem des Widerspruchs.<sup>39</sup> Der Titel (dt.: Das Fernrohr) ist wohl eine Anspielung auf den häufig gebrauchten Vergleich des Fensters mit dem Auge. Durchs Fenster kann man in die Ferne sehen. Jedoch handelt es sich hier um ein falsches Fernrohr, das keine wahrhaftige Ferne dem Betrachter nahe bringt.

In Rilkes Gedichten wird der Himmel nicht von innen auf die Fensterscheiben gespiegelt, sondern von außen:

<sup>37</sup> Vgl. Oskar Bätschmann: René Magritte: die Wolke, in: Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels, hrsg. v. Stephan Kunz, Johannes Stückelberger, Beat Wismer, Ausstellung im Aargauer Kunsthauses Aarau, 27. Februar bis 8. Mai 2005, München: Himmer, 2005, S. 109-115; hier S. 115; Schmoll, S. 140.

<sup>38</sup> Magritte: Sämtliche Schriften, hrsg. v. André Blavier, aus dem Franz. v. Christiane Müller und Ralf Schiebler, München: Hanser, 1981, S. 108.

<sup>39</sup> Vgl. Bernard Noël: Magritte, aus dem Franz. v. Sabine Ibach, Bindlach: Gondrom, 1993, S. 8.

Garten um ein Haus,  
in dessen Fenstern ich den Himmel sah -.

O so viel Himmel, ziehend, von so nah;  
o so viel Himmel über so viel Ferne. (KA 1, 359)

Es ist nicht das Haus, sondern es sind die die Ferne spiegelnden Fenster, die die Aufmerksamkeit des Dichters anziehen. Während hier im gespiegelten Himmelsbild die Wanderschaft anklingt, verheißt das andere Spiegelbild des Himmels dem Betrachter Zukunft:

LEIS steht das Haus vor einem letzten Sterne,  
den die vergangne Nacht hinunterzieht.  
Doch seine Fenster sind schon voller Ferne,  
voll eines Morgens, welcher groß geschieht. (SW 3, 707)

Diese Verse stammen aus dem Gedicht *Das Haus*, dem ersten von vier Gedichten, die Rilke zu der für den Maler Heinrich Vogeler als Geburtstagsgeschenk zusammengestellten Gedichtsammlung *In und nach Worpswede* vom Herbst 1900 beigetragen hat. Diese die Sammlung abschließenden Gedichte sind überschrieben: *Begleitung zu Bildern*.<sup>40</sup> Das Gedicht *Das Haus* begleitet Voglers um 1901 entstandenes Gemälde *Maimorgen* (Abb. 10),<sup>41</sup> dessen Sujet das Haus Barkenhoff des Malers während der Stunden des Sonnenaufgangs ist. Der Morgenstern leuchtet über dem von den blühenden Bäumen umrahmten „weißen Giebelhaus“.<sup>42</sup> Dessen weiße Hausfront sowie die zu dem Garten führende weiße Treppe mit dem breiten Geländer sind von dem ersten Sonnenschein rötlich gefärbt. Auf der Wiese blühen hier und da gelbe oder orangefarbigen Tulpen. Von den beiden Fenstern des ersten Geschosses ist in dem geöffneten rechten Fenster ein nach draußen schauender Mann sichtbar, bei dem es sich wahrscheinlich um den Maler selbst handelt. Das linke Fenster bleibt geschlossen, und seine Scheiben spiegeln die aufgehende Sonne, worauf der Mann im rechten Fenster betrachtet. Dieses Bild hat Rilke 1902 sowohl im Essay *Heinrich Vogeler* als auch im letzten Abschnitt der wenig später entstandenen Monographien *Worpswede* geschildert, wobei die folgende Äußerung in *Worpswede* zum Gedicht *Das Haus* besonders aufschlussreich ist:

Hinter dem weißen Haus und seinen hohen Bäumen geht die Nacht zu Ende, und man sieht seiner Front und den aufflammenden Fenstern den Sonnen-Aufgang an. Schon steigt

<sup>40</sup> Vgl. SW 3, S. 847. August Stahl: Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, München: Winkler, 1978, S. 174.

<sup>41</sup> Das Gemälde ist leider seit 1906 verschollen. Vgl. Richard Pettit: Rainer Maria Rilke in und nach Worpswede, Worpswede: Worpsweder Verl., 1983, S. 85; Rena Noltenius: Heinrich Vogeler 1872-1842. Die Gemälde – Ein Werkkatalog, Weimar: VDG, 2000, S. 133.

<sup>42</sup> Rilkes Brief an seiner Mutter. Zit. aus: Pettit, S. 11.

flutende Röte die Freitreppe hinan und die Luft zittert vor Kälte und Erwartung. (KA 4, 397, Z. 33f.)

Obwohl es sich bei den letzten beiden Gedichtbeispielen um die Außenperspektive handelt, hat man doch das Gefühl, dass der ferne Himmel durch Spiegelung auf den Fensterscheiben dem Menschen nahe gebracht wird. Wenn es um die Innenperspektive geht, heißt es bei Rilke dann, dass der Himmel erst mittels der Betrachtung durchs Fenster für den Menschen verständlicher ist, wie es schon im ersten Kapitel anhand des an Dory von der Mühl gerichteten Brief vom 4. April 1920 dargelegt wurde. In diesem Brief schreibt Rilke, dass er das Gefühl hatte, als ob die eigentümliche Bewegung der ihm zuvor fast unbeweglichen Landschaft erst im Fenster zum Vorschein kommt. Mit der eigentümlichen Bewegung meint er die „Bewölkung und Veränderung der Himmel“.<sup>43</sup> Es sieht aus, als ob das Fenster für Rilke ähnlich wie viele Jahrzehnte später für Magritte eine große Ähnlichkeit mit dem Fernrohr hat.

Als Rilke in seinem letzten Lebensjahr über das Fenster im Rahmen des französischen Gedichtzyklus *Les Fenêtres* (1924/26) dichtete, vergaß er nicht, den für ihn besonders relevanten Bezug zum Himmel, der Tiefe und Höhe verkörpert, zu erwähnen:

Rien dans le ciel matinal que la tendre amante contemple,  
rien que lui-même, ce ciel, immense exemple:  
profondeur et hauteur! (KA 5, 136)<sup>44</sup>

Und er vergaß auch nicht, auf die wohltätige Vermittlungsfunktion des Fensters einzugehen. Für ihn war das Fenster ein Vorbild, weil es die Freiheit ist, die die Aussicht bei dem Betrachter hervorruft, vom Fensterrahmen eingeschränkt, wodurch sie für den Betrachter erträglich wird:

échantillon d'une liberté compromise  
par la présence du sort;  
prise par laquelle parmi nous s'égalise  
le grand trop du dehors. (KA 5, 134)<sup>45</sup>

Diese knappen Verse resultieren aus dem langen Umgang des Dichters mit dem Fenster. Wie er durch die Position am Fenster sich einer großen fremden Landschaft allmählich nähert, ist besonders gut durch das im Januar 1914 entstandene Gedicht *Die große Nacht* dokumentiert worden. In diesem Gedicht steht das lyrische Ich hinter dem Fenster der nächtlichen Landschaft einer fremden Stadt wie einem großen Riesen gegenüber. Erst durch das beharrliche Sehen

---

<sup>43</sup> Siehe S. 9.

<sup>44</sup> „Nichts im morgendlichen Himmel, was die zärtliche Liebende betrachtet, nichts als ihn selbst, diesen Himmel, unermessliches Beispiel: Tiefe und Höhe!“ (KA 5, 137)

<sup>45</sup> „Musterstück einer durch die Gegenwart des Schicksals kompromittierten Freiheit; Zugriff, durch den mitten unter uns das große Zuviel des Draußen sich angleicht.“ (KA 5, 135)

gelingt dem lyrischen Ich schließlich eine verständliche Verschmelzung zwischen Du und Ich, Nacht und Mensch, Außen und Innen.<sup>46</sup> Bei der neuen Stadt handelt sich um Toledo. Über diese in Neukastilien liegende Stadt, die Stadt El Grecos (Abb. 11),<sup>47</sup> schrieb Rilke am 27. Oktober 1915 an Ellen Delp wie folgt:

Die spanische Landschaft (die letzte, die ich grenzenlos erlebt habe), Toledo, hat diese meine Verfassung zum Äußersten getrieben: indem dort, das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß, durch die man es hätte darstellen mögen. Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute. Diese, nicht mehr von Menschen aus, sondern im Engel geschaute Welt, ist vielleicht meine wirkliche Aufgabe, wenigstens kämen in ihr alle meine früheren Versuche zusammen; aber, um die zu beginnen, [...] wie müßte einer beschützt und beschlossen sein!<sup>48</sup>

Es scheint, als hätte das lyrische Ich in *Die große Nacht* durch das Sehen mit der Stadtlandschaft gerungen, um schließlich von ihr anerkannt zu werden – ein Versuch, den Rilke sicherlich auch bei der Naturlandschaft erprobte. Schon im Januar 1901 hatte er diesen Versuch beim Gedicht *Der Schauende* ausgeführt und mit Jakobs Kampf mit dem Engel verglichen:

Ich sehe den Bäumen die Stürme an,  
die aus laugewordenen Tagen  
an meine ängstlichen Fenster schlagen,  
und höre die Fernen Dinge sagen,  
[...]

Da geht der Sturm, ein Umgestalter,  
geht durch den Wald und durch die Zeit,

---

<sup>46</sup> Da ich in dem der Nacht gewidmeten Kapitel noch einmal auf dieses Gedicht eingehe, schildere ich hier vorerst nur den Vorgang des Geschehens.

<sup>47</sup> Das Sujet dieses Gemäldes (um 1597-1599) ist das Gewitter über Toledo. El Greco zeigt uns diese Stadt von Norden gesehen: den Fluss Tejo im Vordergrund, die römische Alcántara-Brücke, an die sich eine Reihe auf einen steilen Hügel gerichteter Gebäude bis zu der Kathedrale und dem königlichen Palast am rechten Bildrand anschließt. Auf der anderen Seite sind noch die Burg von San Servando und ein Gebäude auf einer wolkenähnlichen Form am linken Bildrand zu sehen, bei dem es sich entweder um das Tavera-Krankenhaus oder um das Agaliense Kloster – das Kloster des Saint Ildefonso, des Schutzpatrons von Toledo - handeln könnte. El Greco, dessen einzelne Gemälde Rilke „mit sehr unbedingter Bewunderung“ betrachtete, malt hier kein realistisches oder topographisch getreues Stadtbildnis. Die Kathedrale und der Palast sind eindeutig enger zusammengerückt. Anscheinend verweist der Maler damit auf die beiden großen Mächte in Spanien: Kirche und Staat. Festgehalten sind hier aber auch El Grecos eigene Stimmung sowie der Geist dieser Stadt, wie M. Barrès findet. Vgl. El Greco: Ausstellung im Metropolitan Museum of the Art, New York, 7. Oktober 2003 bis 11. Januar 2004 und National Gallery, London, 11. Februar bis 23. Mai 2004, hrsg. v. David Davies, London: National Gallery, 2003, S. 233f. und [http://www.khm.at/elgreco/Werkliste/blick\\_a\\_w.html](http://www.khm.at/elgreco/Werkliste/blick_a_w.html). Zitat aus Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1986, S. 229.

<sup>48</sup> R. M. Rilke: Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921, S. 80.

und alles ist wie ohne Alter:  
die Landschaft, wie ein Vers im Psalter,  
ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.

Wie ist das klein, womit wir ringen,  
was mit uns ringt, wie ist das groß;  
[...]

Das ist der Engel, der den Ringern  
des Alten Testaments erschien:  
wenn seiner Widersacher Sehnen  
im Kampfe sich metallen dehnen,  
fühlt er sie unter seinen Fingern  
wie Saiten tiefer Melodien. (KA 1, 332f.)

Das Fenster beschützt nicht nur den Dichter, sondern macht diesen Ringkampf auch erst möglich. Ohne das Fenster gibt es für den Dichter kein Gegenüber. Draußen in der Landschaft wird er nämlich nur verschlungen.

#### 2.1.1.2 DISTANZ ZUR LANDSCHAFT

Vorhin wurde kurz erwähnt, dass es für den Dichter um 1900 schwierig war, ein harmonisches Verhältnis mit der freien Natur, wie es z.B. Goethe noch hatte, zu bewahren. Der Verlust der innigen Verbindung zwischen Mensch und Natur hat einerseits mit der Industrialisierung und Urbanisierung zu tun. Andererseits war die Distanz zur Natur, die die Dichter um 1900 kennzeichnet, auch eine künstlerische Entscheidung. Denn Rilke z.B. wusste auch schon in jener Zeit, als er *Worpswede* verfasste, dass für den Künstler, sicherlich auch für den Dichter, notwendig war, die Landschaft als ein Fremdes zu betrachten. In seinem 1902 entstandenen Aufsatz *Von der Landschaft* sagt er nämlich:

Und Landschaft so schauen als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie musste fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. (KA 4, 211)

Im gleichen Aufsatz gibt der Dichter auch die Erklärung für die Notwendigkeit dieses distanzierten Schauens:

Man weiß, wie schlecht man die Dinge sieht, unter denen man lebt, und daß oft erst einer kommen muß von fern, um uns zu sagen was uns umgibt. Und so mußte man auch die Dinge von sich fortdrängen, damit man später fähig wäre, sich ihnen in gerechterer und

ruhiger Weise, mit weniger Vertraulichkeit und in ehrfürchtigem Abstand zu nähern. Denn man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nichtmehr begriff; als man fühlte, daß sie das Andere war, das Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam, aus einer einsamen Welt. (KA 4, 211f.)

Und gerade hinter das Fenster zu treten, ist die einfache Methode, um eine gewisse „Ferne“ zwischen der Landschaft und dem Betrachter zu schaffen. Man tritt aus der Natur heraus, um sich ihr „in ehrfürchtigem Abstand zu nähern“. Dieses Hinter-dem-Fenster-Stehen basierte also auf einem ganz anderen Grund als bei seinen Dichter-Vorgängern. Wenn Goethe oder Hölderlin diesseits des Fensters auf die Natur blickten, handelte es sich normalerweise um einen unvermeidbaren oder natürlichen Schritt, denn man konnte nicht ständig mitten in der Natur zu sein. Das Hinter-dem-Fenster-Sein ist bei ihnen ein erzwungener Zustand, in dem sie sehnüchrig nach außen blicken. Einem solchen begegnet man zum Beginn der *Dichtung und Wahrheit*:

Dort war, wie ich heranwuchs, mein liebster, zwar nicht trauriger, aber doch sehnüchrig Aufenthalt. Über jene Gärten hinaus, über Stadtmauern und Wälle sah man in eine schöne fruchtbare Ebene; es ist die, welche sich nach Höchst hinzieht. Dort lernte ich Sommerszeit gewöhnlich meine Lektionen, wartete die Gewitter ab, und konnte mich an der untergehenden Sonne, gegen welche die Fenster gerade gerichtet waren, nicht stark genug sehen. Da ich aber zu gleicher Zeit die Nachbarn in ihren Gärten wandeln und ihre Blumen besorgen, die Kinder spielen, die Gesellschaften sich ergetzen sah, die Kegelkugeln rollen und die Kegel fallen hörte; so erregte dies frühzeitig in mir ein Gefühl der Einsamkeit und einer daraus entspringenden Sehnsucht, das, dem von der Natur in mich gelegten Ernst und Ahndungsvollen entsprechend, seinen Einfluß gar bald und in der Folge noch deutlicher zeigte. (HA 9, 13, Z. 14f.)

Der Aufenthaltsort, von dem Goethe hier spricht, ist das sog. „Gartenzimmer“ seines Elternhauses in Frankfurt. Rückblickend stellte der Dichter fest, wie dieses im zweiten Stock liegende Zimmer mit seinen Fenstern, die ihm den freien und weiten Blick boten, für ihn eine zukunftweisende Bedeutung hatte. Von dort aus hatte er vorerst durch den Blick die Stadtgrenze übergeschritten.<sup>49</sup> Dort lernte er schon früh, die wechselhafte Natur zu beobachten und von ihr begeistert zu sein. Die spezifische Lage dieses Zimmers machte ihm auch schon als Knabe deutlich bewusst, wie er sich von den Anderen unterschied, und führte ihn zur Selbsterkenntnis.

Andererseits kann das Am-Fenster-Sein bei Dichtern wie Goethe oder Hölderlin die Kontinuität der Einheit zwischen ihnen und der Natur auch nicht wirklich stören. Solche unzerstörte Einheit kommt z.B. im bereits erwähnten

<sup>49</sup> Vgl. Goethe Handbuch, hrsg. v. Bernd Witte u.a., Bd. 3, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1997, S. 283.

Hölderlinschen Gedicht *Die Musse* zum Vorschein. Nach seiner fiktiven Wanderung in die weite Welt kehrt das lyrische Ich ins Haus zurück und fühlt aber, dass es immer noch in der Natur sei.

Während die durch das Fenstermotiv vermittelte Harmonie von Innen und Außen in der deutschen Lyrik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts meistens verloren ging, bezeugte die französische Malerei dagegen zur gleichen Zeit nicht selten ihre Existenz. Offenbar vom Fenster sehr häufig inspiriert, hat Matisse (1869-1954) im Laufe seines Schaffens zahlreiche Fensterbilder gemalt. Viele von ihnen zeigen keine eindeutig Grenze zwischen Innen und Außen, wie etwa *Blaues Fenster* von 1911 (Abb. 12). Aufgrund der korrespondierenden Farben und Gestalten sowie des flächenhaften Darstellungsstils ohne Betonung der Perspektive muss man bei diesem Bild genau hinsehen, um den Bereich des Innenraums von dem Bereich der Außenwelt zu unterscheiden.

Im Gegensatz zu Rilke, der vor das Fenster trat, um sie dadurch zu „nähern“, vertrat George eine distanzierte Stellung der Natur gegenüber, und zwar aus anderem Grund: Er stand unter dem Einfluss des französischen Symbolismus, dessen Begründer Baudelaire die Kunst der Natur vorzog. Sicherlich ist es problematisch, wenn man Georges Verhältnis zur Natur auf eine bestimmte Haltung festlegen will. Denn einerseits wird in der Forschung behauptet, dass George „naturfern“ oder „naturfremd“ ist, dass er versucht, die Natur zu unterwerfen und gestalten, dass für ihn der Mensch der Natur fremd gegenübersteht.<sup>50</sup> Wenn George sich von der Natur angezogen fühlt, dann ist es die vom Menschen gestaltete, künstliche Natur, wie die Parklandschaft, nicht die unberührte Natur, wie etwa die Waldlandschaft.<sup>51</sup> Diese Haltung hat sehr wahrscheinlich mit dem Beruf seines Vaters, dem Weingutbesitzer in Büdesheim, zu tun. Durch die Beschäftigung mit geistigen Dingen in seinen Jünglingsjahren löste er sich dann von der Nähe zur Natur, die seine Vorfahren noch besaßen.<sup>52</sup> Außerdem wird darauf hingewiesen, dass Georges Haltung der Natur gegenüber genau der Auffassung des 19. Jahrhunderts folgt, nämlich dass die Natur dem Mensch untertan sein soll.<sup>53</sup> Dass George zur Natur kein harmonisches Verhältnis hat, wird auch im Bereich seines täglichen Umgangs mit der Natur bestätigt. In ihrem Buch *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft* berichtet Sabine Lepsius, die Frau

---

<sup>50</sup> Vgl. Max Zobel v. Zabelitz: Die Natur bei Stefan George, in: Festschrift für Berthold Litzmann zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Carl Enders, Bonn: Cohen, 1920, S. 469-509; hier S. 580; Willi Koch: Stefan George. Weltbild – Naturbild – Menschenbild, Halle: Niemeyer, 1933, S. 42; Robert Wolff: Mensch und Drud – Erfüllung einer Prophetie. Stefan George und die Natur, in: Studien über Stefan George, hrsg. v. der Gesellschaft zur Förderung der Stefan-George-Gedenkstätte im Stefan-George-Gymnasium e.V., Heidelberg: Stiehm-Verl., 1981.

<sup>51</sup> Vgl. Wolff, ebd..

<sup>52</sup> Vgl. Willi Koch, ebd..

<sup>53</sup> Vgl. Wolff, ebd..

des Malers Reinhold Lepsius, von einem Spaziergang mit George auf den Herrgottsberg, dass der Dichter sich wie ein gefährlicher Dämon in der idyllischen Natur bewegte und beim Baumpflanzen in ihrem Garten nicht wie ein Gärtner, sondern wie ein Schatzgräber wirkte. Daraus schließt sie, dass ihm in seiner Beziehung zur Natur die Unschuld fehlte.<sup>54</sup>

Trotz der oben genannten Meinungen ist es m.E. durchaus möglich, bei George einen gewissen Zusammenklang zwischen Menschen und Natur zu finden, besonders in seinem Gedichtband *Jahr der Seele*. Die Vorlage für Georges Landschaftsdarstellungen in diesem Buch sollen der Park des Schlosses Nymphenburg bei München, die Umgebung von Georges Heimat Bingen und der Park von Tervueren bei Brüssel gewesen sein.<sup>55</sup> Von manchen Forschern wird George sogar ein tiefes Verständnis für die ursprüngliche Natur zugesprochen. Einer davon ist Robert Wolff. Mit Georges Gedicht *Der Mensch und der Drud*, in dem es sich um einen Dialog handelt zwischen dem Menschen, der sich aufgrund der Fortschrittsgläubigkeitsgedanke die Erde untertan machen möchte, und dem Drud, der ein halb tierisches, halb menschliches Wesen ist, der die Mutter Natur symbolisiert und den Menschen vor der Katastrophe wähnt, versucht Robert Wolff die vorherrschende Meinung – George habe keine Sympathie für die ursprüngliche Natur - zu widerlegen.<sup>56</sup>

Mir scheint, dass George ein ambivalentes Verhältnis zur Natur hat. Einerseits ist er mit der Natur durchaus vertraut, wenn man an die Umgebung seiner Kindheit denkt. Und Robert Boehringer berichtet auch, dass George eine sehr gute Kenntnis von den Pflanzen hatte.<sup>57</sup> Andererseits hält er aber Distanz zur Natur. Man könnte sagen: eine aus der Vertrautheit hervorgehende Distanz. Diese Haltung wird auch deutlich in der Art und Weise reflektiert, wie George in seinem Gedicht das Fenstermotiv verwendet. Während das Fenstermotiv bei vielen Dichtern oft in Verbindung mit der Natur bzw. der Landschaft steht, ist das bei George nicht der Fall. Von den fünfzehn Fensterstellen in Georges Werk haben nur wenige Bezüge zur Natur.<sup>58</sup> Und wohin George mit diesem Bezug hinaus möchte, ist letztendlich der Mensch.<sup>59</sup> Die Natur scheint nur ein Mittel zu diesem

---

<sup>54</sup> Vgl. Sabine Lepsius: Stefan George. Geschichte einer Freundschaft, Berlin: Die Runde, 1935, S. 40.

<sup>55</sup> Vgl. Ernst Morwitz: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges, Düsseldorf: Küpper, 1969, S. 109. Claude David: Stefan George. Sein dichterisches Werk, München: Hanser, 1967, S. 432f..

<sup>56</sup> Vgl. Wolff, ebd..

<sup>57</sup> Vgl. Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George, Düsseldorf und München: Küpper, 1967, S. 21.

<sup>58</sup> Interessanterweise beschreibt Willi Koch Georges Landschaftsdarstellungen mit der Metapher Ins-Fenster-Blicken: „Die Landschaftsdarstellungen haben etwas von gläserner Kühle, von tragischer Distanz an sich. Man sieht wie durch ein Fenster in ein Landschaftsbild hinein; man spürt gleichsam Glas und Rahmen vor der Landschaft.“ Siehe Willi Koch, ebd., S. 67.

<sup>59</sup> Vgl. Willi Koch, S. 74.

Zweck zu sein. Im Gedicht *Der Einsiedel* öffnet das Fenster sich zu den Pflanzen:

Ins offne fenster nickten die hollunder  
Die ersten reben standen in der bluht · (SW 3, 55)

Der Blick des Dichters bleibt aber nicht lang auf den Pflanzen ruhen. Deren Bewegung und Phase des Wachsens verweisen auf die Ankunft des heimkehrenden Sohns. Bei einem Gedicht im *Jahr der Seele*, aus der Gruppe *Nach der Lese*, ist eine distanzierte Haltung zur Natur deutlich zu spüren:

Wir werden heute nicht zum garten gehen  
[...]  
Sieh unterm baume draussen vor dem fenster  
Die vielen leichen nach der winde schlacht! (SW 4, 20)

Es scheint, dass der Dichter der düsteren Seite der Natur und der Untergangsstimmung ausweichen möchte. Es handelt sich in Wirklichkeit um den Abschied. Mit diesem Gedicht setzt eine Wende im Teil *Nach der Lese* ein, von da an gehen der Dichter und die Begleiterin, die zusammen mit ihm im Park spaziert, auf verschiedenen Wegen. In der schwierigen Zeit hat der Dichter das Angebot ihrer Freundschaft angenommen, obwohl er wusste, dass diese Freundschaft nicht echt ist. Nun möchte er nicht mehr selbst lügen und sich von ihr trennen. So trennt das Fenster in diesem Gedicht nicht nur den Garten und das Zimmer, sondern auch, was damit symbolisiert ist, nämlich „die Gemeinsamkeit von Gefährtin und Dichter“ und „das Alleinsein des Dichters“. Mit dem Fenstermotiv deutet der Dichter die Distanz und bevorstehende Trennung an.<sup>60</sup> Die gebrochenen Baumäste und das verrostete Tor, von dem in der dritten Strophe gesprochen wird, weisen dann auf die Vergänglichkeit dieser Freundschaft hin.

Dass für George die Natur im Dienst des Menschen stehen soll, findet man z.B. in dem *Nach der Lese* anschließenden Teil *Waller im Schnee*. Es fällt zuerst auf, dass hier zwischen Mensch und Zimmerpflanze keine harmonische Stimmung herrscht:

Die blume die ich mir am fenster hege  
Verwahrt vorm froste in der grauen scherbe  
Betrübt mich nur trotz meiner guten pflege  
Und hängt das haupt als ob sie langsam sterbe. (SW 4, 31)

Statt an der sterbenden Blume weiter zu hängen, zieht der Dichter lieber das vorzeitige Ende und die anschließende Leere vor:<sup>61</sup>

Um ihrer fröhern blühenden geschicke  
Erinnerung aus meinem sinn zu merzen  
Erwähl ich scharfe waffen und ich knicke

---

<sup>60</sup> Vgl. Morwitz, S. 112.

<sup>61</sup> Vgl. Ebd., S. 117.

Die blosse blume mit dem kranken herzen.

Was soll sie nur zur bitnis mir taugen?  
Ich wünschte dass vom fenster sie verschwände ..  
Nun heb ich wieder meine leeren augen  
Und in die leere nacht die leeren hände. (SW 4, 31)

Das Fenster ist der Platz, den der Dichter der Blume zum Leben geboten hat. Nun wünscht er, dass die verwelkte Blume vom Fenster verschwindet. Wenn jemand „weg vom Fenster“ ist, bedeutet das normalerweise, dass er keinen Einfluss mehr ausüben kann.<sup>62</sup> Hier sollte es heißen, dass der Dichter nicht mehr zulässt, dass die sterbende Blume seinen Gemütszustand weiterhin negativ beeinflusst.<sup>63</sup> Zusammen mit dem oben genannten Beispiel im Teil *Nach der Lese* lässt sich daraus schließen, dass der Dichter nicht von einer Untergangsstimmung umgeben sein will. Und genau wie das oben genannte Beispiel steckt hinter dieser Darstellung eigentlich die Trennung von einer Person, nämlich von der Freundin, die in *Waller im Schnee* dargestellt und in der Forschung allgemein mit Ida Coblenz identifiziert wird.<sup>64</sup>

Dieses Gedicht von George hat vermutlich Rilke zum Verfassen einer Strophe seines Gedichts *Und meine Mutter war sehr jung* angeregt, das am 22. November 1897, eine Woche nach der Lesung Georges im Salon des Malers Lepsius, in Berlin-Wilmersdorf entstanden ist:

Im Herbste hab ich oft gesehn,  
wie mild sich ihre Hände mühten  
am Fensterbrett; und dennoch blühten  
ihr nie die armen Azaleen. (SW 3, 586)

Ähnlich wie bei George handelt sich hier ebenfalls um einen gescheiterten Versuch, die Natur nach eigenem Wunsch zu gestalten. Die Blume sollte gegen ihren natürlichen Kreislauf auch im Winter bzw. im Herbst blühen. Nur während bei George die Enttäuschung zur Zerstörung führt, wird der unrealistische Traum der Mutter des Rilke-Gedichts wohl möglich noch andauern. Wenn Rilkes Gedicht tatsächlich von Georges Gedicht angeregt worden ist, dann lässt sich wegen der kritischen Darstellung vermuten, dass George den jüngeren Dichter im negativen Sinne an seine Mutter erinnert haben könnte. Für Rilke ist das Thema der Topfpflanze am Fenster aber nicht neu. Bevor er überhaupt von Georges Gedicht

<sup>62</sup> Veronika Schneider, Beatrix Birken, Evangelia Karamountzou: Das Fenster in der Literatur. Eine Geschichte der freien Sicht, Frankfurt a.M.: Dielmann, 2000, S. 15.

<sup>63</sup> Was die sterbende Blume den Dichter stört, könnte auch mit der Erinnerung an seine eigene „Vitalitätsschwäche“ oder mit der allgemeinen Verfallstimmung im Fin-de-siècle zu tun haben. Vgl. Willi Koch, S. 43.

<sup>64</sup> Vgl. Morwitz, S. 117. David, S. 433.

wusste, hatte er schon ein Jahr, zuvor am 9. September 1896 in Prag, die folgenden Zeilen zum Gedicht *Impromptu* niedergeschrieben:

Hegst du am Fensterbrett dir eine Blüte,  
küssest an ihr deine Lippen du rot –  
wer sie mit hoffenden Händen auch hüte,  
es kommt ein Morgen, und sie ist tot ... (SW 3, 536)

Der Grund für das Sterben der Blume ist hier nicht wie im Falle der oben genannten Beispiele aus der Jahreszeit zu erklären. Wahrscheinlich deutet Rilke in dieser Stelle an, dass zu viel Liebe und Pflege die Blume ersticken. Es scheint, dass seine spätere Auffassung der „besitzlosen Liebe“ hier eine ihrer Wurzeln hat.

In Georges Werk gibt es zwei Stellen, bei denen das Fenster sich stärker als an anderen Stellen auf die Natur zu beziehen scheinen. Bei den beiden Stellen handelt sich nämlich um den Fensterblick auf eine Landschaft. Im Gedicht *Der Täter* aus dem Buch *Teppich des Lebens* blickt der Täter am Abend vor seiner Tat durchs Fenster auf die friedliche Landschaft - dies hat er wegen der intensiven Vorbereitung auf die Tat lange nicht getan - und im Bewusstsein, dass dies das letzte Mal sein kann:<sup>65</sup>

Ich lasse mich hin vorm vergessenen fenster: nun tu  
Die flügel wie immer mir auf und hülle hienieder  
Du stets mir ersehnte du segnende dämmrung mich zu  
Heut will ich noch ganz mich ergeben dem lindernden frieden.

[...]

Wie wiegt mich heute so mild das entschlummernde land  
Wie fühl ich sanft um mich des abends frieden! (SW 5, 45)

So wie die Landschaft in der Dämmerung steht, nähert der Täter seinem Lebensende. Der Anfang und das Ende des Gedichts, die hier zitiert werden, bilden den Rahmen für sein Sinnen über den Mord und sein eigenes Schicksal, das zweieinhalf Strophen ausmacht. So hat man den Eindruck, dass die Natur für den Täter nur zweitrangig ist. Die Aussage des Gedichts spricht auch für diesen Eindruck. Weil für den Täter die Menschen nicht mehr viel bedeuten (er spricht zu seinen Feinden: „wie ich euch alle ein wenig verachte!“ und zu seinen Freunden: „auch ihr freunde redet morgen“), wendet er sich der Natur zu.

Rilke sollte dieses Gedicht von George besonders schätzen, denn er schrieb es in einem Brief vom 21. Oktober 1913 für Lou Andreas-Salomé ab.<sup>66</sup> Er selbst thematisiert schon früh in einem Gedicht das Motiv des abschied-

<sup>65</sup> Vgl. Morwitz, S. 183.

<sup>66</sup> Vgl. Eudo C. Mason: Rilke und Stefan George, in: Gestaltung – Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Korff, hrsg. v. Joachim Müller, Leipzig: Koehler&Amelang, 1957, S. 249-278; hier S. 277.

nehmenden Blicks am Fenster. Da die Ausgabe vom *Teppich des Lebens* in seiner Bibliothek erst im Jahr 1900 erschien, ist das folgende Gedicht von Rilke vom 7. April 1897 sehr wahrscheinlich ohne Kenntnis des Georgeschen Gedichts entstanden:<sup>67</sup>

Aus der Burg von Fensterbänken  
schau ich noch ein letztes Mal.  
[...]

Und es wächst mein leises Schauen,  
und den Burgpfad kommt es still  
wie ein Zug von bleichen Frauen,  
der in einem silbergrauen  
Sarg den Tag aus toten Auen  
in das einsame Vertrauen  
der Kapelle tragen will. (SW 3, 564f.)

Anders als in Georges Gedicht stellt die abendliche Landschaft hier für das lyrische Ich keine friedliche oder tröstliche dar, sondern eine totale Vision des Tods, obwohl das lyrische Ich hier nicht vor einem baldigen Ende steht. Es sieht aus, als ob der Tag endgültig gestorben wäre und es kein Morgen danach mehr gäbe.

Der andere Fensterblick auf die Landschaft bei George geschieht im Gedicht *Fenster wo ich einst mit dir*:

Fenster wo ich einst mit dir  
Abends in die landschaft sah  
Sind nun hell mit fremdem licht.

Pfad noch läuft vom tor wo du  
Standest ohne umzuschaun  
Dann ins tal hinunterbogst. (SW 6/7, 151)

Da wir im Kapitel 2.2.3 noch auf dieses Gedicht zurückkommen werden, beschäftigen wir uns hier nur mit dem Verhältnis zwischen Menschen und Landschaft. Eine gewisse Diskrepanz zwischen ihnen ist nicht zu übersehen. Während die Person, die der Dichter anspricht, nicht mehr anwesend ist, bleibt die Landschaft unverändert. Am Ende des Gedichts sieht es aber so aus, als ob die Natur in den Augen des Betrachters von seinem Gefühl gefärbt wird:

<sup>67</sup> Da Rilkes erste Begegnung mit George erst sieben Monaten nach der Entstehung dieses Gedichts fand und er vorher auch kaum Möglichkeit hatte, Georges Gedichte zu Gesicht zu bekommen. Deswegen schreibt er George am 7. Dezember 1897 einen Brief und äußert den Wunsch, dem „erkorenen Leserkreis der >Blätter für die Kunst< anzugehören“. Siehe Rainer Maria Rilke: Briefe, Bd. 1, hrsg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim, Wiesbaden: Insel-Verl., 1950, S. 3. Vgl. Hans Janssen: Rilkes Bibliothek, in: Philobiblon, 33 (1989), S. 293-319; hier S. 302.

Dunkel – schweigen – starre luft  
Sinkt wie damals um das haus.  
Alle freude nahmst du mit. (SW 6/7, 151)

Genau gesehen, dient die Landschaft in den beiden Gedichten aber nur als Hintergrund für den Menschen, das erste Mal für die bevorstehende Tat des Menschen und das zweite Mal für die Erinnerung an eine bestimmte Person. Der vom Fenster geleistete Bezug leitet von der Landschaft ohne Verzögerung zum Menschen über. Denn dieser ist Georges Hauptanliegen, wie auch Willi Koch sagt: „Für George geht der Weg nicht wie bei Rilke durch Natur, sondern durch den Menschen.“<sup>68</sup>

### 2.1.1.3 AUSLIEFERUNG AN DIE LANDSCHAFT

Das Motiv des Fensters als Auslieferung an die Landschaft, ist besonders bei Trakl charakteristisch. Um dies zu erläutern, sollte man am besten zuerst die Bedeutung der Landschaft für seine Lyrik betrachten. Die Relevanz des Fensters für Trakl liegt anfänglich darin, dass sie eine entscheidende Rolle in seiner künstlerischen Entwicklung gespielt hat. Laut Kurt Wölfels Untersuchung hat Trakl erst mit der Zuwendung zur Natur seine ausschließlich von den Lektüren angeregte, gegenstandsleere Jugenddichtung überwunden und ist zu eigener Aussage gelangt.<sup>69</sup> Danach macht Trakl die Landschaft in seinem Werk zu einer Reflexionsfläche seiner Seele. Trakls Landschaftsdarstellung, für die in erster Linie die Salzburger Umwelt seiner Jugend und dann noch die weitere Umgebung seiner späteren Aufenthaltsorte, z.B. Hohenburg,<sup>70</sup> die Vorlage boten, ist weniger objektive Beschreibung des Gesehenen, als vielmehr eigenwillige Kombination des Empfundenen. Es handelt sich um einen „*Landschaftsentwurf*“ oder um eine

---

<sup>68</sup> Koch, S. 74.

<sup>69</sup> Vgl. Kurt Wölfel: Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls, in: Euphorion, 52 (1958), S. 50-81; hier S. 53.

<sup>70</sup> Trakl konnte von den Fenstern seines Familienhauses am Waagplatz aus die schönsten Plätze in Salzburg, den Mozartplatz, Residenzplatz und Waagplatz sehen. Und was er sah, prägte sich ihm tief ein. Wenn Trakl sich später an seine Heimatstadt erinnerte, schien alles direkt vor seinen Augen zu stehen. Während seines Studiumsaufenthaltes in Wien schrieb Trakl Ende Oktober 1908 an seine Schwester Maria Geipel: „Ich denke, der Kapuzinerberg ist schon im flammenden Rot des Herbstes aufgegangen, und der Gaisberg hat sich in ein sanft' Gewand gekleidet, das zu seinen so sanften Linien am besten steht. Das Glockenspiel spielt die >letzte Rose< in den ernsten freundlichen Abend hinein, so süß-bewegt, dass der Himmel sich ins Unendliche wölbt! Und der Brunnen singt so melodisch hin über den Residenzplatz, und der Dom wirft majestätische Schatten. Und die Stille steigt und geht über Plätze und Straßen.“ (HKA 1, 472f.) Fast alle hier genannten Bilderelemente kehren später in seinem Gedicht *Die schöne Stadt* wieder, das kurz danach entstanden ist. Vgl. Otto Basil: Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996, S. 22. Gerhard Fritsch: Die Landschaft in den Dichtungen Trakls, in: Wort in der Zeit, 10 (1964), S. 21-25; hier S. 22.

subjektive Landschaft.<sup>71</sup> Trakls Landschaft besitzt vielfältige Eigenschaften, von „rein“, „idyllisch“, „heiter“, „weltentrückt“ bis zu „düster“, „verfremdet“ und „verfallend“. In ihr erkennt man einen Dichter, der für die äußerliche Schönheit und Heiterkeit der Natur empfänglich ist, aber auch deren untergründiges Bedrohungspotential spürt. In ihr erkennt man einen Dichter, der vom Angst- und Schuldgefühl gequält ist und dessen Gemütsverfassung schnell umschlagen kann.

Aber welche Funktion hat das Fenster, wenn ein Fenster zwischen der Natur und dieser Dichterseele steht? Es scheint, dass das Fenster zuerst sein Bewusstsein dessen stärkt, dass er von der heiteren und unbeschwerten Natur ausgeschlossen ist, dass er an ihr keinen Anteil hat. Aber wenn die im Fenster erscheinende Natur ihre negative Dimension präsentiert, scheint sie den depressiv gestimmten Dichter besonders zu fesseln und zu berühren. Man hat den Eindruck, als ob er in ihr sich selbst erkennt. So führt das Fenster in diesem Fall zur Selbsterkenntnis. Besonders fatal für den sensiblen Dichter ist, dass er sich hinter dem häuslichen Fenster nicht geborgen fühlen kann, wenn ihm die Natur draußen eine Bedrohung ist. Wehrlos ist er dem Andrang der Außenwelt ausgeliefert. Genauer gesagt, verfügt das Fenster bei Trakl im Bezug auf die Wahrnehmung der Natur über drei Funktionen – der Barriere, des Spiegels oder des Zugangs. Als Barriere hebt das Fenster die Gegensätze zwischen Mensch und Natur hervor. Als Spiegel reflektiert die Landschaft im Fenster den Seelenzustand des Dichters. Als Zugang lässt das Fenster den Menschen den Gefahren der Außenwelt ausgeliefert werden.

Dass das Fenster zwischen Mensch und Natur wie ein konträrer Bezug wirkt, ist besonders an zwei frühen Gedichten Trakls ersichtlich - *An einem Fenster* und *Die junge Magd*. Im ersten Gedicht kann das lyrische Ich sich anfangs noch durch den Blick auf die weite Frühlingslandschaft, den es morgens vom Fenster aus wirft, begeistern:

Über den Dächern das Himmelsblau,  
Und Wolken, die vorüberziehn,  
Vorm Fenster ein Baum im Frühlingstau,

Und ein Vogel, der trunken himmelan schnellt,  
Von Blüten ein verlorener Duft –  
Es fühlt ein Herz: Das ist die Welt! (HKA 1, 236)

---

<sup>71</sup> Karl Ludwig Schneider: Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl, in: Der Deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten, hrsg. v. Hans Steffen, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1965, S. 44-62; hier S. 59; vgl. Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, München: Beck, 2004, S. 632; Stephan Jaeger: Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke, München: Fink, 2001, S. 201.

Aber die anscheinende Heiterkeit ist von den Bildern der Unbeständigkeit und des Vergehens getragen. Die Begeisterung ist nur eine vorgetäuschte. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn das lyrische Ich bald in Schwermut fällt. Während der Tag seinen Höhepunkt erreicht, sinkt seine Stimmung angesichts eigener Untätigkeit und der verfließenden Zeit auf den Tiefpunkt. Schmerzlich erkennt das lyrische Ich, dass ihm die Lebensfreude der Außenwelt nicht gewährt wird:

Die Stille wächst und der Mittag glüht!  
Mein Gott, wie ist die Welt so reich!  
Ich träume und träum' und das Leben flieht,

Das Leben da draußen – irgendwo  
Mir fern durch ein Meer von Einsamkeit!  
Es fühlt's ein Herz und wird nicht froh! (HKA 1, 236)

Dass das Fenster Mensch und Natur trennt, ist auch im balladesken Gedicht *Die junge Magd* zu spüren. Das Gedicht erzählt von der Geschichte einer jungen Magd, wie sie von einem Schmiedeknecht verführt wird und in der Folge der Lust den Tod findet. Der fünfte und vorletzte Teil dieses Gedichts besteht aus drei Strophen. Die erste und dritte Strophe thematisieren das Leid der jungen Magd, die wegen der Fehlgeburt oder Abtreibung sterbend auf dem Bett liegt. Zwischen die beiden Strophen schiebt der Dichter eine idyllisch anmutende Strophe hinein:

Die Reseden dort am Fenster  
Und den bläulich hellen Himmel.  
Manchmal trägt der Wind ans Fenster  
Einer Glocke zag Gebimmel. (HKA 1, 14)

Dadurch werden die Kontraste zwischen der Sorglosigkeit der Natur und der vom Trieb und Laster verursachten Qual des Menschen besonders drastisch. In dieser Strophe lässt sich aber auch etwas Tröstliches spüren. In dem Duft der Reseden versteckt Trakl Mitleid mit dem Leidenden. So begleitet der Resedenduft die erkrankte Schwester, von der sein spätes Gedicht *In der Heimat* handelt:

Resedenduft durchs kranke Fenster irrt;  
Ein alter Platz, Kastanien schwarz und wüst. (HKA 1, 60)

Im Gegensatz zum Gedicht *Die junge Magd* leidet die Natur diesmal gleichzeitig mit dem Menschen. Die dem Föhn ausgesetzte Landschaft ist gewissermaßen krank. Davon berichtet der sechste Vers: „Der Föhn im braunen Gärtchen [...]“ (HKA 1, 60). Es besteht hier keine Grenze, die vom Fenster dargestellt wird. Sowohl diese Seite als auch die andere Seite des Fensters sind vom Unheil befallen. Es gibt keinen Ort, zu entkommen. Die Platzierung des Fenstermotivs im Anfangsvers bezeugt keinen Eindruck von den Gegenüberstellung von Mensch und Natur: Auch die Präposition vor dem Wort „Fenster“ weist auf die Zusammen-

schließung von Innen und Außen hin: Während im früheren Gedicht nur von der Reseden „an“ dem Fenster die Rede ist, dringt der Resedenduft das Fenster diesmal „durch“.

Das Gedicht *In der Heimat* hat Trakl im Jahr 1913 verfasst. Im gleichen Jahr ist noch ein Gedicht mit dem Titel *Im Dorf* entstanden, dessen dritter Teil viele Parallelen zum Gedicht *In der Heimat* bietet. Auch dieses Gedicht wird mit dem Fenstermotiv eingeleitet und zeigt eine vom Unheil bedrohte Welt:

Ans Fenster schlagen Äste föhnentlaubt.

Im Schoß der Bäuerin wächst ein wildes Weh. (HKA 1, 64)

Es scheint, dass Trakl am meisten das Verfallen in der Natur erkennt, wenn er am Fenster steht. Man sieht es schon an den vielen vorhin zitierten Gedichtversen. Und es kommt noch mehrmals vor. Der verfallenen Natur begegnen wir im Gedicht *Musik im Mirabell*:

Das Laub fällt rot vom alten Baum

Und kreist herein durchs offne Fenster. (HKA 1, 18)

Und auch im Gedicht *An Angela*:

An Fenstern fließen Palagonienbeeten,

Narzissen auch und keuscher im Verkümmern

Als Albaster, die im Garten schimmern. (HKA 1, 284)

Im späten Prosagedicht *Offenbarung und Untergang* ist dann noch von der Reaktion des lyrischen Ichs darauf die Rede:

Auch war am Fenster blau die Hyazinthe aufgeblüht und es trat auf die purpurne Lippe des Odmenden das alte Gebet, sanken von den Lidern kristallne Tränen geweint um die bittere Welt. (HKA 1, 168, Z. 6f.)

Die aufgeblühte blaue Hyazinthe symbolisiert möglicherweise die Vergänglichkeit der Reinheit. Laut Kurt Mautz' Untersuchung bedeutet die Farbe Blau bei Trakl einerseits das Göttliche, Ewige, Reine und verkörpert andererseits die Vergänglichkeit, das Leiden, die Todverfallenheit und das „Hinsterben“.<sup>72</sup> Wahrscheinlich lässt die aufgeblühte blaue Hyazinthe das lyrische Ich an seine eigene verlorene Unschuld denken. In dem kurz vorher entstandenen Prosagedicht *Traum und Umnachtung* wird der Frühling sehnüchrig gewünscht. Aber draußen ist das Gegenteil zu sehen:

„O, dass draußen Frühling wäre und im blühenden Baum ein lieblicher Vogel sänge. Aber gräulich verdorrt das spärliche Grün an den Fenstern der Nächtlichen [...].“ (HKA 1, 149, Z. 67f.)

Man fragt sich, ob der Frühling ihm etwas nützt? Angesichts der Vielzahl solcher Darstellungen, lässt sich vermuten, dass der Ursprung dieser düsteren Bilder eher

<sup>72</sup>Vgl. Kurt Mautz: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms, Frankfurt a.M. [u.a.]: Athenäum-Verl., 1961, S. 351.

im Dichter selbst liegt. Wenn er durchs Fenster die Natur schaut, schaut er eigentlich in den eigenen Seelenzustand. Das Fenster wird zum Spiegel.

Trakl hat schon sehr früh Selbstmordgedanken. Sein exzessiver Alkohol- und Drogenrausch ist Anzeichen für die Selbstzerstörung. Für ihn, der hellsichtig das Aussterben seines Geschlechtes voraussieht und vom „verfluchten Geschlecht“ spricht (HKA 1, 149), ist die Natur zum Verfall verdammt. Aber nicht nur das. Sie stellt sich auch als Bedrohung für die Menschen auf der anderen Seite des Fensters dar. Allein ein Fensterblick kann die Angst erwecken, wie es im Gedicht *Der Gewitterabend* von 1910 heißt:

O die roten Abendstunden!  
Flimmernd schwankt am offenen Fenster  
Weinlaub wirr ins Blau gewunden,  
Drinnen nisten Angstgespenster. (HKA 1, 27)

Die Unruhe, die diese Strophe spüren lässt, ist vielfach unheimlicher als in Rilkes Gedicht *Der Schauende*.<sup>73</sup> Während bei Rilke menschliche Angst vorm bevorstehenden Gewitter auf das Fenster übertragen und das Fenster dadurch anthropomorphisiert wird, ist in Trakls Gedicht die Natur das Schreckliche und sind die Angst selbst und das Fenster ein Zugang für die Angstgespenster. Nicht umsonst werden „Fenster“ und „Angstgespenster“ hier aufeinander gereimt. Später heißt es dann noch: „Möven schrein am Fensterrahmen.“ Die dem Schrecken der Natur ausgesetzten Möven schreien vor Angst. Das Bild der unruhigen und ängstlichen Vögel vorm Fenster muss Trakl schon früh beeindruckt haben. Denn es ist schon zweimal davon in seiner frühen Prosa *Verlassenheit* die Rede:

In den düsteren, dunklen Höfen fliegen Tauben umher und suchen sich in den Ritzen des Gemäuers ein Versteck. [...] Sie scheinen immer etwas zu befürchten, denn sie fliegen scheu und hastend an den Fenstern hin. [...] In Nächten, da der Sturm um den Turm jagt, daß die Mauern in ihren Grundfesten dröhnen und die Vögel angstvoll vor seinem Fenster kreisen [...]. (HKA 1, 201)

Vom Gewitter hat Trakl übrigens eine ambivalente Empfindung. In einem an Karl Borromaeus Heinrich gerichteten und vermutlich Anfang Januar 1914 in Innsbruck geschriebenen Brief heißt es nämlich:

Zwischen Trübsinn und Trunkenheit verloren, fehlt mir Kraft und Lust eine Lage zu verändern, die sich täglich unheilvoller gestaltet, bleibt nur mehr der Wunsch, ein Gewitter möchte hereinbrechen und mich reinigen oder zerstören. (HKA 1, 532)

Das Gewitter stellt für ihn also Erlösung oder Strafe dar. Wir erfahren hier zugleich etwas über das dichterische Verfahren Trakls. Die unterschiedlichen Empfindungen, die die Dinge bei Trakl herausrufen, werden oft in einem einzigen Wort komprimiert. Gerade solche Doppel- oder Mehrdeutigkeit des Wortes macht Trakls

---

<sup>73</sup> Siehe S. 24f..

Dichtung für die Außenstehenden rätselhaft und dunkel.

Der Fensterblick auf die vom Gewitter gereinigte Landschaft ist übrigens ein beliebtes Thema in der Dichtung. Auch in Goethes *Werther* kommt eine solche Szene vor:

Wir traten ans Fenster; es donnerte abseitswärts und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf.  
(HA 6, 27)

„Wir“ meint hier Werther und Lotte. Anschließend folgt die berühmte „Klopstock-Szene“, die auf dessen Gedicht *Die Frühlingsfeier* hinweist, in dem alle Naturerscheinungen als Anwesenheit des Gottes betrachtet werden:<sup>74</sup>

Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter,  
In stillem sanftem Säuseln  
Kommt Jehova,  
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!<sup>75</sup>

Von Epiphanie kann dagegen beim Gedicht Trakls gar nicht die Rede sein, obwohl in Trakls Brief die religiöse Deutung des Gewitters durchaus vorhanden ist.

Die Bedrohung, die Trakl in der Natur sieht, bleibt nicht draußen vor dem Fenster, sondern dringt ins Haus hinein. Das Fenster kann oder will sie nicht daran hindern. Diese Darstellung liegt in zweien seiner späten Gedichte vor. Das eine ist das Gedicht *Die Verfluchten* mit der folgenden Strophe:

Am Abend säumt die Pest ihr blau Gewand  
Und leise schließt die Tür ein finstrer Gast.  
Durchs Fenster sinkt des Ahorns schwarze Last;  
Ein Knabe legt die Stirn in ihre Hand. (HKA 1, 103)

Und das andere ist das Gedicht *Melancholie*:

Die blaue Seele hat sich stumm verschlossen,  
Ins offene Fenster sinkt der braune Wald, (HKA 1, 332)

So fängt eine Reihe der melancholischen Bilder an. Dass diese beiden Stellen auf das Unheil aus der Natur hindeuten könnten, lässt sich an den Farben erkennen. Denn „Schwarz“ verkörpert bei Trakl stets die Toten, Todesahnung oder Todesgrauen.<sup>76</sup> Im Gedicht *Die Verfluchten* korrespondiert „schwarz“ noch mit dem Adjektiv „finster“ des vorherigen Verses. Dadurch wird dessen negative Bedeutung noch stärker unterstrichen. „Braun“ kann sowohl Verwelken als auch Gefahr bedeuten. Im Gedicht *Melancholie* könnte es Zeichen der melancholischen Natur sein. Bei diesen beiden Gedichten wirkt das Fenster, eigentlich ein vertrauter Bestandteil des häuslichen Interieurs, wie ein Komplize der Gefahr, die von der

<sup>74</sup> Vgl. HA 6, S. 574.

<sup>75</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke in einem Band, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Berlin und Weimar: Aufbau-Verl., 1979, S. 49.

<sup>76</sup> Vgl. Mautz, ebd., S. 336.

Außenwelt kommt.<sup>77</sup> Obwohl das vom Fenster herbeiführte Ausgeliefertsein des Menschen bei Rilke durchaus auch vorhanden ist, handelt es sich doch nicht um eine natürliche Ursache, sondern um eine künstliche, wie es im Gedicht *Die Fensterrose*, oder im Prosagedicht *Mandarinenrot* heißt:

wer, verwirrt von soviel Vorgang, den Blick weggehoben hatte, der fand sich, durch Bogen und Pfeiler hin, dem tiefleuchtenden Dunkel eines alten Glasfensters ausgeliefert. (KA 2, 74)

### 2.1.2 Nacht

Am Fenster in die Nacht hinaus zu träumen ist eine Schwärmerei, der besonders junge Leute verfallen. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn man oft im Werk der jungen Dichter oder Künstler solchem am nächtlichen Fenster Träumenden begegnet. 1839 malte der Berliner Maler Carl Steffeck sich selbst in solcher Pose (Abb. 14). Und sowohl im Frühwerk Rilkes als auch Trakls taucht eine solche Figur auf. Steffeck malte das genannte Bild während seines einjährigen Studienaufenthalts in Paris.<sup>78</sup> Zu sehen ist ein junger Mann, der lässig an einem vom Mondschein erhellen Mansardenfenster lehnt und nachdenklich hinausblickt. Seine linke Hand hält Pinsel und Palette, die Werkzeuge eines Malers. Sie lassen den Eindruck entstehen, als ob derer Besitzer gerade eine Pause macht.

Während Steffecks Gemälde eine Augenblickssituation, ein bestimmtes oder unbestimmtes Gefühl in der fremden Stadt festhält, genießt Rilkes junger Nachtwachender im Gedicht *Vigilien* (1895), das noch in seiner Geburtsstadt Prag entstanden ist, offensichtlich die Vertrautheit und die Unbekümmertheit des Zuhause-Seins:

Am offnen Stubenfenster lehn ich  
und träume in die Nacht hinauf;  
das Mondlicht windet silbersträhnig  
sich um den schwarzen Kirchturmknau. (KA 1, 45)

Der Unterschied zwischen Fremdheit und Zuhause-Sein ist vielleicht der Grund dafür, dass der Gesichtsausdruck des jungen Malers mehr zum Nachdenken als zur Schwärmerei tendiert, während Rilkes Gedicht unmissverständlich von Träumen spricht.

---

<sup>77</sup> Die in Trakls Gedicht dargestellte, von der Außenwelt kommende und ins Haus eindringende Bedrohung lässt sich gut mit Boccionis Bild *Die Straße dringt ins Haus* von 1911 vergleichen. Obwohl es bei Boccioni nicht wie bei Trakl um die bedrohliche Naturgestalt, sondern um den Lärm der Baustelle in der großen Stadt geht, wird die durchbohrende Gewalt solcher Bedrohung aus der Außenwelt für das menschliche Zuhause in diesem Bild sehr anschaulich – etwa durch die spitzen Splitter, die wie eine zerbrochene Fensterscheibe wirken und vom rechten Bildrande bedrohlich zur Hauptfigur gestaffelt sind – dargestellt (Abb. 13). Vgl. Schmoll, S. 56.

<sup>78</sup> Vgl. Schmoll, S. 74.

Rilkes nachts Wachender hat große Ähnlichkeit mit der häufig in der Dichtung der Romantik vorkommenden am Fenster träumenden Figur,<sup>79</sup> die Johann Heinrich Füssli in seinem Gemälde *Dame am Fenster im Mondschein* (um 1804) besonders charakteristisch darstellte (Abb. 15).<sup>80</sup> Eine halb auf dem Lager liegende junge Frau wendet ihren Kopf nach rechts hinten zum Fenster und blickt gedankenverloren in die Nacht hinaus. Sie stützt sich mit dem rechten Arm auf das Bett, während ihr linker Arm auf der Fensterbrüstung liegt. Anscheinend hat sie gerade mit der linken Hand den dunklen Fenstervorhang auf die Seite geschoben. Das helle Mondlicht beleuchtet ihr verlorenes Profil, das Dekolleté, die nackten Arme und das sich am Fenster rankende Weinlaub hell.<sup>81</sup> Ihre unbequeme Körperhaltung und ihr sinnendes Gesichtsausdruck lassen vermuten, dass irgend ein Gedanke oder ein Traum sie beunruhigt und aus dem Schlaf erweckt hat. Deshalb schaut sie so in Gedanken versunken in die Nacht hinaus.

Um eine an die Romantik anklingende Darstellung geht es auch bei dem am nächtlichen Fenster Träumenden des jungen Trakl. Seine 1906 entstandene Prosa *Traumland* handelt von der Erinnerung an die Tage der Kindheit, die der Ich-Erzähler bei seinem Onkel in einer kleinen Stadt, die im Talgrund liegt, verbracht hat.<sup>82</sup> In diesem Text ist zweimal davon die Rede, dass der Erzähler am Fenster der von ihm bewohnten Dachstube lange in die Nacht hinaus träumt. Zuerst liest man die folgenden Zeilen:

Oft auch ging ich am Abend zu meinem alten Onkel hinunter, der beinahe den ganzen Tag bei seiner kranken Tochter Maria verbrachte. Dann saßen wir drei stundenlang schweigend beisammen. Der laue Abendwind wehte zum Fenster herein und trug allerlei verworrenes Geräusch an unser Ohr, das einem unbestimmte Traumbilder vorgaukelte [...]. Langsam schlich die Nacht ins Zimmer und dann stand ich auf, sagte »Gute Nacht« und begab mich in meine Stube hinauf, um dort noch eine Stunde am Fenster in die Nacht hinaus zu träumen. (HKA 1, 190, Z. 32f.)

Obwohl hier bereits etwas Verwirrendes in der Luft schwebt, klingt alles noch harmlos. Da der Ich-Erzähler in dieser Zeit eine zärtliche und noch unschuldige Zuneigung zu seiner Kusine Maria empfindet, ist von „himmel-hohen, närrisch-glücklichen Knabenträume[n]“ die Rede. (HKA 1, 189).

Aber wenn der Ich-Erzähler dann ein körperliches Verlangen nach dem Mädchen verspürt, ist der Friede am nächtlichen Fenster zerstört:

wenn ich sah, wie beim leise plätschernden Brunnen im Mondenschein zwei Menschen enge

<sup>79</sup> Vgl. Schmoll, S. 64.

<sup>80</sup> Vgl. Ebd., Das Gemälde befindet sich jetzt im Frankfurter Goethe-Museum. Es wird oft vermutet, dass dieses Gemälde sich auf ein literarisches Werk bezieht.

<sup>81</sup> Vgl. Ebd. und Gert Schiff: Johann Heinrich Füssli 1741-1825. Text und Oeuvrekatolog, Bd. I/1, Zürich [u.a.] : Verl. Berichthaus [u.a.], 1973, S. 344.

<sup>82</sup> Ob es sich bei dieser Prosa um ein persönliches Erlebnis des Dichters in Ödenburg handelt, der Heimatstadt seines Vaters, ist ungewiss. Vgl. IA 1, 64.

aneinander geschmiegt langsam dahinwandelten, als wären sie ein Wesen, und mich da ein ahnungsvoller heißer Schauer überlief, da kam die kranke Maria mir in den Sinn; dann überfiel mich eine leise Sehnsucht nach irgend etwas Unerklärlichem, und plötzlich sah ich mich mit ihr Arm in Arm die Straße hinab im Schatten der duftenden Linden lustwandeln. Und in Marias großen, dunklen Augen leuchtete ein seltsamer Schimmer, und der Mond ließ ihr schmales Gesichtchen noch blasser und durchsichtiger erscheinen. Dann flüchtete ich mich in meine Dachstube hinauf, lehnte mich ans Fenster, sah in den tiefdunklen Himmel hinauf, in dem die Sterne zu erlöschen schienen und hing stundenlang wirren, sinnverwirrenden Träumen nach, bis der Schlaf mich übermannte. (HKA 1, 190f., Z. 55f.)

Welche Träume den Ich-Erzähler dermaßen verwirren ist nicht schwer zu erraten. Sicherlich handelt es sich um erotische Träume, die den sexuell durch den Anblick des Liebespaars auf der Straße erwachenden Jüngling erregt und gleichzeitig beängstigt haben. Auffällig ist, dass der Erzähler hier die Nacht näher beschreibt, während sie in der vorangegangenen Stelle abstrakt bleibt. Unklar ist aber, ob die Nacht zufällig an diesem Tag besonders dunkel ist, so dass das Sternenlicht kaum durchschimmern kann. Oder es hat lediglich mit seiner subjektiven Empfindung zu tun.

Von dieser romantischen Darstellung ausgehend, haben Trakl und Rilke, die beiden Dichter unter den hier behandelten Autoren, die sich mit der Nacht am meistens befassten, zeit ihres Lebens dann verschiedene Aspekte zu diesem Thema herausgebildet, wie die folgenden beiden Unterkapitel zeigen werden.

#### 2.1.2.1 VERLASSENHEIT VOR DER NACHT

Einige Monate nach *Traumland* ist Trakls Prosa *Verlassenheit* (1906) entstanden. Sie erzählt von einem Schloss, das von draußen gesehen wie verlassen aussieht. Tatsächlich wird es von einem Grafen bewohnt. Es ist ein Graf, der der Gegenwart „nicht angehört“ und das Leben der Vergangenheit, „das herrlich schöne Leben seiner Väter“ lebt (HKA 1, 201, Z. 73f.). Jeden Tag schaut er - „wie ein kleines irres Kind, über dem ein Verhängnis steht“ (HKA 1, 201, Z. 66f.) - durchs Fenster des rissigen Turmgemachs nach draußen und in den heruntergekommenen Garten. Abends liest er „in mächtigen, vergilbten Büchern von der Vergangenheit Größe und Herrlichkeit“ (HKA 1, 201). Nur in der Nacht wird das „Schweigen der Verlassenheit“, das sein Leben beherrscht, vom Sturm unterbrochen:

In Nächten, da der Sturm um den Turm jagt, daß die Mauern in ihren Grundfesten dröhnen und die Vögel angstvoll vor seinem Fenster kreischen, überkommt den Grafen eine namenlose Traurigkeit.

Auf seiner jahrhundertalten, müden Seele lastet das Verhängnis.

Und er drückt das Gesicht an das Fenster und sieht in die Nacht hinaus. Und da erscheint ihm alles riesengroß traumhaft, gespenstisch! Und schrecklich. Durch das Schloß hört er den Sturm rasen, als wollte er alles Tote hinausfegen und in Lüfte zerstreuen.

Doch wenn das verworrene Trugbild der Nacht dahinsinkt wie ein heraufbeschworener Schatten – durchdringt alles wieder das Schweigen der Verlassenheit. (HKA 1, 201, Z. 76f.)

Zwischen der stummen Verlassenheit und lauten Traurigkeit wechselt die Stimmung seines Schlosslebens zyklisch ab und geht mit der Veränderung der Tageszeit Hand in Hand. Diese Passage verdient eine besondere Aufmerksamkeit, denn die hier der Nacht zugesprochenen Eigenschaften bzw. Wirkungen auf den Menschen - Traurigkeit, Einsamkeit, Verlassenheit und Trugbilder – bestimmen fortan Trakls Gestaltung der Nacht am Fenster.

In Trakls Nachlass liegen zwei Gedichte mit dem Titel *Melusine* vor. Die beiden Gedichte über diese zuerst in der französischen Sage erzählte, unglückliche Meerfee, die sich mit einem Sterblichen vermählte, um menschlich zu werden und sterben zu können, dann aber von ihrem Ehemann verraten wurde, sind im Jahr 1909 verfasst worden. Trakls Beschäftigung mit dieser Sagengestalt spiegelt gewissermaßen die Zeitströmung wider. Von der Vorstellung der „femme fatale“ angetrieben, haben im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr Dichter und Künstler in ihren Werken Wasserfrauen gestaltet. Um die Jahrhundertwende hat die Beliebtheit dieses Motivs - nicht zuletzt wegen des Jugendstils – dann ihren absoluten Höhepunkt erreicht.<sup>83</sup> Eine weitere Anregung empfängt das zweite Melusine-Gedicht Trakls noch aus der französischen Redewendung „Faire des cris de Mélusine“. Denn offensichtlich ist der Klageton, den der Dichter im Nachtwind vernimmt, die unmittelbare Anregung zu diesem Gedicht:<sup>84</sup>

An meinen Fenstern weint die Nacht –  
Die Nacht ist stumm, es weint wohl der Wind,  
Der Wind, wie ein verlorne Kind –  
Was ist's, das ihn so weinen macht?  
O arme Melusine!

Wie Feuer ihr Haar im Sturme weht,  
Wie Feuer an Wolken vorüber und klagt –  
Da spricht für dich, du arme Magd,

<sup>83</sup> Vgl. Beate Volmari: Die Melusine und ihre Schwestern in der Kunst. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen, in: Sehnsucht und Sirene, vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien, hrsg. v. Irmgard Roebling, Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges., 1991, S. 329-350; hier S. 340 u. 344.

<sup>84</sup> Vgl. Walburga Hük: Melusine-Lusignan: Fiktive Genealogie im Namen der Mutter. Zum altfranzösischen Melusinenstoff, in: Sehnsucht und Sirene, S. 35-48; hier S. 41.

Mein Herz ein stilles Nachtgebet!

O arme Melusine! (HKA 1, 232)

Zuerst klingt die erste Strophe wie eine Anspielung auf die oben genannte Redewendung. Dann greift die anschließende Strophe den Ursprung dieser Redewendung auf: die Abschiedsszene Melusines von der Burg Lusignan, wie sie Jean d'Arras in seinem Roman *Mélusine* geschildert hat. Weil ihr Ehemann Raymond das Gebot gebrochen hat, sie am Samstag bei ihrem Bad nicht zu beobachten, und sie außerdem vor seinem Hofstaat eine „Schlange“ nannte, verlässt sie die Menschenwelt und kehrt in ihr Reich zurück:

*Melusine macht einen Sprung in die Fensteröffnung, gibt einen langen Seufzer von sich, springt und verwandelt sich in eine fliegende Schlange mit blauglitzerndem Schwanz. Bevor sie vollends entschwindet, umfliegt sie dreimal das Schloß, einen Schmerzensschrei ausstoßend, wenn sie am Fenster vorbeikommt, „crioit piteusement et lamentoit de voix seraine“.<sup>85</sup>*

Trakls Gedicht zeigt ganz offen Mitleid mit Melusine. Diese gefühlvolle Anteilnahme an dem Leiden des Anderen lässt an jene Worte des alten Onkels denken, der in *Traumland* auftaucht: „Deine Seele geht nach dem Leiden“ (HKA 1, 192, Z. 101f.). Auch Karl Borromäus Heinrich charakterisiert Trakl als solchen Mitleidenden, der sich wie aus einem inneren Zwang heraus so verhält: „Immer schaute er das Leid und immer litt er es mit“.<sup>86</sup> Und dieses Gefühl ist mitreißend und übertönt beinahe gänzlich das Gespenstische im Windheulen, das offenbar vorhanden ist und bei jenem, der es hört, durchaus Gruseln hervorrufen kann.

Nach dem Gedicht *Melusine* tritt in Trakls Werk eine Närrin auf, die am nächtlichen Fenster in Schwermut verfällt:

Die Närrin weint mit offnem Haar

Am Fenster, das vergittert starrt.

Im Teich vorbei auf süßer Fahrt

Ziehn Liebende sehr wunderbar. (HKA 1, 16)

Das Wort „vergittert“ verweist auf eine Irrenanstalt, in der die Närrin eingesperrt ist. Durch die anschließenden Verse erfahren wir mehr über sie: Es war nämlich Liebeskummer, der sie in den Wahnsinn getrieben hat.<sup>87</sup> Nun ist es der Anblick des Liebesglücks der Anderen, der sie traurig macht. Diese Verse gehören zu der im Dezember 1911 entstandenen *Romanze zur Nacht*. Bei diesem Gedicht stößt man auf eine Reihe nächtlicher Bilder. Die meisten von ihnen sind wie aus einem Alptraum entsprungen. Und der Leser droht sich zwischen den Zeilen zu verirren. Erst zum Schluss offenbart der Dichter den Ausgangspunkt des Ganzen und nennt

<sup>85</sup> Vgl. Hülk, S. 41.

<sup>86</sup> Zit. nach: Matteo Neri: Das abendländische Lied. Georg Trakl, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996, S. 123.

<sup>87</sup> Vgl. Alfred Doppler: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte, Salzburg und Wien: Müller, 2001, S. 21.

den Urheber dieser verwirrenden Bilder. Es ist nämlich ein „Schläfer“, der sie „im Dunkel der Nacht“ flüstert.<sup>88</sup>

Kaum ein Jahr später gestaltet Trakl im Gedicht *Wintergang in A-Moll* (1912) ein mit den Närrin-Versen verwandtes, aber mehr schemenhaft wirkendes Bild:

Ans Fenster flattert eines Greisen Haar. (HKA 1, 291)

Für die Schemenhaftigkeit dieses Bildes gibt es eine einfache Erklärung. Trakl berichtet seinem Freund Erhard Buschbeck in einem Brief, dass er dieses Gedicht schreiben konnte, „das vor Kälte schebbert“, nachdem er wegen der „abendlichen Weinheizung“ eine frostige Mondnacht am Novemberanfang auf dem Balkon verbracht hatte (HKA 1, 491). Offenbar sind die zehn Phantasienbilder dieses Gedichts aus einem Delirium entsprungen.<sup>89</sup>

Die Nacht ist das meist verwendete Substantiv Trakls. Insgesamt taucht es 291mal auf.<sup>90</sup> Und viele Trakls Gedichte münden in die Nacht.<sup>91</sup> Manchmal fühlt der Dichter, dass die Nacht unvergänglich ist (HKA 1, 98, Z. 49) oder ewig dauert (HKA 1, 200, Z. 30). Trakls Nacht ist aber nicht immer schwarz. Nicht selten spricht er von der blauen Nacht. Und wie die meisten „Dinge“ erhält auch die Nacht unter Trakls Gestaltung auch ein ambivalentes und vielfältiges Gesicht. Bei manchen Stellen ist sie anthropomorph und mit Mutter, Braut sowie Schoß assoziiert. Sie wird als „Mönchin“ (HKA 1, 164) und „Nymphe“ (HKA 1, 417) angeredet.<sup>92</sup> Wie eine Anknüpfung an die zuletzt Genannte mutet dann diese Metapher aus dem Gedicht *Abendland* (1914) an: „Strande der Nacht“ (HKA 1,

---

<sup>88</sup> Doppler, S. 20. Solches poetische Verfahren kann man auch bei einem früheren Gedicht Trakls beobachten. Das im Juni 1910 entstandene Gedicht *Die schöne Stadt* endet mit der folgenden Strophe:

Heimlich haucht an blumigen Fenstern  
Duft von Weihrauch, Teer und Flieder.  
Silbern flimmern müde Lider  
Durch die Blumen an den Fenstern. (HKA 1, 24)

Wie es bei den meisten Gedichten Trakls der Fall ist, wird das lyrische Ich in diesem Gedicht nirgends erwähnt, in dem die Bilder der Stadtlandschaft einfach in einer Reihe auftauchen. Die oben zitierte Schlussstrophe erweckt beim Lesen jedoch den Eindruck, dass alle hier geschilderten Bilder von den Fenstern aus zu betrachten sind. Mit den müden Augen kehrt der Dichter am Ende zum Ausgangspunkt seines Hinausschauens zurück. Die Tendenz vom Sehen zum Hören, die sich in diesem Gedicht zeigt, spricht auch dafür, dass sich der Dichter langsam von der Außenwelt abwendet und zu sich zurückkehrt. Solche Ermüdung von der Schönheit der Stadt Salzburg ist auch im folgenden an Irene Amtmann gerichteten Brief zu vernehmen: „Man könnte mich vielleicht undankbar schelten, unter diesem wunderbaren reinen Himmel der Heimat so zu sprechen – aber man tut gut daran sich gegen vollendete Schönheit zu wehren, davor einem nichts erübrigt als ein blödes Schauen.“ (HKA 1, 551)

<sup>89</sup> Kurz Zeit später betitelt Trakl ein Gedicht tatsächlich mit *Delirium*, das ebenfalls von vielen Phantasienbildern erfüllt ist (HKA 1, 306).

<sup>90</sup> Vgl. Heinz Wetzel: Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls, Salzburg: Müller, 1971, S. 813; Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie, Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 294.

<sup>91</sup> Vgl. Russell E. Brown: Time of Day in Early Expressionist Poetry, in: Publications of the Modern Language Association of America, 84 (1969), S. 20-23; hier S. 23.

<sup>92</sup> Vgl. Kleefeld 1985, S. 294f..

140),<sup>93</sup> die die Nacht wie ein wasserähnliches Wesen erscheint lässt. In dieser Beziehung steht gewiss auch das schon erwähnte Melusinen-Gedicht. Mit diesen relativen positiven Nachtdarstellungen kontrastiert eine Menge negativer Darstellungen. Z.B. ist die Nacht die Zeit der anderen Kreatur. Diese Bedeutung kommt in den folgenden Zeilen des Gedichts *Die Ratten* (1910) deutlich zum Vorschein:

In Hof scheint weiß der herbstliche Mond.  
Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.  
Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt;  
Da tauchen leise herauf die Ratten  
  
Und huschen pfeifend hier und dort  
[...] (HKA 1, 52)

Und auch dieser Vers aus dem Gedicht *Am Moor* (1913) erweckt solchen Eindruck:

Erscheinung der Nacht: Kröten tauchen aus silbernen Wassern. (HKA 1, 91)  
Was später im Gedicht *Vorhölle* (1914) angesprochen wird: „Benagt die fette Ratte Tür und Truh“ (HKA 1, 132), verrät uns dann, wofür diese Machthaber der Finsternis für den am Verfall des Vaterhauses leidenden Dichter besonders stehen, nämlich für den Zerfall des menschlichen Zuhouses. Daran haben die Ratten im gleichnamigen Gedicht zuvor eifrig gearbeitet. Deshalb heißt es im Gedicht: „Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt“. Es sind die verfallenden und von den Menschen verlassenen Häuser, die nun das Reich der Ratten sind. Nachts, wenn die Menschen schweigen, tauchen sie heimlich auf und suchen nach der menschlichen Spur. Von dem Geruch des Aborts geleitet, finden die Ratten schließlich ihr Ziel – die von Korn und Früchten erfüllten Scheunen. Zum Schluss des Gedichts erhebt sich wieder das Klagegeschrei des Windes: „Eisige Winde im Dunkel greinen.“ (HKA 1, 52) Es ist die Elegie für die zukünftigen verfallenden Menschenhäuser.

Wenn der Dichter die Augen nicht auf die Erde – auf der in der Nacht lauter traurige und düstere Gestalten wimmeln -, sondern auf den Himmel richtet, sieht er möglicherweise eine erbarmungslose Verfolgungsjagd des Kosmischen:

Stundenlang fäl<l>t härener Schnee ans Fenster  
Jagt den Himmel mit schwarzen Flaggen und zerbrochenen Masten die  
Nacht. (HKA 1, 377)

Diese beiden Zeilen sind platziert am Schluss der ersten Fassung des oben schon erwähnten Gedichts *Am Moor*, die den Obertitel *Dezember* (1913) trägt. Das Fenster gehört wohl zu einer Schenke, von der in der vorherigen Strophe die Rede ist. Im Kontrast zu der horizontalen hektischen Jagd am Himmel herrscht darin ein

---

<sup>93</sup> Vgl. Kleefeld 1985, S. 295.

verfallendes und trostloses Bild des Menschlichen, das sich vertikal bewegt: „Von der Tapete lautlos des Trunkenen Schatten sinkt“ (V. 16). Dabei entsteht noch der Eindruck, als ob diese beiden Verse sich um eine Vision des Weltendes drehen, die mit der düsteren und deprimierten Stimmung in der Schenke übereinstimmt. Der ununterbrochen fallende Schnee scheint die Schenke vergraben zu wollen. Und die unerbittliche Verfolgung der Nacht, die trotz der - wahrscheinlich durch den Zweikampf mit dem Tag verursachten – „körperlichen Beschädigung“, die der Dichter mit „zerbrochenen Masten“ andeutet, fest entschlossen ihren Gegenspieler bis zum Ende der Welt jagen will, erinnert an jenen auf einem mageren Gaul reitenden alten dünnen Greis mit wilden Blick in Dürers berühmten Holzschnitt *Die vier apokalyptischen Reiter* (1497/98).<sup>94</sup> Zusammen mit den anderen drei Schreckenreiter, die die Pest (mit dem Bogen), den Krieg (mit dem Schwert) und die Hungersnot (mit der Waage als Symbol der Teuerung) darstellen,<sup>95</sup> jagt und übertrampelt dieser den Tod verkörpernde alte Mann die Menschen ohne Unterschied und gnadenlos (Abb. 16).<sup>96</sup> Ähnlich diesem apokalyptischen Bild, in dem nach Theissings Meinung „die germanischen Vorstellungen der ‚wilden‘ und ‚wütenden‘ Jagd“ mitschwingen, ist der siegreiche Jäger im Gedicht *Dezember* ebenfalls die dunkle Macht. Mit „schwarzen Flaggen und zerbrochenen Masten“, wobei es sich wohl um Figurationen der schwarzen Nachtwolken handeln, die das Abendlicht am Horizont allmählich bedecken, wirkt diese - vom Sprecher aus dem Fenster der Schenke beobachtete - Nacht wie ein Geisterschiff, das den ganzen himmlischen Ozean unter seine Kontrolle stellen will.

Zuvor hat Trakl bereits in der ersten Fassung des wie ein Trinklied wirkenden Gedichts *Beim jungen Wein* (1912) einen analogen Vorgang, eine ähnliche düstere Einheit von Innen und Außen und den Einbruch der Nacht als Strafe für die Trunksucht gestaltet. Wie im Gedicht *Dezember* wird hier, in der dritten Strophe, auch zuerst etwas ans Fenster gezogen, und anschließend ist dann die Bewegung der Nacht das Thema:

Flackerstern ans Fenster weht,  
Kommt die schwarze Nacht gezogen,  
Wenn im Schatten dunkler Bogen  
Junger Wein die Runde geht;  
Kind dein wildes Lachen. (HKA 1, 339)

Die Nacht folgt dem Flackerstern zum Fenster der Schenke, das der Dichter davor

<sup>94</sup> Vgl. Heinrich Theissing: Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn, Berlin: Gebr. Mann, 1978, S. 68.

<sup>95</sup> Vgl. Albrecht Dürer: Gemälde Kupferstiche Holzschnitte Handzeichnungen, hrsg. v. Franz von Juraschek, Wien und Leipzig: Krystall-Verl., 1936, S. 42; Wilhelm Waetzoldt: Dürer und seine Zeit, Wien [u.a.]: Phaidon-Verl., 1938, S. 73.

<sup>96</sup> Vgl. Theissing, ebd..

im Vers 8 mit der Beschreibung „hölzner Bogen“ angedeutet hat. In ihr versammeln sich die Menschen seit der Abenddämmerung zum Trinken des neuen Weins (V. 1-5), um Sorge und Leid für einen Augenblick zu vergessen. „Schmerz, darin die Welt vergeht. / Bleib der Augenblick gewogen, / Da im Abend hölzner Bogen / Junger Wein die Runde geht;“ heißt es in der zweiten Strophe. Mit dem Fortschreiten der Zeit schlägt die Stimmung jedoch um. Nach dem Rausch tritt die bittere Wirkung des Weins hervor. Die Menschen, die Zuflucht im Alkohol suchen, sind anscheinend niedergedrückt, als die Nacht hereinbricht. Denn es heißt „im Schatten dunkler Bogen“. Dass Trakl diese Wendung mit der „schwarzen“ Nacht korrespondieren lässt, erweckt den Eindruck, als ob die „schwarze“ Nacht die himmlische Antwort auf dieses menschliche Elend ist, über das man sich trotz des ab und zu ausgebrochenen wilden und kindlichen Lachens nicht mehr hinwegtäuschen kann. Der vorangegangene Flackerstern dient gewissermaßen als Scheinwerfer, mit dem die Nacht solchen finsternen Ort gezielt absucht und findet.

Dass Trakls Nacht einem Alptraum gleichen kann, wissen wir bereits seit der *Romanze zur Nacht*. Die folgenden Verse aus dem Gedicht *Das Grauen* (1909), das von einer Reihe halluzinationsähnlicher Bilder erfüllt ist, zeigen uns dann die mörderische Wirkung, die von dem Protagonisten der Nacht, dem Mond, ausgeht:

Sehr leise rauscht die samtene Portiere,  
Durchs Fenster schaut der Mond gleichwie ins Leere,  
Da bin mit meinem Mörder ich allein. (HKA 1, 220)

Das Mondlicht fällt durchs Fenster ins Zimmer des lyrischen Ichs hinein und wirft dabei dessen Schatten auf den Boden, der sich dann in seinen Mörder verwandelt. Konkreter ausgedrückt, geht es hier um eine Situation des Selbstmords. Darüber später mehr.

Diese Darstellung des tödlichen sowie gespensterhaften Mondscheines – von dem im Gedicht *Die Ratten* die Rede ist, ist auch bei der Wendung aus dem Prosagedicht *Erinnerung*: „fahlen Gespinst des Mondes“ zu spüren (HKA 1, 382, Z. 17f.). Man kann es sehr gut mit Edvard Munchs Bildern vergleichen. Seine Radierung *Mädchen im Hemd am Fenster* (1894) zeigt ein Mädchen im Nachthemd, das von dem hellen Mondschein aus dem Bett ans Fenster angelockt worden ist (Abb. 17). Das Mädchen schiebt den Fenstervorhang beiseite und blickt wie hypnotisiert auf den Schatten des Fensterpfostens am Boden. Dabei wirkt dieser dunkle Schatten wie ein Phallus und dringt gegen das Mädchen vor.<sup>97</sup> Es ist eine Situation, die man mit Trakls Schilderung aus dem Prosagedicht *Verwandlung des Bösen* sehr passend beschreiben kann: „die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan. Böse.“ (HKA 1, 97, Z. 18). Für Munch wie für

<sup>97</sup> Vgl. Schmoll, S. 55.

Trakl ist die Sexualität eng mit dem Leiden und Tod verbunden. Diese Verbindung geht ganz deutlich aus Trakls Gedicht *Die junge Magd* und Munchs Radierung *Das Mädchen und der Tod* (1894) hervor, auf der die Todesursache des Mädchens durch die drei Fötusse, die der Künstler auf dem Unterrahmen fügt, angegeben wird (Abb. 18).

Auch in Munchs Radierung *Nacht in St-Cloud* (1895), für die ein 1890 entstandenes Gemälde als Vorlage dient, liegt ein eindeutiger Todesbezug des Mondscheins vor: Der helle Mondschein lässt die Fenstersprossen einen großen Schatten des Kreuzes auf den Fußboden des dargestellten dunklen Raums zeichnen (Abb. 19).<sup>98</sup> Am Ende dieses Todessymbols sitzt ein Mann mit Zylinder auf einer am Fenster platzierten Bank. Dieser Mann, der keine erkennbaren Gesichtszüge zeigt und wie ein Schatten wirkt, blickt nach draußen. Dort ist die Flusslandschaft mit einem vorbeigleitenden Dampfer zu sehen. Die Körperhaltung des Mannes, in sich zusammengesunken und den Kopf auf den rechten Arm gestützt, ist der charakteristische Ausdruck der Melancholie, wie Dürer sie schon lange vorher vorbildlich gestaltet hat.<sup>99</sup> Es scheint, als ob dieser Mann, der in diesem dunklen und kargen Raum ein Schattendasein führt, sich nach der Welt draußen sehnt, die im hellen Mondlicht badet. Mit dem Zylinder auf den Kopf sieht es aus, als ob er ausgehen will, aber etwas ihn noch daran gehindert hat. Oder ist dieser Mann gerade angekommen, zurückgekehrt? In der kunsthistorischen Forschung wird oft vermutet, dass der dänische Dichter Emanuel Goldstein, mit dem Munch damals in St-Cloud eng befreundet war, Modell für diese Figur gesessen hat. Die meisten Forscher meinen aber auch, dass dieser Mann als der Maler selbst angesehen werden könne.<sup>100</sup> In der Tat lässt die summarische Darstellung dieser Figur die Deutung als Selbstporträt durchaus zu. Außerdem ist das eigentliche Hauptmotiv dieses Bildes der Mondschein, der hier auf dem Bildvordergrund einen gebührenden Vortritt hat. In einem Briefentwurf Munchs aus dieser Zeit kann man noch lesen, wie sehr dieser sonderbare Mondschein auf den Fußboden seinen Augen gefesselt hat: „Und dann das eigenartige Halbdunkel im Zimmer – das breite, bläuliche Viereck, das der Mond auf den Boden wirft ...“.<sup>101</sup> Die tief melancholische Stimmung der *Nacht in St-Cloud* lässt sich durch ein wichtiges Ereignis aus Munchs Leben erklären: den Tod seines Vaters im

<sup>98</sup> Dieses Element tritt bei dem in Frankreich entstandenen kleinen Gemälde weniger augenfällig auf. Außerdem ist der Schatten des Fensterkreuzes auf dem Gemälde und der Pastellzeichnung, die ebenfalls im Jahre 1983 entstanden ist und das gleiche Thema zeigt, in der Form des Doppelkreuzes.

<sup>99</sup> Auch die Hauptperson des Munchschen Gemäldes *Melancholie* (1891) hat die gleiche Körperhaltung.

<sup>100</sup> Vgl. Arne Eggum: Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien, aus d. Engl. von Grete u. Karl-Eberhardt Felten, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986, S. 62.

<sup>101</sup> Zit. in: Eggum, S. 64.

Dezember 1889. In diesem Zusammenhang steht wohlmöglich der Zylinder, der die obligatorische Kopfbedeckung bei Bestattungen in dieser Zeit ist.<sup>102</sup> Dieser unerwartete Tod weckte in Munch die Erinnerung an die anderen Tode seiner Familie.<sup>103</sup> Sie alle überschatten lange das Leben des Malers, für den die Erinnerung die Grundlage seines Schaffens ist.<sup>104</sup> „Und ich lebte mit den Toten – mit der Mutter, der Schwester, dem Großvater, dem Vater -, vor allem mit ihm“, schreibt Munch im Tagebuch.<sup>105</sup> Und zu dem im Bild spürbaren Kontrast zwischen seinem eigenen traurigen Leben und dem ersehnenswerten Leben draußen liegt in seinem Tagebuch auch eine entsprechende Äußerung vor: „Als krankes Geschöpf kam ich zur Welt – unter kranken Menschen - und meine Jugend war ein Krankenzimmer, in dem das Leben ein sonnenbeschienenes Fenster mit prächtigen Farben und prächtigen Freuden war –“.<sup>106</sup>

Es wurde schon erwähnt, dass die Nacht für Trakl eigentlich die Stunde der niedrigen Kreatur ist. Wenn er die Menschen als „die Nächtlichen“ beschreibt, dann sind sie diejenigen, die verflucht und zum Tode verdammt sind und immer noch Böses denken:

O des verfluchten Geschlechtes. Wenn in befleckten Zimmern jegliches Schicksal vollendet ist, tritt mit modernden Schritten der Tod in das Haus. O, daß draußen Frühling wäre und im blühenden Baum ein lieblicher Vogel sänge. Aber gräulich verdorrt das spärliche Grün an den Fenstern der Nächtlichen und es sinnen die blutenden Herzen noch Böses. (HKA 1, 149, Z. 66f.) Wie in der Bibel verweist die Nacht hier in *Traum und Umnachtung* (1914) auf den geistigen und seelischen Zustand des Menschen.<sup>107</sup> Im Entwurf kann man noch lesen, dass Trakl hier statt „Nächtlichen“ zuerst das Wort „Hoffnungslosen“ und dann das Wort „Verfluchten“ gebraucht hat (IA 4.1, 43). Diese Veränderungen zeigen eine Steigerung ins Schlimmste an. Ihr „nächtlicher“ Zustand resultiert aus der „unsäglichen Schuld“, die der Dichter vorher nur auf andeutende Weise anzugeben wagte:

Aber da er Glühendes sinnend den herbstlichen Fluß hinabging unter kahlen Bäumen hin, erschien in härenem Mantel ihm, ein flammender Dämon, die Schwester. Beim Erwachen erloschen zu ihren Häuptern die Sterne. (HKA 1, 149, Z. 62f.)

Verhüllt wird hier der Inzest dargestellt. Mit der Erwähnung der erloschenen Sterne könnte der Autor auf die Verdammnis der Geschwister hindeuten, wenn zum

<sup>102</sup> Vgl. Edvard Munch: Sommernacht am Oslofjord, um 1900. Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, 27. Februar bis 17. April 1988, Mannheim 1988, S. 304.

<sup>103</sup> Vgl. Ebd..

<sup>104</sup> Munch sagte: „Ich male nicht, was ich sehe, sondern was ich gesehen habe.“ Vgl. Eggum, S. 82.

<sup>105</sup> Zit. in: Eggum, S. 62.

<sup>106</sup> Zit. in: Eggum, S. 171.

<sup>107</sup> Vgl. Doppler, S. 84f.: „Die von Trakl am häufigsten verwendeten Hauptworte wie Abend, Nacht, Finsternis, Feuer, Baum und Strauch, Seele, Herz, Auge, Stirne, Haupt, Engel, Gott sind immer wiederkehrende Ausdrücke der Bibel.“

Zeitpunkt ihres Erwachens noch Nacht ist.

Man sieht, dass Trakl vorwiegend negative Darstellungen der Menschen am nächtlichen Fenster hinterlassen hat, deren Grundstimmung durch Verlassenheit charakterisiert wird. Im Unterschied zu Trakl tritt das Verhältnis des Ichs zur Nacht jenseits des Fensters in Rilkes Werk als ein sich verwandelnder Prozess hervor.

### 2.1.2.2 GESICHT ZUR NACHT

Die Kombination von Nacht und Fenster bei Rilke lässt zum ersten an seine feste Gewohnheit denken: unbedingt beim offenen Fenster zu schlafen.<sup>108</sup> Bei der Betrachtung der Nacht-Darstellung in Rilkes Werk sind einige Besonderheiten aufgefallen. Der Dichter vergleicht die Ankunft und allmähliche Verbreitung der Dunkelheit gern mit der Entstehung eines Menschenwerks. In *Mir zur Feier* (1898) stellt er die wachsende Nacht als Aufbau einer Stadt dar:

Die Nacht wächst wie eine schwarze Stadt,  
wo nach stummen Gesetzen  
sich die Gassen mit Gassen vernetzen  
und sich Plätze fügen zu Plätzen,  
und die bald an tausend Türme hat. (KA 1, 108)

Für Rilke ist die Nacht anscheinend einem Kunstwerk ähnlich, das fertig gemacht werden muss. Im fünften Gedicht des *Zaren-Zyklus* (1899), das von Feodor I. Iwanowitsch, dem schwachsinnigen Sohn, handelt, ähnelt die im Kremlfenster erscheinende Nacht einem kunstvollen Wandteppich, dessen Vollendung einige Zeit gedauert hat:

Schon jetzt, hintretend an ein Kremlfenster,  
sieht er ein Moskau, weißer, unbegrenzter,  
in seine endlich fertige Nacht gewebt; (KA 1, 311)

Auch im Gedicht *Gebet* (1900) wird die Nacht wie ein schönes Gewebe dargestellt:

Nacht, stille Nacht, in die verwoben sind  
ganze weiße Dinge, rote, bunte Dinge,  
verstreute Farben, die erhoben sind  
zu Einem Dunkel Einer Stille, - [...] (KA 1, 284)

Ein solcher Gedanke existiert nicht nur in seinem Frühwerk, sondern auch im Werk seiner späteren Schaffensphase, z.B. in folgendem 1913 verfassten Gedichtentwurf kommt diese Auffassung deutlich zum Ausdruck:

Wie das Gestirn, der Mond, erhaben, voll Anlaß,

---

<sup>108</sup> Siehe S. 7.

plötzlich die Höhn übertritt, die entworfene Nacht  
gelassen vollendend: [...] (KA 2, 65)

Im Brief an Nanny Wunderly-Volkart gerichteten Brief vom 27. November 1920 lässt sie sich ebenfalls heraushören. Allerdings betrifft es hier ausschließlich die Hauptdarstellerin der Nachtbühne, deren Show diesmal im Gegensatz zum Gedichtentwurf von 1913 keiner stiehlt. Über den Mond schreibt der damals in Berg sich aufhaltende Dichter, dass er „nicht milder herrlich“, „eigentlich noch herrlicher“ als die Sonne gewesen sei:

Er bereitete sich am Abend seiner vollen Nacht einen Auftritt vor, unbeschreiblich! Immer wieder auf meinem Hundert-zwanzig-Schritte-Weg ging ich seinem Anstieg entgegen, der sich lang- lang-, langsam vollzog, seine Bemächtigung stieg über die Landschaft herüber, um elf löschte ich meine Lampen und sah aus den Fenstern des Wohnzimmers, bald da bald dort, hinaus: nun gehörte ihm alles, stand blaß und mondsüchtig in seiner Umarmung, reglos, nur die Fontäne lebte, stieg, fiel, eine Spur bleicher als alles!<sup>109</sup>

Neben dem Aspekt, die Nacht als Kunstwerk zu betrachten, gibt es in Rilkes Werk aber auch schon früh die Deutung der Nacht als ein sich entfaltendes, organisches Wesen. Wie eine aufgegangene Blume wird die Zeit der Dunkelheit im Gedicht *Bei Nacht* seines zweiten Gedichtbandes *Larenopfer* (1895) beschrieben:

Weit über Prag ist riesengroß  
der Kelch der Nacht schon aufgegangen;  
der Sonnenfalter barg sein Prangen  
in ihrem kühlen Blütenschoß. (KA 1, 25)

Und ähnlich wie die Darstellung der Nacht als Kunstwerk ist die Verbindung von Blume und Nacht in Rilkes reifem Schaffen immer noch präsent. Davon handelt z.B. das folgende Widmungsgedicht *Heute will ich dir zu Liebe Rosen* (1914):

So unsäglich wie die Nacht  
überwiegen sie den Hingegebenen,  
wie die Sterne über Ebnen  
überstürzen sie mit Pracht.  
Rosennacht, Rosennacht.

Nacht aus Rosen, Nacht aus vielen vielen  
hellen Rosen, helle Nacht aus Rosen, (KA 2, 104)

Eine andere Charakteristik Rilkescher Nachtdarstellung ist deren enge Verbindung mit der sinnlichen Verlockung, z.B. mit der Nachtigall:

das weiße Landhaus einer Kurtisane,  
von einem Teiche leise nachgesprochen, -

---

<sup>109</sup> R. M. Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 346.

an Türen und an Herzen Pochen,  
flüchtiger Glanz in Silber und Kristall,  
Jasmin und Rosen, Duft von Sommerwochen –  
und vor den Fenstern: Nacht und Nachtigall. (SW 3, 722)

Hier, in diesem Gedicht, das zuerst in seinem Tagebuch unter dem Titel *Fragmente* (1900) steht, beschreibt der junge Dichter nicht, welche Wirkung des Gesangs die Nachtigall auf die Menschen hat. Erkennbar ist nur ihr Bezug zur Liebe und ihre Funktion als Unterstreichung der amourösen Stimmung. Im Gegensatz dazu spricht Rilke in einem Brief an seine Frau zuerst über eine Nachtigall und dann über mehrere Nachtigallen nicht von der Liebe, aber ausführlich von seinen Empfindungen, die ihre Stimme bei ihm hervorgerufen hat:

... bei uns in Garten ist keine Nachtigall, kaum viele Vogelstimmen; infolge der Jäger wohl, die jeden Sonntag hier vorüberkommen; aber manchmal in der Nacht wache ich davon auf, daß es ruft, irgendwo unten im Tal ruft, anruft aus ganzer Seele. Jene süße steigende Stimme, die nicht aufhört zu steigen; die wie ein ganzes in Stimme verwandeltes Wesen ist, dessen alles: dessen Gestalt und Gebärde, dessen Hände und Gesicht Stimme geworden ist, nächtliche, große, beschwörende Stimme. Ferner trugs die Stille manchmal an mein Fenster heran, und mein Ohr übernahms und zog es langsam ins Zimmer herein und, über mein Bett her, in mich ein. Und gestern fand ich sie alle, die Nachtigallen, und ging in einem lauen, überdeckten Nachtwind an ihnen vorbei, nein, mitten durch sie durch, wie durch ein Gedränge von singenden Engeln, das sich gerade nur teilte, um mich durchzulassen, und vor mir zu war und sich hinter mir wieder zusammenschloß. So, von ganz nahe, hörte ich sie. [...] Und das war Lärm und war um mich und übertönte alle Gedanken in mir und alles Blut; war wie ein Budda aus Stimmen, so groß und herrisch und überlegen, so ohne Widerspruch, so bis an der Grenze der Stimme, wo sie wieder Schweigen wird, schwingend mit derselben intensiven Fülle und Gleichmäßigkeit, mit der die Stille schwingt, wenn sie groß wird und wenn wir sie hören ...<sup>110</sup>

Dieser Brief ist am 3. Mai 1906 in Meudon-Val-Fleury, in Rodins Villa, entstanden. Rilke beschreibt die Stimme der Nachtigall als etwas, das aus dem Schwinden des eigenen Körpers entstanden ist und wieder körperlich wird. Wenn viele Nachtigallen gleichzeitig singen, empfand der Dichter es anfangs auch als Lärm, der aber dann in eine große Stille umgewandelt wird.

Nicht nur der Vogelgesang weckt die besondere Aufmerksamkeit des jungen Dichters und spricht seine dichterische Phantasie an, sondern auch ein unspektakuläres Geräusch, das nicht erst in der Nacht erklingt, aber vor allem in dieser Tageszeit wegen der Stille bemerkbar ist: nämlich das Fallen eines Apfels. In einem frühen Gedicht Rilkes, das die Nacht thematisiert, ist außer dem Geräusch der Fontäne gerade von diesem dumpfen Laut die Rede:

DIE Nacht liegt duftschwer auf dem Parke,

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 319f..

und ihre Sterne schauen still,  
wie schon des Mondes weiße Barke  
im Lindenwipfel landen will.

Fern hör ich die Fontäne lallen  
ein Märchen, das ich längst vergaß,-  
und dann ein leises Apfelfallen  
ins hohe, regungslose Gras.

Der Nachwind schwebt vom nahen Hügel  
und trägt durch alte Eichenreihen  
auf seinem blauen Falterflügel  
den schweren Duft vom jungen Wein. (SW 1, 81)

Die Nacht wird hier wie ein Gegenstand dargestellt und mit vielen sinnlichen Elementen ausgestaltet. Sie ist duftig, glanzvoll, angenehm kühl und ist begleitet von anregenden Geräuschen. Weil dieses Gedicht, das Vierzehnte des Zyklus *Träumen* in *Traumgekrönt* (1896), nicht genau datiert werden kann, ist es auch unklar, an welchem Ort der Sprecher diese schöne Nacht erlebt hat. Vermutlich ist es seine Geburtsstadt Prag. Nicht nur, weil die meisten Gedichte dieser Sammlung in dieser Stadt entstanden sind, sondern auch wegen der blumenähnlichen Darstellung der Nacht, die bereits im Gedicht *Bei Nacht* vorgekommen ist.

Ein paar Jahre später hat das Geräusch eines fallenden Apfels den jungen Dichter in seiner nächtlichen Ruhe so sehr angesprochen, dass er es wieder schriftlich verewigt. Am 21. September 1900 trägt er das folgende Erlebnis ins Tagbuch ein:

Und nachts stand vor meinem Fenster ein Apfelbaum. Und obwohl es trübe und windlos war, stürzten oft zwei, drei Früchte schwer ins Gras. Ich lag im Bett, sah das Fenster verdunkelt vom Garten und horchte. Es klang, wie wenn ein wartendes Pferd ungeduldig den Rasen stampfte ... Und ich wußte, dass ich reiten möchte, hinaus ... (TF, 248)

Dieses Erlebnis ereignete sich in seiner Worpssweder Periode. In dieser Nacht der Aufbruchsstimmung übernachtete Rilke in dem Gute von Franz und Heinrich Vogeler Adiek an der Oste, das er zusammen mit ihnen besuchte.<sup>111</sup>

Außer dem Kunstwerk und der Blume wird die Nacht bei Rilke auch schon früh mit einem anthropomorphen Wesen verglichen. In einem Gedicht der Gedichtsammlung *Advent* (1896) tritt die Nacht als Rivale des lyrischen Ichs auf und holt ein Erinnerungsstück bei der Geliebten:

**DIE** Nacht holt heimlich durch des Vorhangs Falten

---

<sup>111</sup> Siehe Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes, Frankfurt a.M.: Insel-Vel., 1996, S. 110.

aus deinem Haar vergeßnen Sonnenschein.  
Schau, ich will nichts, als deine Hände halten  
und still und gut und voller Frieden sein. (SW 1, 125)

Die hier zum ersten Mal auftauchenden Dreiecksbeziehung von Nacht, Geliebter und Ich wird später zur Grundkonstellation in den *Gedichten an die Nacht* (1913/14), die nach den *Duineser Elegien* das zweitwichtigste Werkprojekt der späten Jahre des Dichters sind.<sup>112</sup> Jedoch ist die Situation hier völlig verändert. Die Nacht, die in dieser Gedichtreihe zum Sinnbild der Kunst wird,<sup>113</sup> rivalisiert mit der Geliebten um den Dichter,<sup>114</sup> wie die folgenden vier Verse des die Inzest-thematik beinhaltenden Gedichts *Die Geschwister* (1913) es schon kenntlich machen:<sup>115</sup>

O wie haben wir, mit welchem Wimmern,  
Augenlid und Schulter uns geherzt.  
Und die Nacht verkroch sich in den Zimmern  
wie ein wundes Tier, von uns durchschmerzt. (KA 2, 78)

Nach Anthony Stephens Ansicht ist dieser Zustand der Nacht vermutlich von der Vernachlässigung des Ichs herbeigeführt,<sup>116</sup> das sich ganz der Schwester widmet. Wahrscheinlich kommt er auch aus dem Schock, durch der Erkenntnis der sündigen Liebe verursacht. Durchs Fenster bemerkte die Nacht dieses unsagbare Geheimnis, das noch vor anderen verborgen bleibt. Es ist sicher kein Zufall, dass Rilke gerade in diesem Zeitpunkt, indem er sich viel mit Trakls Lyrik beschäftigte, das Thema des Inzests aufgreift.

Während für Trakl das Verweilen am nächtlichen Fenster die Stellung eines Verlassenen bedeutet, der anscheinend nichts von der Außenwelt hofft, impliziert bei Rilke die Hinwendung zum nächtlichen Fenster die Position eines Einsamen, der die Welt draußen „angehen“ wollte. Diese Bedeutung geht zuerst aus dem Malte-Roman (1910) hervor. Dort wird dreimal davon gehandelt. Man sieht es zuerst in der vierundvierzigsten Aufzeichnung, die Abelone, die jüngste Schwester der Mutter von Malte, betrifft:

Abelone muß als ganz junges Mädchen eine Zeit gehabt haben, da sie von einer eigenen, weiten Bewegtheit war. Brahes wohnten damals in der Stadt, in der Bredgrade, unter ziemlicher Geselligkeit. Wenn sie abends spät hinauf in ihr Zimmer kam, so meinte sie müde zu sein wie die anderen. Aber dann fühlte sie auf einmal das Fenster [...], so konnte sie vor der Nacht stehn, stundenlang, und denken: das geht mich an. „Wie ein Gefangener stand ich

---

<sup>112</sup> Vgl. KA 2, S. 430.

<sup>113</sup> Diese Vergleichung ist wohl auf die schon erwähnte Darstellung der Nacht als Kunstwerk zurückzuführen.

<sup>114</sup> Vgl. KA 2, S. 432 u. 435.

<sup>115</sup> Vgl. KA 2, S. 492.

<sup>116</sup> Vgl. Anthony Stephens: Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1978, S. 112.

da“, sagte sie, „und die Sterne waren die Freiheit. (KA 3, 558, Z. 3f.)

Auch Malte ist eine solche Person, die durchs Fenster die Verbindung mit der Welt draußen sucht. In der siebenundvierzigsten Aufzeichnung, die sich mit dem Tod und der Todesfurcht beschäftigt, schreibt Malte, wie er sich in der Nacht unter seiner großen Todesfurcht von dem Zimmer - in dem er sich zufällig aufhielt - schnell im Stich gelassen fühlte. Von keinem einzigen Gegenstand bekam er ein Anzeichen von Mitgefühl. Schließlich wendet er sich noch zum Fenster:

Meine letzte Hoffnung war dann immer das Fenster. Ich bildete mir ein, dort draußen könnte noch etwas sein, was zu mir gehörte, auch jetzt, auch in dieser plötzlichen Armut des Sterbens. Aber kaum hatte ich hingesehen, so wünschte ich, das Fenster wäre verrammelt gewesen, zu, wie die Wand. Denn nun wußte ich, daß es dort hinaus immer gleich teilnahmslos weiterging, daß auch draußen nichts als meine Einsamkeit war. Die Einsamkeit, die ich über mich gebracht hatte und zu deren Größe mein Herz in keinem Verhältnis mehr stand. (KA 3, 571, Z. 1f.)

Und als letztes gibt es in der achtundsechzigsten Aufzeichnung noch einen älteren Mann, der nachts allein ans Fenster tritt, weil er fühlt, dass jemand draußen ihn angeht. Diese Aufzeichnung handelt von den Mädchen in Maltes Heimat und von ihrer Freundschaft mit diesem vielgereisten und bei den Nachbarn als „Sonderling“ geltenden Mann, der diese Mädchen in die Welt Sapphos eingeweiht hat. Nachts, wenn er an Sappho und an ihre große Liebesfähigkeit denkt, wird er aufgereggt und kann nicht mehr ruhig sitzen:

Hier steht der Sinnende auf und tritt an sein Fenster, sein hohes Zimmer ist ihm zu nah, er möchte Sterne sehen, wenn es möglich ist. Er täuscht sich nicht über sich selbst. Er weiß, daß diese Bewegung ihn erfüllt, weil unter den jungen Mädchen aus der Nachbarschaft die eine ist, die ihn angeht. Er hat Wünsche (nicht für sich, nein, aber für sie); für sie versteht er in einer nächtlichen Stunde, die vorübergeht, den Anspruch der Liebe. (KA 3, 623, Z. 8f.)

Sicherlich ist dieses „Angehen-Wollen“ in gewisser Hinsicht ein einseitiges Verlangen, wie es in Maltes Fall und sehr wahrscheinlich auch im Fall des älteren Manns geschieht. Und es weist wahrscheinlich auch auf kein bestimmtes Ziel wie bei Abelone. Außerdem heißt es auch nicht unbedingt, dass es Rilkes Figur gelingt, einen Bezug zur Außenwelt herzustellen, wie das Malte-Beispiel zeigt. Trotzdem fühlt man in diesem „Angehen-Wollen“ den Wunsch nach Veränderung der Lage, während Trakls Figur sich ihrem traurigen Schicksal wehrlos hingibt.

Im Malte-Beispiel spiegelt sich außerdem noch Rilkes veränderte Auffassung von der Nacht, die allmählich in seinem Werk der mittleren Schaffensphase zum Vorschein kommt. Die in vielen seiner frühen Gedichte spürbare Vertrautheit mit der Nacht ist verschwunden, die Einheit zwischen Mensch und Nacht, die z.B. im letzten Teil von *Mir zur Feier* (1899) dargestellt wurde, weil die Dunkel-

heit alle Konturen auslöschte,<sup>117</sup> oder hier im Gedicht *Am Rande der Nacht* (1900) zum Ausdruck gebracht ist:

Meine Stube und diese Weite,  
wach über nachtendem Land, -  
ist Eines. [...] (KA 1, 283)

Dieser Eindruck gilt nicht mehr als selbstverständlich. Nur ganz wenigen Menschen gelingt es noch, die Grenze zwischen dem kosmischen Raum und dem menschlichen Raum auszuschalten, z.B. den großen Liebenden. Deshalb heißt es im Gedicht *Die Liebende* (1907):

Das ist mein Fenster. Eben  
bin ich so sanft erwacht.  
Ich dachte, ich würde schweben.  
Bis wohin reicht mein Leben,  
und wo beginnt die Nacht?

Ich könnte meinen, alles  
wäre noch Ich ringsum;  
durchsichtig wie eines Kristalles  
Tiefe, verdunkelt, stumm.

Ich könnte auch noch die Sterne  
fassen in mir; so groß  
scheint mir mein Herz; [...] (KA 1, 568)

Für die Liebende markiert das Fenster, wo sie steht, nicht den Rand ihrer Existenz. Mit der elementaren Kraft,<sup>118</sup> die sie aus ihrer besitzlosen Liebe schöpft, meint sie, das Territorium des Nacht-Raums erobern zu können und die Nacht in sich zu umschließen.

In Rilkes mittlerem Werk tendiert die Nacht-Erscheinung immer mehr zu einem amorphen und fremden Gegenüber und zum Unfassbaren und Über-großen.<sup>119</sup> Im *Malte*-Roman wird der Nacht vorm Fenster nicht nur die Teilnahmslosigkeit zugesprochen, sondern auch die Gestaltlosigkeit: „O Nacht ohne Gegenstände. O stumpfes Fenster hinaus“, heißt es in der dreiundzwanzigsten Aufzeichnung (KA 3, 507, Z. 4). Und in diesem 1908 in Paris entstandenen Gedicht *Leichen-Wäsche* ist die Entfremdung zwischen Mensch und Nacht deutlich zu vernehmen:

Die Nacht im vorhanglosen Fensterrahmen

---

<sup>117</sup> Vgl. KA 1, S. 661.

<sup>118</sup> Vgl. Anthony R. Stephens: Rilkes Malte Laurids Brigge Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins, Bern [u.a.], Lang, 1974, S. 237.

<sup>119</sup> Vgl. KA 2, S. 436.

war rücksichtslos. [...] (KA 1, 540)

Es sieht aus, als ob diese Nacht Unheimlichkeit ausstrahlt und die Menschen angreift, die sich mit dem Tod auseinandersetzen. Auch das Gedicht *So angestrengt wider die starke Nacht* (1913) spricht von der verlorenen Vertrautheit zur Nacht:

[...] wer darf noch an den Nacht-Raum

die Stirne lehnen wie ans eigene Fenster? (KA 2, 50)

Hier begegnet man einer Besonderheit der Rilkeschen Nacht-Darstellung - der betonten Räumlichkeit der Nacht, die übrigens schon im *Stunden-Buch* ihren Anfang genommen hat. Dort kommt im Gedicht *Ich bin derselbe noch, der kniete* (1901) nämlich diese Wendung vor: „Die Nacht ist wie ein großes Haus.“

Der Grund für diese veränderte Auffassung von der Nacht lässt sich einerseits aus Rilkes schockhafter Begegnung mit den Schrecken des modernen Lebens in Paris erschließen, in der sein ursprünglich naiver monistischer Glaube zerbrach.<sup>120</sup> Andererseits hat diese Veränderung sicher auch mit der seit 1911 immer intensiveren Beschäftigung mit Hölderlin zu tun. Denn die Formulierung, „daß es dort hinaus immer gleich teilnahmslos weiterging“, und der folgende Vers aus dem Gedicht *Flutet mir in diese trübe Reise* (1914): „Ach die Nacht verlangte nichts von mir“ (KA 2, 95), klingen wie ein Echo auf Hölderlins Nacht-Darstellung in *Brod und Wein* (1800/01): „die Schwärmerische, die Nacht kommt, / Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns“ (StA 2.1, 90).<sup>121</sup>

Dieses gestörte Verhältnis zur Nacht muss Rilke sehr bedrückt haben, so dass er sich im Jahre 1913 und 1914 intensiv mit der Nacht auseinandersetzte. Das Ergebnis ist die Reihe *Gedichte an die Nacht*, die insgesamt zweihundzwanzig Gedichte umfasst. Aus diesen Gedichten kann man erfahren, wie der Dichter mit einer gewissen Methode die fremd gewordene, starke Nacht nach mühsamen Anstrengungen schließlich sich wieder annähert und mit ihr wieder vereint fühlt. Seine Methode handelt wieder von „Angehen-Wollen“ und lautet: durchs Fenster die Nacht wachsam zu fühlen und beharrlich zu betrachten.

Auf dem Platz am Fenster bereit stehend, sucht der Dichter zuerst in der Nachtlandschaft das Menschliche und verwendet dies als Anhaltspunkt. So wünscht sich das lyrische Ich im Gedicht *Die große Nacht* (1914) zuerst mit solcher Hilfe sich in der fremden Umgebung zurechtzufinden:

Drüben – ein Zimmer, mitfühlbar, geklärt in der Lampe -,

schon nahm ich teil; [...] (KA 2, 91)

Der großen Wirkung der kleine Lampe in der Nacht ist auch außerhalb der

---

<sup>120</sup> Vgl. KA 1, S. 699.

<sup>121</sup> Vgl. Ulrich Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis, Heidelberg: Winter, 1973, S. 62.

*Gedichte an die Nacht* in den *Winterlichen Stanzen* (1913) zu begegnen:

Die Nacht ist stark, doch von so fernem Gange,  
die schwache Lampe überredet linde. (KA 2, 75)

In der *Dritten Elegie* (1912/13) ist es dann die mütterliche Liebe, die den Schreck der Nacht mildert:

Vieles verbargst du ihm so; das nächtlichverdächtige Zimmer  
machtest du harmlos, aus deinem Herzen voll Zuflucht  
mischtst du menschlichern Raum seinem Nacht-Raum hinzu. (KA 2, 208f.)

Aber um von der Nacht „anerkannt“ zu werden, ist dieser Schritt lange nicht genug. Der Am-Fenster-Stehende muss Wagnis bezeugen. Sein Gesicht muss als Empfangsorgan für die Nacht dienen. Dieses Unterfangen bringt jedoch ein gewisses Risiko mit sich. Das Gedicht *Mondnacht* (1911) weist noch keine Gefahr in solcher Situation auf. Nur wie ein Schleier wird die Nacht aufs Gesicht der Geliebten gelegt:

Sternig und fühlend steht dir das Fenster entgegen.  
Hände der Winde verlegen  
an dein nahes Gesicht die entlegenste Nacht. (KA 2, 16)

Der schwarze Schleier mit den glitzernden Sternen verleiht der Geliebten eine geheimnisvolle Aura, die sie im Auge des Liebenden noch reizender erscheinen lässt. Ebenso ohne Schrecken und Hinweise auf die Gefährdung für den Menschen wird die Übernahme des nächtlichen Gesichts in folgendem kurz zuvor entstandenen französischen Gedicht dargestellt:

Voilà la nuit t'ouvrant ses bras d'espace  
Vas-y te blottir comme un jeune amant,  
ferme les yeux à ce moindre vent  
et tu auras sa face sur ta face (KA 5, 156)<sup>122</sup>

In diesen beiden Gedichten erscheint der Wind noch vorwiegend als Bote der Nacht. In den folgenden Gedichten hat man dann den Eindruck, als ob die Nacht durch den Wind verkörpert wird. Solche Vergleichung ist eigentlich unvermeidlich, denn erst mittels des hörbaren und fühlbaren Winds lässt sich der „Nacht-Raum“ ermessen. Das fünfzehnte Gedicht der *Gedichte an die Nacht* (1913) handelt gleich am Anfang vom Nachtwind, obwohl dieser nicht namentlich genannt wird:

Ob ich damals war - oder bin: du schreitest  
über mich hin, du unendliches Dunkel aus Licht.  
Und das Erhabene, das du im Raume bereitest,

---

<sup>122</sup> „Da ist die Nacht, die ihre Arme aus Raum dir öffnet. Geh und schmiege dich an wie ein junger Liebender, schließe die Augen vor diesem geringeren Wind, und du wirst ihr Gesicht auf deinem Gesicht haben“. (KA 5, 157)

nehm ich, Unkenntlicher, an mein waches Gesicht.

Nacht, o erführest du, wie ich dich schaue,  
wie mein Wesen zurück im Anlauf weicht,  
daß es sich dicht bis zu dir zu werfen getraue;  
faß ich es denn, daß die zweimal genommene Braue  
über solche Ströme von Aufblick reicht? (KA 2, 65)

Alle bisher vorgeführten Darstellungen - die Nacht als Erscheinung des Windes und das Gesicht als Empfangsorgan sowie der beharrliche Blick als Methode, die Nacht zu erreichen - kommen hier zusammen zum Ausdruck.<sup>123</sup> Bemerkenswert ist auch die Darstellung der Augenbraue, die hier wie eine Doppelbogenbrücke erscheinen, die der ausströmende „Blickfluss“ des Dichters mit Überschwemmung bedroht.<sup>124</sup> Die Wendung „mein Wesen zurück im Anlauf weicht“ weist auf die Rückwärtsbewegung des Körpers vor dem Anlauf. Symbolisch könnte sie auch andeuten, dass der Dichter sein Ich zurückhalten muss. Anders ausgedrückt, um die Nacht erreichen zu können, muss er auf eigene Identität verzichten. Bereits in der *Ersten Elegie* (1912) klagt der Dichter über die Gefährdung, die dem Menschen durch die Begegnung mit der Nacht droht:

O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum  
uns am Angesicht zehrt -, [...] (KA 2, 201)

Wie die Welle die Küste zerrüttet, zehrt der Nachtwind den Menschen am Angesicht. Gemäß dem Thema der *Duineser Elegien*, der Deutung der condition humaine, klingt hier zweifellos die Kritik an der Unzulänglichkeit und Begrenztheit des menschlichen Daseins mit, das die übermächtige Nacht nicht ertragen kann.

In Wirklichkeit bedeutet dieses „Zehren“ vom Nachtwind für Rilke nichts rein Negatives. Seiner Meinung nach bietet es dem Mensch eine große Möglichkeit, denn auf diese Weise formt der Nachtwind das Gesicht des Durch-das-Fenster-Fühlenden neu, so dass dieser der Nacht ähnlich wird. Im Gedicht *Hinhalten will ich mich* (1914), das zu den *Gedichten an die Nacht* gehört, spricht der Dichter klar von dieser Umformung:

[...] Wenn die Galionen  
in dem staunenden Holz des stillhaltenden Schnitzwerks  
Züge empfangen des Meerraums, in den sie stumm drängend hinausstehn:  
o, wie sollte ein Fühlender nicht, der *will*, der sich aufreißt,  
unnachgiebige Nacht, endlich dir ähnlicher sein. (KA 2, 92)

Im Umformungsprozess lässt die Lage des Fensters, an dem der Fühlende steht,

---

<sup>123</sup> Selbstverständlich bedeutet die Vokabel „Gesicht“ auch das Sehvermögen. Aber deren Anwendung in diesen Nacht-Gedichten scheint nicht speziell auf diese Bedeutung hinzuweisen.

<sup>124</sup> Diese Deutung habe ich Frau Prof. Dr. Anke Bennholdt-Thomsen zu verdanken.

eine Analogie zum Bug zu.

Die Anpassung des irdischen Gesichts an das himmlische Gesicht kann nicht besser gelingen, als wenn die beiden Gesichter einander berühren. Für solche Berührung muss der Mensch aber seine Aufnahmefähigkeit steigern. Wenn er es schafft, führt sie zu einer mystischen Verschmelzung, wie am Ende des vierzehnten der *Gedichte an die Nacht* (1913) dargestellt:

Überfliessende Himmel verschwendeter Sterne  
prachten über der Kümmernis. Statt in die Kissen,  
weine hinauf. Hier, an dem weinenden schon,  
an dem endenden Antlitz,  
um sich greifend, beginnt der hin-  
reißende Weltraum. [...]  
[...] Atme.  
Atme das Dunkel der Erde und wieder  
aufschau! Wieder. Leicht und gesichtlos  
lehnt sich von oben Tiefe dir an. Das gelöste  
nachtenthaltne Gesicht giebt dem deinigen Raum. (KA 2, 54)

Mit Unterstützung der dunklen Energie der Erde ist der Mensch hier endlich einem richtigen Kontakt mit dem Nachthimmel gewachsen.<sup>125</sup> Der Auffassung der amorphen Nacht entsprechend ist die Nacht hier als „gesichtlos“ bezeichnet. Wie ein unsichtbarer Gipsabguss lässt das himmlische Gesicht das menschliche Gesicht hineinpassen. Ermessbar ist, dass bei dieser Verschmelzung sowohl für den Menschen als auch für die Nacht etwas Ungewöhnliches passiert. Das Gesicht der Nacht ist gelöst.<sup>126</sup> Anscheinend zeigt die Nacht jetzt Züge der Entspannung. Und der Mensch seinerseits wird durch die Beteiligung am unendlichen Raum hoch belohnt.<sup>127</sup> Es ist die glückliche Erfahrung der Entgrenzung.

Mit der Wiederholung der Vokabel „wieder“ deutet der Dichter aber an, dass es ein langwieriger und schwieriger Prozess ist. Viele Anläufe wurden genommen, bis der intensive Blick des Menschen hoch genug hinauf „springen“ kann. Ausführlicher als in *Überfliessende Himmel verschwendeter Sterne* wird der Annäherungsprozess an die Nacht im Gedicht *Die große Nacht* geschildert:

Oft anstaunt ich dich, stand an gestern begonnenem Fenster,  
stand und staunte dich an. [...]  
Wie ein Knabe, ein fremder, wenn man endlich ihn zuläßt,  
doch den Ball nicht fängt und keines der Spiele  
kann, die die andern so leicht an einander betreiben,

<sup>125</sup> Vgl. Fülleborn 1973, S. 69.

<sup>126</sup> Vgl. K. G. Schrötter: Rilkes Gedicht „Überfliessende Himmel“. Aus den „Gedichten an die Nacht“, in: Der Deutschunterricht, 14 (1962), H. 3, S. 30-37; hier S. 36.

<sup>127</sup> Vgl. Schrötter, ebd..

dasteht und wegschaut, - wohin- ?: stand ich und plötzlich,  
dass *du* umgehst mit mir, spielest, begriff ich, erwachsene  
Nacht, und staunte dich an. Wo die Türme  
zürnten, wo abgewendeten Schicksals  
eine Stadt mich umstand und nicht zu erratende Berge  
wider mich lagen, und im genäherten Umkreis  
hungernde Fremdheit umzog das zufällige Flackern  
meiner Gefühle -: da war es, du Hohe,  
keine Schande für dich, daß du mich kanntest. Dein Atem  
ging über mich. Dein auf weite Ernste verteilt  
Lächeln trat in mich ein. (KA 2, 91)

Dargestellt ist Rilkes zweite Nacht in Toledo. Der Dichter, der sich in der fremden Umgebung wie ein Kind fühlt, das darauf wartet, dass man mit ihm spielt, nennt die Nacht den Erwachsenen.<sup>128</sup> Im Vergleich mit der fremden Stadt und Landschaft, die sich in der zweiten Nacht den Fremden immer noch beharrlich verweigern, ist die Nacht dennoch nicht so fremd und einfacher zu überreden, weil der Dichter sie schon oft anstaunte.<sup>129</sup> Außerdem ist die Nacht eigentlich auch die einzige, die wirklich zählt. Schon im 1901 entstandenen Gedicht *Aus einer Sturmnacht* nannte der Dichter die Nacht als „die einzige Wirklichkeit / seit Jahrtausenden ...“ (KA 1, 333). Und wie bei den anderen schon vorgestellten Gedichten signalisiert hier wieder der Wind, der mit „Dein Atem“ bezeichnet wird, den Beginn einer Vereinigung, die dann mit dem im lyrischen Ich aufgenommenen „Lächeln“ der Nacht vollendet ist.<sup>130</sup> In dem an Lou Andreas-Salomé gerichteten Brief vom 19. Dezember 1912 nennt Rilke die Erfahrung in Toledo eine „Beteiligung am endgültig Daseienden“.<sup>131</sup>

In den *Gedichten an die Nacht* wird aber nicht nur auf die Bedingungen zum Erfolg hingewiesen, sondern auch vor dem Grund des Scheiterns gewarnt, denn im zehnten Gedicht (1913) ist zu lesen:

Der du mich mit diesen überhöhtest:  
Nächten, - ist es nicht, als ob du mir,  
Unbegrenzter, mehr Gefühl gebötest,  
als ich fühlend fasse? Ach, von hier

sind die Himmel stark, wie voller Leuen,  
die wir unbegreiflich überstehn.  
Nein, du kennst sie nicht, weil sie sich scheuen

---

<sup>128</sup> Vgl. Stephens 1978, S. 87.

<sup>129</sup> Vgl. Stephens 1978, S. 83.

<sup>130</sup> Vgl. Stephens 1978, S. 88.

<sup>131</sup> R. M. Rilke und Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel, S. 273.

und dir schüchterner entgegengehn. (KA 2, 65)

Es bedarf also der starken Willenskraft und des völligen Mutes, um von der Nacht Anerkennung zu bekommen. Man muss wagen, sich mit seinem Gesicht der übermächtigen Nacht zu stellen.

Nach der Vollendung der *Duineser Elegien*, für die die *Gedichte an die Nacht* letztendlich geopfert wurden, so dass sie nur als lockere Folge übrig geblieben sind,<sup>132</sup> scheint der Dichter das einst für ihn so wichtige Thema wieder aufnehmen zu wollen, so dass im Jahre 1924 noch einige Nacht-Gedichte entstehen, deren gedanklicher Gehalt und poetische Bildsprache direkt an die zehn Jahre zuvor entstandenen *Gedichte an die Nacht* anknüpfen. So liest man im Gedichtentwurf mit dem Anfangsvers *Was sich uns reicht mit dem Sternenlicht* wieder von der Fähigkeit zum sensiblen Fühlen und vorbehaltlosen Empfangen sowie von der völligen Selbstaufgabe als Vorbedingungen für die Kommunikation mit dem Weltraum:

Zeige der Nacht, daß du still empfingst,  
was sie gebracht.

Erst wenn du ganz zu ihr übergingst,  
kennt dich die Nacht. (KA 2, 378)

Allerdings hat sich seine Auffassung von der Nacht nach der Vollendung der *Elegien*, in denen der Dichter das menschliche Dasein trotz dessen Schwäche schließlich bejaht, auch etwas geändert, wie das folgende – nach der Aussage des Dichters - unter dem Nachthimmel verfasste Gedicht zeigt:<sup>133</sup>

Nacht. Oh du in Tiefe gelöstes  
Gesicht an meinem Gesicht.  
Du, meines staunenden Anschauns größtes  
Übergewicht.

Nacht, in meinem Blick erschauernd,  
aber in sich so fest;  
unerschöpfliche Schöpfung, dauernd  
über dem Erdenrest;

voll von jungen Gestirnen, die Feuer  
aus der Flucht ihres Saums  
schleudern ins lautlose Abenteuer  
des Zwischenraums:

---

<sup>132</sup> Vgl. KA 2, S. 430.

<sup>133</sup> Vgl. KA 2, S. 843.

wie, durch dein bloßes Dasein, erschein ich,  
Übertrefferin, klein – ;  
doch, mit der dunklen Erde einig,  
wag ich es, in dir zu sein. (KA 2, 383)

Dieses Gedicht scheint eine Erweiterung der letzten vier Verse des Gedichts *Überfliessende Himmel verschwendeter Sterne* zu sein.<sup>134</sup> Nun tritt der Dichter, der sein Lebenswerk vollendet hat, selbstbewusster der Nacht entgegen. Ulrich Fülleborn meint sogar, dass der Dichter die Nacht hier wie ein Magier beschwört.<sup>135</sup> Ob Rilke sich tatsächlich mächtig genug dazu fühlte, lässt sich schwer sagen. Denn einerseits fühlt der Dichter, dass die Nacht in seinem Blick erschauert, aber anderseits erkennt er auch, dass er der Nacht gegenüber immer noch klein wie vor elf Jahren ist. Dennoch schöpft Rilke aus dem Einigsein mit der Erde, das seine neu gewonnene bejahende Einstellung zum menschlichen Dasein ermöglicht hat, schließlich genug Sicherheit, um ein gewisses Gleichgewicht zwischen der übermächtigen Nacht und sich herzustellen.<sup>136</sup> Ohne Furcht vor Verlust der eigenen Identität geht der Dichter nun in die Vereinigung mit der großen Nacht ein.

## 2. 2 Fenster als „Bezug“ zur Liebe

Rilkes stellt in einer Aufzeichnung des *Testamentes*, das zwischen dem 24. und 30. April 1921 in einer durch die Liebesbeziehung zu Baladine Klossowska herbeigeführten Arbeitskrise entstanden ist, zwei Arten der Liebenden gegenüber: „Dass sie mir Fenster sei in den erweiterten Weltraum des Daseins ... (nicht Spiegel.)“(KA 4, 721). Auf den Bezug zwischen der Liebenden und dem Fenster zum erweiterten Weltraum werde ich erst später eingehen. Hier betrachten wir zuerst die von dem Dichter unterschiedlichen zwei Arten der Liebe: eine schöpferische, leistungfördernde und damit existenzsteigernde,<sup>137</sup> und eine nur sich selbst spiegelnde, damit erstarrende Liebe. Rilke und Baladine lernten sich schon

<sup>134</sup> Vgl. Fülleborn 1973, S. 69.

<sup>135</sup> Vgl. Fülleborn 1973, S. 59.

<sup>136</sup> Vgl. KA 2, S. 843.

<sup>137</sup> Dass „die Liebende“ für Rilke eine fördernde Kraft fürs künstlerische Schaffen besitzen soll, lässt er deutlich in einer anderen Aufzeichnung des *Testamentes* erkennen: „Gab es jene Liebende, die kein Hindernis war, die ihn nicht verlangsamte und nicht ablenkte in die Aufenthalte der Liebe? Jene, die begriff, daß er weit über sie hinaus geworfen war, wenn er sie durchdrang? Die Seelige, die seinem großen Geworfensein zustimmte, die nicht daran dachte, ihn zu entwenden und zu behalten in Heimlichkeit, und die nicht vorauslief, um wieder und wieder in seiner Bahn zu stehn? Die vielleicht schon Verlassene, die es darauf ankommen ließ, wie oft er noch würde durch sie durch geschleudert sein, in's Ziel, aus der Hand seiner Göttin?“ (KA 4, 718). Das lässt sich aber auch als Egoismus eines Künstlers werten, dessen Leistung über viele gebrochene Herzen voraussetzt, wie es bei vielen Künstlern zu beobachten ist.

mehrere Jahre zuvor in Paris kennen und begegneten sich im Juni 1919 in Genf wieder, als Rilke versuchte, in der Schweiz Fuß zu fassen. Die mittlerweile geschiedene Malerin und allein erziehende Mutter von zwei Söhnen nahm seitdem für Rilkes Verhältnisse ungewöhnlichen großen Raum in seinem Leben ein.<sup>138</sup> Um so schmerzhafter empfand der Dichter noch einmal die Unvereinbarkeit zwischen Liebesverlangen und Kunstanspruch, die ihm immer wieder zugestoßen war. Überhaupt verbindet diese Liebesbeziehung vieles mit dem „Fenster“: Man denke an ihr gemeinsames Werk, den illustrierten Gedichtzyklus *Les Fenêtres*, der aus ihrem Ausflug nach Fribourg am 19. August 1920 hervorging. Ob Baladine, die Rilke den Namen „Merline“ gab, tatsächlich einer solchen vom Dichter erwünschten Fenster-Liebenden entsprach, kann man nicht genau beantworten. Denn auch sie hatte wie Rilkes andere Geliebten den Wunsch, mit ihm zusammenzuleben. Und auch diese Liebe war letztendlich an diesen Wunsch gescheitert. Dennoch war Baladine vielleicht diejenige, die Rilkes Vorstellung von der idealen Liebenden am besten nachvollziehen konnte. Man könnte auch sagen: Rilke wollte besonders inständig, dass Baladine eine solche werden könnte, da er ihr sehr wahrscheinlich eine Abschrift des *Testaments* kurz nach dem Beenden dieses Werks anvertraute.<sup>139</sup>

Hinter der anscheinend beiläufigen Nebenbemerkung von der einen Spiegel bietenden Liebenden als Gegenbeispiel, verbirgt sich sehr wahrscheinlich Rilkes Resümee einer anderen wichtigen Beziehung seines Lebens: der Ehe mit Clara Westhoff. Denn schon in einem 1913 verfassten Brief an Sidonie Nádherný von Borutin hat er Clara mit einer solchen verglichen:

Es ist in Clara sehr viel vom Mädchen, darum immer wieder sehr viel Sehnsucht danach, ein Frauen-Leben zu haben, und doch, wo sie sich unterwirft, da ist sie sofort mehr Jünger als Frau, mehr Schüler und Anhänger und das nicht im stärksten Sinn, sondern eher in dem des Aufgebens und der Nachahmung. Darum glaube ich nicht, daß sie jemandem als Frau würde haben zur Seite stehen können: sie wird in der Hingabe an ein anderes Leben nicht stark, sondern nachgiebig, spiegelt, anstatt ein Gegenspiel zu bilden, [...].<sup>140</sup>

Es ist eine Erklärung aus seiner Sicht für das Scheitern dieser einst mit hoher Erwartung beginnenden Ehe, „in welcher jeder den anderen zum Wächter seiner Einsamkeit bestellt“. <sup>141</sup> Dass Rilke Clara als „Jünger, Schüler und Anhänger“ kritisierte, liegt wahrscheinlich daran, dass sie in Briefen seinen Ton nachahmt, was ihm zuerst schmeichelt, ihn dann langweilt, und schließlich ver-

<sup>138</sup> Vgl. Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906 bis 1926, aus dem Amerikan. v. Curdin Ebnete, Frankfurt a.M. [u.a.]: Insel-Verl., 2002, S. 331.

<sup>139</sup> Vgl. R. Freedman, S. 354.

<sup>140</sup> Rainer Maria Rilke: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, hrsg. v. Bernhard Blume, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1973, S. 200.

<sup>141</sup> Rilkes Brief an Emanuel von Bodman vom 17. August 1901. Siehe Rainer Maria Rilke: Briefe in 2 Bden., Bd. 1, ebd., S. 98.

stimmt.<sup>142</sup> Es ist die Ironie des Schicksals, dass der Briefwechsel, der ursprünglich als Verbindung zwischen den schon sehr früh durch die äußersten Umstände gezwungenen getrennten lebenden Eheleuten diente, letztendlich zu ihrer Entfremdung führte.

Das Fenster, mit dem Rilke ideale Liebe versinnbildlicht, ist in der Kunst und Literatur schon von alters her eng mit der Liebe verknüpft. In der Dichtung entfaltet sich die Verbindung des Fenstermotivs mit der Liebe von der Perspektive her grundsätzlich in zwei Situationen: Sie geht entweder von der Position „im Fenster“ oder „am Fenster“ aus. Wenn in der Darstellung die Position „im Fenster“ vorkommt, handelt es sich um die Außenperspektive. Die Person im Fenster bleibt meistens nur Objekt der Betrachtung, dessen Empfindung in der Darstellung entweder gar nicht im Betracht kommt oder über die nur spekuliert wird. Wenn es um die Position „am Fenster“ geht, stammt die Darstellung meistens aus der Innenperspektive. Aber in diesem Fall ist noch zwischen der Einzelperson oder dem Paar zu unterscheiden. Wie diese drei Grundsituationen „Die Geliebten im Fenster“, „Der/Die Liebende am Fenster“ und „Die Liebenden an Fenster“ bei Rilke und den anderen Autoren aussehen, sind die Gegenstände der Untersuchungen in den folgenden Kapiteln.

## 2.2.1 Umrahmung der Geliebten

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, kann man die früheste Darstellung der „Frau im Fenster“ bis auf das Altertum zurückführen und sie stand ursprünglich im religiösen sowie sexuellen Kontext.<sup>143</sup> Seitdem reichte eine solche Darstellung als ein in der Literatur und bildenden Kunst beliebtes Motiv bis in die moderne Zeit hinein.<sup>144</sup> Eine lyrische Ausführung dieses Motivs ist z.B. das dritte Gedicht *Aus dem Nachlass des Grafen C. W. Rilkes*:

Mädchen, reift dich der Sommertag?  
Abends, in warmer Hand Wachtelschlag,

---

<sup>142</sup> Vgl. Gunnar Decker: Rilkes Frauen oder Die Erfindung der Liebe, Leipzig: Reclam, 2004, S. 81.

<sup>143</sup> Gemeint ist das in der Einleitung erwähnte Elfenbeintäfelchen (7. Jh. v. Chr.), das eine Tempeldienerin der Fruchtbarkeitsgöttin im Fenster abbildet (Abb. 1). Vgl. Schmoll, S. 13.

<sup>144</sup> Der lange Bestand solches Motivs in der Literatur und bildenden Kunst hat sicher mit der traditionellen Frauenrolle zu tun. Da das Bewegungsgebiet der früheren Frauen aus gutem Haus auf die privaten Räumen eingeschränkt wurde, blieb ihnen nichts übrig, als am Fenster zu stehen und hinaus zu schauen, wenn es ihnen zuhause langweilig waren und sie sich nach der Welt draußen sehnten, was D. N. Chodowieckis berühmte Zeichnung *Drei Damen am Fenster* (1764) besonders gut darstellt (Abb. 20). So kam es oft zu einer Begegnung zwischen dem vorbeigehenden Mann und der am Fenster verweilenden Frau. „Die Frau im Fenster“ als eine typische Form der Liebesbegegnung kann man heute noch deutlich in der „Fensterprostitution“ im Amsterdamer Rotlichtviertel erkennen. Diese knüpft dann wiederum am Ursprung dieses Motivs in der Antike an: die Dirne am Fenster.

steht der Liebende da.

Sieht wie dein kleines Fenster dich schmückt,  
daß dir Haltung und Lächeln glückt,  
ahnt er von nah.

Kühl ist die Tür schon, bis morgen früh  
kältet sie gründlich aus.

Aber dein Freund ist heiß. Oh glüh,  
glüh und reiß ihn ins Haus! (KA 2, 170)

Die hier gezeigte Unverblümtheit ist vergleichbar mit einem Liebesgedicht Goethes, nämlich mit dem nach seiner italienischen Reise entstandenen Gedicht *Anliegen*. Nur, während Rilke neben dem Mädchen und dem Liebenden noch den Dichter als beobachtenden Dritten in die Darstellung einbezog, bilden bei Goethe der Liebende und der Dichter die gleiche Person:

O schönes Mädchen du,  
Du mit dem schwarzen Haar,  
Die du an's Fenster trittst,  
Auf dem Balkone stehst!  
Und stehst du wohl umsonst?  
O stündest du für mich  
Und zögst die Klinke los,  
Wie glücklich wär' ich da,  
Wie schnell spräng' ich hinauf! (FA 1.1, 307)

Für unser Thema besonders interessant ist die zweite Strophe des Rilkeschen Gedichts, da sie einen bei ihm häufig vorkommenden Gedanke berührt: Die Umrahmung des Fensters kann die Schönheit der Geliebten besonders gut zur Geltung bringen.<sup>145</sup> Es scheint aber, dass Rilke ursprünglich von der anderen Perspektive aus zu dieser Erkenntnis gekommen ist. Denn die fröhlest mit diesem

<sup>145</sup> Auf dem ersten Blick scheint eine Zeichnung von Goethe dem gleichen Gedanke entsprungen. Seine um 1790 entstandenen Zeichnung *Interieur* zeigt im Vordergrund einen auf dem Fensterbrett stehenden Kübel mit einem Rosenstock und im Hintergrund eine schöne Dame in einem Fensterrahmen, der beim genaueren Hinschauen jedoch als Rahmen eines Spiegels zu erkennen ist, der das Bild einer Dame zurückwirft (Abb. 21). Das Sujet ist also der Blick durch ein Fenster. Und die in den doppelten Rahmen erscheinende Dame befindet sich also auf der gleichen Seite des Betrachters, genauer gesagt hinter seinem Rücken. Mit diesem Bild scheint Goethe eine Weisheit auszudrücken: Um das Liebesglück zu finden, braucht man nicht nach der Ferne zu suchen, sondern sich nur umzudrehen. Das Liebesglück ist meistens greifbar nahe. Nur normalerweise sieht man es nicht. In diesem Fall sind das Fenster und der Spiegel die Instrumente, deren gemeinsamen Wirkungen dem Betrachter helfen, zu dieser Erkenntnis zu erlangen. Auf einer anderen Zeichnung Goethes sieht man dann den Betrachter vor dem Kübel am Fenster sitzend dargestellt (Abb. 22). Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, Bearb. der Ausg. Gerhard Femmel u.a., hrsg. v. den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, Bd. IVB, Leipzig: Seemann, 1968, S. 29.

Gedanke verwandte Darstellung, die bei dem 1895 entstandenen Gedicht *Im Dunkel* zu finden ist, basiert auf einer ganz anderen Konstellation als derjenigen in dem obigen Gedicht:

WENNS im Zimmer dunkel ist,  
Kind, das grämt mich nicht;  
deines Augs Gefunkel ist  
ja so lieb, so licht.

Überm Fensterbrette schwebt  
Licht noch bis zu viel, -  
scharf als Silhouette hebt  
ab sich dein Profil.

Wie bezaubert schau ich dann  
diese Linien, fein,  
flüsternd dir vertrau ich an  
Herzensträumerein .... (SW 3, 121f.)

Anders als bei dem Gedicht aus dem zwischen November 1911 und März 1921 verfassten Gedichtzyklus *Aus dem Nachlass des Grafen C. W.* befinden sich hier „Ich“ und „Du“ schon gemeinsam im Haus. Das Fenster trennt nicht den Liebenden und die Geliebte, sondern steht hinter dem geliebten „Du“ als Hintergrund. Im allmählich dunkelnden - dadurch wird eine intime Atmosphäre erzeugt - Zimmer tritt das Profil des betrachteten „Du“ wie ein Schattenriss vorm noch hellen Fensterausschnitt hervor und macht dem lyrischen „Ich“ noch bewusster, wie schön seine Geliebte ist. Auch eine Stelle aus Rilkes frühem Tagbuch erweckt den Eindruck: Dass der Dichter drinnen im Haus, nicht draußen vorm Haus, auf das vom Fenster unterstrichene schöne Frauenbild aufmerksam wird. Während seines Besuches bei Heinrich Vogeler in Worpswede trug Rilke am 10. September 1900 die folgende Schilderung in sein Tagebuch ein:

Ich stieß mein Fenster auf, und da kamen sie zu dem Wunder und lehnten hell in die Mondnacht hinaus, die ihre lachheißen Wangen kalt umgab. Und nun sind sie hier alle so rührend in ihrem Schauen. Halb Wissende, d.h. Maler, halb Unbewußte, d.h. Mädchen. Erst faßt die Stimmung sie, der ganze Ton dieser Nebelnacht mit dem fast vollen Monde über den drei Pappeln, diese Stimmung von mattem beschlagenen Silber macht sie wehrlos und zwingt sie in das Mädchensein, in das dunkle, sehnsüchtige ... Dann gewinnt der Künstler in ihnen Macht und schaut, und schaut, und wenn er tief genug geworden ist in seinem Schauen, sind sie wieder an der Grenze ihres eigenen Wesens und Wunders und gleiten leise wieder in ihr Mädchenleben hinein. [...] Und so standen sie an meinem Fenster, und alle sie, die ich vor einer Weile nur ungern in meine Stube gelassen hätte, als ihre Lustigkeit sie verzerrt hatte,

sie brachten jetzt ein Geheimnis herein mit dem, was sie lebten, und ich war ihnen dankbar für ihre Schönheit, die mein großes Fenster weiß, einfach umfaßte. - (TF, 216)

Zum Beginn dieser Eintragung berichtete Rilke, dass es am Abend dieses Tages eine Gesellschaft im gastlichen Haus Barkenhoff gab und dass er sein lyrisches Drama *Die weiße Fürstin* vorlas. Zu den Mädchen, von denen in der oben zitierten Stelle die Rede ist, zählten auch die Malerin Paula Becker und die Bildhauerin Clara Westhoff, die später dann Rilkes Frau wurde. Der Dichter stieß hier ein Fenster auf und dadurch unerwartet auf das Geheimnis der Mädchen, die auch Künstlerinnen waren. Die Schönheit, die hier vom Fenster umfasst wird, ist nicht nur die äußerliche schöne Linie des Fraugesichts, um die sich das Gedicht *Im Dunkel* dreht, sondern bezieht sich auch und insbesondere auf die Ausstrahlung, die sich dem inneren und widersprüchlichen Wechselspiel zwischen beiden Identitäten verdankt. Diese Erfahrung könnte eine Rolle in der Entstehungsgeschichte des Gedichts *Der Sänger singt vor einem Fürstenkind*, das Rilke wenig später am 3. Oktober 1900 verfasste, gespielt haben. In diesem im *Buch der Bilder* veröffentlichten Gedicht, das in der seit 1913 erschienenen 5. Auflage mit dem Untertitel der Widmung *Dem Andenken von Paula Becker-Modersohn* versehen ist, kommt die folgende Darstellung vor:<sup>146</sup>

Du trägst die Gemmen ihrer Gürtelbänder  
ans hohe Fenster in den Glanz der Stunden,  
und in die Seide sanfter Brautgewänder  
sind deine kleinen Bücher eingebunden,  
und drinnen hast du, [...]  
[...] deinen Namen vorgefunden. (KA 1, 314)

Die Feststellung der Besonderheit des Fensters, das die Schönheit der Frau

<sup>146</sup> Paula Modersohn-Becker ihrerseits stellte sich während ihres kurzen Lebens zweimal vor einer Fensteraussicht dar. Zuerst malte sie sich während ihres ersten Paris-Aufenthaltes, der vom Anfang Januar bis Juni 1900 dauerte, vor dem Fenster ihres Zimmers im Grand Hôtel de la Haute Loire vor einem Hofausschnitt unter hellem Himmel (Abb. 23). Die Malerin stellte sich als eine stolze junge Frau im Gegenlicht mit ein wenig herablassendem Blick dar, in dem die Selbstbehauptung einer Künstlerin deutlich zu spüren ist. Danach malte sie um 1901 wieder ein Selbstbildnis en face (mit frontaler Ansicht) vor einem Fenster (Abb. 24). Diesmal ist im Fenster die Landschaft zu sehen und die gemalte Person mit offenem, gelassenem Blick und einem Lächeln auf den Mund. Die gleiche Bildkomposition eines Frauporträts vor Fensteraussicht wiederholte sie dann um 1902 wieder. Nun ist das Modell nicht die Malerin selbst, sondern ein Mädchen, dessen Kopf nach rechts neigt (Abb. 25). Im Fenster blickt man die Landschaft mit einem großen Baum. Anders als bei den Selbstporträts der Malerin, in denen das Gesicht der Porträtierten die ausschließliche Reflexionsfläche ihres Inneren ist, wird es hier noch durch andere Gegenstände angedeutet. Man sieht auf der linken Seite ihres Kopfes einen Leuchter und auf der rechten Seite eine Blumenvase auf dem Fensterbrett, als ob das Mädchen gerade in einem Zeitpunkt der Entscheidung steht, für ein schöpferisches, eigenständiges Leben oder für ein behütetes, aber abhängiges Leben. Die Malerin sah aber ihren Weg schon voraus und stellte ihren Kopf sich nach rechts richtend dar. Siehe Paula Modersohn-Becker: 1876-1907, Werkverzeichnis der Gemälde, hrsg. v. Günter Busch und Wolfgang Werner, München: Hirmer, 1998, WV Nr. 49, 151, 276. Vgl. Günter Busch: Paula Modersohn-Becker, Malerin Zeichnerin, Frankfurt a.M.: Fischer, 1980, S. 70 und 96.

hervorhebt, hielt Rilke zeit seines Lebens bei. Nur hat der Blickwinkel ab seiner mittlern Schaffensperiode im Gegensatz zu der früheren Darstellung gewechselt: Fortan steht der Betrachtende draußen vor dem Fenster und die Betrachtete hinter dem Fenster, wie es beim oben zitierten Gedicht *Aus dem Nachlass des Grafen C. W.* der Fall ist. Wenn man Rilkes anderes Schaffen, nämlich die Übertragung der Gedichte anderer Dichter in Erwägung zieht, lässt sich vermuten, dass dieser Wechsel etwas mit seiner seit 1911 beginnenden Beschäftigung mit Shakespeare zu tun haben könnte. Als Rilke während des Aufenthaltes in Duino vom 22. Oktober 1911 bis zum 9. Mai 1912 zwei Sonette von Shakespeare übersetzte, sieht es so als, als ob er seine Vorstellung von dem die weibliche Schönheit besonders gut akzentuierenden Fenster einem Vers des Sonettes *Look in thy glass*, das für die Fortpflanzung als Weiterexistenz des eigenen schönen Antlitzes plädiert, oktroyierte. Dies geschah, indem Rilke das genannte Sonett nicht nach der originalen abgewandelten englischen Sonettform, drei Vierzeiler und ein Zweizeiler, sondern nach der ursprünglichen Sonettform, also zwei Vierzeiler und zwei Dreizeiler, ins Deutsche übersetzte. Dadurch stehen die elfte und zwölfte Verszeile, die im Original lauten:

So thou through windows of thine age shalt see,  
Despite of wrinkles, this thy golden time. (SW 7, 1038)

bei Rilkes Übertragung nicht ausschließlich in der dritten Strophe, sondern getrennt – jedoch durch den Reim miteinander verbunden - in der dritten und vierten Strophe:

So dürftest du, alt und gefältelt einst,  
  
wie durch ein Fenster sehn, wie schön du scheinst. (SW 7, 1039)

Dadurch tritt der zwölfe Vers besonders hervor und drückt an sich genau Rilkes Lieblingsgedanke aus, wobei „Fenster“ hier – wie „Spiegel“ im neunten Vers - im Übertragungssinn und dem Shakespeareschen Original entsprechend als Metapher für das Kind steht. Aber im Vergleich mit Rilkes Übertragung sagt der originale Text noch deutlicher: Das Kind ist das Zeitfenster der Mutter. Wahrscheinlich ließ Rilke „of thine age“ bei der Übertragung absichtlich weg, um seine eigene Vorstellung hier auferstehen zu lassen.

Nach der Übersetzung des Shakespeareschen Sonettes und dem Gedicht *Mädchen, reift dich der Sommertag?* wies Rilke in seinem Werk noch einmal auf diese ihm besonders aufgefallene Funktion des Fensters auf, und diesmal in französischer Sprache:

Celle qu'on aime n'est jamais plus belle  
que lorsqu'on la voit apparaître  
encadrée de toi; c'est, ô fenêtre,

que tu la rends presque éternelle. (KA 5, 134)<sup>147</sup>

Nun, im Jahr 1924, zwei Jahre vor seinem Tod, sprach der Dichter dem Fenster nicht allein die Schmuckfunktion für die Geliebte zu, sondern wollte ihm auch die Verewigungsfunktion zuteilen.

Aus dem Motiv „Die Frau im Fenster“ haben sich mehrere verschiedene Themen entwickelt, die um die Liebe umkreisen. Unter ihnen steht die auf das Fenster der Geliebten gezielte Sehnsucht zweifellos an der ersten Stelle. Auch Rilke hat dieses Thema behandelt, und zwar schon in seinen frühen Prager Jahren. Anfangs übertrug er jedoch diese Sehnsucht auf eine Pflanze, statt von sich selbst zu sprechen. Im Gedichtzyklus *Die Sprachen der Blumen* ließ der junge Dichter durch den *Epheu* seine Sehnsucht ausdrücken:

Aufwärts streb ich zu der Höhe,  
auf – zu deinem Fenster sacht .... (SW 3, 40)

Da das, was Rilke in seinen frühen Schaffensjahren schrieb, meistens mit der Spiegelung des Inneren zu tun hat, erweckt es den Eindruck, als ob er die Liebesbotschaft lieber durch einen Dritten zu der Angebeteten bringen ließe, als dass er selbst vor dem Fenster der Geliebten stünde, wenn man die folgenden Verse aus dem 1893 entstandenen Gedicht *Sehnsuchtsgedanken* liest:

Und um den Weg nicht zu verfehlern,  
dorthin, wo Liebchens Fenster liegt,  
weiß sie ein Vögelein zu beseelen,  
das spät zum Neste heimwärts fliegt.

Die Sehnsucht lenkt der Flügel Gleiten,  
sie weiß mit Vorbedacht zum Schluß  
das liebe Vöglein so zu leiten,  
daß es am Fenster rasten muß.

Dort muß es eine Weile bleiben,  
ehs weiter fortsetzt seine Bahn;  
auch pocht es manchmal an die Scheiben  
mit seinem Schnabel leise an.

Du aber schlafst. [...] (SW 3, 77)

Oder bedeutet es in der Wirklichkeit, dass der junge Dichter das Bedürfnis hatte, sein Gefühl der Geliebten ständig - auch während seiner Abwesenheit - zu zeigen? Dies schien eher der Fall zu sein, wenn man seinen Brief vom 9. Juni 1897 in

---

<sup>147</sup> „Die, die man liebt, ist niemals schöner, als wenn man sie erscheinen sieht, umrahmt von dir; denn du, o Fenster, machst sie beinah unsterblich.“ (KA 5, 135)

Betracht zieht. In diesem Brief, dessen Adressantin Lou Andreas-Salomé ist, kehrte nämlich der Vogel als Liebesbotschafter wieder: „ich will keinen Vogel grüßen, der nicht den Weg zu Deinem Fenster weiß“.<sup>148</sup>

Sicherlich ist die Sehnsucht nach dem Fenster der unerreichbaren Geliebten ein Gefühl, das zum wahren Leben gehört und deshalb möglicherweise in den privaten Briefen der Dichter zu finden ist. Z.B. existierten von Goethe zahlreiche solcher Zeugnisse, die aus seiner Liebe zu Frau Charlotte von Stein entstanden. Es scheint, dass auf dem Höhepunkt dieser Liebe in Goethes Augen Charlottes Fenster sie vertrat. So wünschte Goethe, als er am 21. September 1780 Ostheim verließ und nach Weimar zurückkehrte, dass er bei der Ankunft unter ihren Fenstern erschiene, als ob es bedeutete, direkt unter ihren Augen zu sein:

Hiermit nehm ich von Ihnen Abschied, und möchte gern in den feuchtlichen Gängen um Ihre Fenster heut Abend erscheinen.<sup>149</sup>

Aus der Sehnsucht nach der Geliebten wurden ihre Fenster zum Magnetzentrum bei seinem Umgang mit der höfischen Gesellschaft:

Gestern Abend begleitete ich die Gesellschaft bis unter deine Fenster, und sagte dir in einem feinen Herzen gute Nacht.<sup>150</sup>

Gegen fünfe will ich durch den Hof gehen und laut reden. Wenn du mich sehn magst so komm ans Fenster.<sup>151</sup>

Was bei den obigen Briefzitaten nicht direkt angesprochen wurde, kam in seinem Brief vom 15. November 1781 offensichtlich zutage: Nämlich ihre Fenster waren zum Blickpunkt geworden:

Denen Sonnenstrahlen die deine Fenster bescheinen, sind meine Blicke mit eingemischt. Das abgefallne Laub gewährt mir nichts gutes, als daß ich deine Wohnung sehn kan.<sup>152</sup>

In anderen Briefen heißt dann, dass ihre Fenster die erleuchteten Sterne sind, auf die seine Augen sich sehnsvoll richten:

Schon lange paß ich auf ob mir nicht ein Licht aus deinem Fenster erscheinen wollte. Ich muß nun ohne dich zu grüßen in die finstern Nächte hinunter gehn. (WA 4.7, S. 272)

Diesen Abend war allgemeiner Frost unter dem Zelte. Um achte ging ich nach hause. Die Sterne standen über dem deinigen und deine Fenster waren nicht erleuchtet, die Sterne die mich sonst so schön führen.<sup>153</sup>

In der letzten Briefaussage, die aus Goethes Brief vom 27. August 1782 genommen wurde, stellt der Dichter die tatsächlichen Sterne am Himmel parallel zu

---

<sup>148</sup> R. M. Rilke und Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel, S 19.

<sup>149</sup> Goethes Briefe an Charlotte von Stein, Bd. 1, hrsg. v. Jonas Fränkel, Berlin: Akad.-Verl., 1960, S. 234.

<sup>150</sup> Ebd., S. 307.

<sup>151</sup> Ebd., S. 392.

<sup>152</sup> Ebd., S. 332.

<sup>153</sup> Ebd., S. 416.

den Fenstern von Charlotte, die im erleuchteten Zustand von ihm als Leitsterne angesehen wurden. Die hier hergestellte Konstellation von Fenster-Stern-Geliebte war bei Goethe nicht neu. Schon im *Werther*-Roman ist ein solcher Gedanke aufgetaucht, darüber aber erst im nächsten Kapitel.

Die enge Beziehung zwischen Werk und Leben in Bezug auf das Fenster der Geliebten ist auch bei Hölderlin vorhanden. Wie bei Rilke und Goethe heißt es bei Hölderlin auch, dass das Fenster der Geliebten der Blickfang des Liebenden ist und sich auf seinen Gemütszustand stark auswirken kann. *Hyperion* kam in der Erzählung seiner Lebensgeschichte zweimal zu Diotimas Fenstern, auf die er im Verliebtsein mit großer Aufmerksamkeit blickte. Das erste Mal ereignete es sich kurz vor dem ersten Gespräch zwischen Hyperion und Diotima:

Stand vollends gegen den Weg her, wo ich herabkam, von Diotima's Fenstern eines offen, wie konnte das so wohlthun!

Sie hatte vielleicht nicht lange zuvor herausgesehn. (StA 3, 65)

Das Bild der offnen Fenster scheint hier als ein besonderes Zeichen zu funktionieren, das das folgende Geschehnis vorwegnimmt. Es leitet zu dem Treffen der Liebenden und eröffnet ihr Gespräch. Ebenfalls als solches Zeichen tauchen Diotimas Fenster in Hyperions nächster Erwähnung auf. Als Hyperion und Diotima nach dem oben erwähnten Gespräch immer wieder verhindert wurden, unter sich zu sein, sah Hyperion Diotimas Fenster dann mit den Vorhängen verhüllt:

Auch um Diotima's Haus war alles still und leer, und die neidischen Vorhänge standen mir an allen Fenstern im Wege. (StA 3, 71)

Das Bild der verhüllten Fenster präfiguriert hier eines der wichtigen Themen, das in dem anschließenden Gespräch zwischen Hyperion und Diotima – sie treffen sich im Diotimas Garten – erörtert wird. In dem Gespräch weist Diotima Hyperion auf sein noch verstecktes eigenes Wesen: „Verhülle dich nur und siehe dich selbst nicht; ich will dich hervorbeschwören“. Auch in Hyperions Rede taucht das Bild der Verhüllung auf. Er spricht davon, dass der Mensch ein Gewand sei, das oft ein Gott sich umwerfe. Erstaunlicherweise sagte Hölderlin, indem er im ersten Band seines *Hyperion*-Romans, der im April 1797 erschien, das Fenster der Liebenden als Blickfang und Zeichen darstellte, schon voraus, was ihm später zukommt. Aus Susette Gontards Briefen erfahren wir, dass nach Hölderlins Weggang aus ihrem Hause, der sich Ende September 1798 ereignete, ihr Fenster eine wichtige Vermittlerrolle für den weiteren Bestand ihrer Liebebeziehung gespielt hat. Als Beleg dazu genügt es, die folgende Stelle aus ihrem Brief vom 4. April 1799 hier zu zitieren:

[...] wenn es in der Stadt 10 Uhr schlägt, erscheinst Du, an der niedrigen Hecke, nahe bey den Pappeln, ich werde dann oben an meinem Fenster mich einfinden, und wir können uns sehen, zum Zeichen halte Deinen Stock auf die Schulter, ich werde ein weißes Tuch nehmen, schließe

ich dann in einigen Minuten das Fenster, ist es ein Zeichen dass ich herunter komme, [...].<sup>154</sup>  
Damit wurde Susette Gontards Fenster zum Fixpunkt von Hölderlins Blick. Es verursacht Freude oder Enttäuschung, ähnlich, wie es im Roman *Hyperion* dargestellt wurde.

Auch bei Trakl liegt die herkömmliche Konstellation vor, in der sich der Liebende vor dem Fenster und die Geliebte hinter dem Fenster befinden. Seine frühe Prosa *Traumland*, die vorhin bereits erwähnt wurde,<sup>155</sup> erzählt eine zärtliche, aber deren tragischen Ausgang schon im voraus festlegende Liebesgeschichte zwischen einem Jungen und dessen ans Bett gefesselter kranker Kusine, die er stets an ihrem Fenster finden konnte:

Leise wollte ich dann am Fenster vorüberhuschen, als ich den zitternden, zarten Schatten von Marias Gestalt sich vom Kiesweg abheben sah. Und mein Schatten berührte den ihrigen wie in einer Umarmung. Da nun trat ich, wie von einem flüchtigen Gedanken erfaßt, zum Fenster und legte die Rose, die ich eben erst gebrochen, in Marias Schoß. Dann schlich ich lautlos davon, als fürchtete ich, ertappt zu werden.

Wie oft hat dieser kleine, mich so bedeutsam dünkende Vorgang sich wiederholt! Ich weiß es nicht. Mir ist es, als hätte ich der kranken Maria tausend Rosen in den Schoß gelegt, als hätten unsere Schatten sich unzählige Male umarmt. Nie hat Maria dieser Episode Erwähnung getan; aber gefühlt habe ich aus dem Schimmer ihrer großen leuchtenden Augen, daß sie darüber glücklich war. (HKA 1, 191, Z. 85f.)

Wie bei den anderen Liebenden kehrt der Junge immer wieder zum Fenster der geliebten Kusine zurück. Aber im Gegensatz zu den anderen Liebenden wagt er erst, wenn ein Fenster zwischen ihm und der Kusine steht, seine große Sehnsucht, aber immer noch in versteckter Weise – durch das Schattenspiel - zu zeigen. Hier in dieser Prosa, die übrigens Trakls erstes veröffentlichtes Werk war, liegt schon ein Anzeichen dafür vor, was für die Liebedarstellung seines reiferen Werks charakteristisch ist: nämlich die unaussprechliche, heimliche Liebessehnsucht.

Mit den anderen vorhin schon erwähnten Dichtern verwandt, liegt bei Trakl in der Behandlung des Liebesthemas ebenfalls ein enger Bezug zwischen dem Literarischen und dem Autobiographischen vor. Es ist bekannt, dass Trakl in seinem kurzen Leben zu keiner anderen Frau als zu seiner eigenen Schwester Grete eine Liebesbeziehung entwickeln konnte. Es war eine unerlaubte Liebe, die nicht direkt ausgesprochen werden sollte. Nur auf mehr und minder indirekte Weise bearbeitete Trakl diese Liebe in seinem Werk. Während er in seinem ersten Theaterstück *Totentag*,<sup>156</sup> das am 31. März 1906 aufgeführt wurde und sich um eine Dreiecksgeschichte zwischen einem blinden Jüngling, einem Mädchen und

<sup>154</sup> Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in 3 Bden., hrsg. v. Jochen Schmidt, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verl., 1992, S. 562.

<sup>155</sup> Siehe S. 40.

<sup>156</sup> Dieses Stück ist leider nicht überliefert.

einem Studenten handelt, die im Selbstmord des blinden Jünglings endet, der Helden den Namen seiner Schwester gab, bewegt sich in dieser kurz danach entstandenen Prosa die zwischen den Blutsverwandten entwickelte Liebe noch im erlaubten Feld.

Die berühmteste, auf der Konstellation von „die Geliebte im Fenster und der Liebende vorm Fenster“ basierende Darstellung in der Literatur ist zweifellos die zweite Szene des zweiten Aufzugs in der Shakespeareschen Tragödie *Romeo und Julia*. Der Anfangsmonolog Romeo in der Balkonszene lautet u. a. wie folgt:

But soft, what light through yonder window breaks?

It is the East, and Juliet is the sun.

[...]

Two of the fairest stars in all the heaven,

Having some business, do entreat her eyes

To twinkle in their spheres till they return.<sup>157</sup>

Von dieser Liebeszene angeregt, hat Rilke Anfang Juli 1911 das Gedicht *Mondnacht* verfasst. Da Rilke für seine Shakespeare-Lektüre zu dieser Zeit die Schlegel-Tiecksche Übersetzung benutzte,<sup>158</sup> lohnt zuerst ein Blick auf die entsprechende Stelle in der Übersetzung August Wilhelm von Schlegels:

Doch still, was schimmert durch das Fenster dort?

Es ist der Ost, und Julia die Sonne! –

[...]

Ein Paar der schönsten Stern am ganzen Himmel

Wird ausgesandt und bittet Juliens Augen,

In ihren Kreisen unterdes zu funkeln.<sup>159</sup>

Bei Rilkess Gedicht heißt die zweite Strophe dann, in der nicht schwer die Parallele zu der oben genannten Stelle gezogen werden kann:

Stille, wie drängt sie. Bist du jetzt oben erwacht?

Sternig und fühlend steht dir das Fenster entgegen.

Hände der Winde verlegen

an dein nahes Gesicht die entlegenste Nacht. (KA 2, 16)

Von der gleichen Situation - der Liebende unten im Garten und die Geliebte oben am Fenster - ausgehend, klingt Rilkess Gedicht noch in dem gleichen Geschehen von der plötzlichen Erscheinung der Geliebten am Fenster, in der Reaktion des Liebenden und in der Anknüpfung des Gesichts der Geliebten an das Kosmische

---

<sup>157</sup> William Shakespeare: The New Cambridge Shakespeare, Bd. 28, Romeo and Juliet, hrsg. v. G. Blakemore Evans, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003, S. 105f..

<sup>158</sup> Vgl. KA 2, S. 441. Rilkess Brief vom 3. Juli 1911 an Katherina Kippenberg. Siehe Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg: Briefwechsel, Wiesbaden: Insel-Verl., 1954, S. 22f..

<sup>159</sup> William Shakespeare: Sämtliche Dramen, übers. v. August Wilhelm von Schlegel u.a., Bd. 3: Tragödien, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1967, S. 305f..

an die Vorlage an.

Der Grund, warum gerade die Situation „die Geliebte im Fenster und der Liebende vorm Fenster“ viele Dichter reizt, liegt vermutlich in der Spannung, die zwischen den durch das Fenster getrennten Liebenden zwangsläufig herrscht und die Sehnsucht heißt. Paradoxerweise ist gerade das trennende Fenster, das zwei Menschen zueinander bringen kann. Dennoch muss das Dazwischenstehen des Fensters schließlich überwunden werden, wenn die aus dieser Begegnung entwickelte Liebe vom Stadium des Gegenüberseins zum Stadium des Miteinanderseins gelangen will.

Wie das Erscheinen einer weiblichen Figur im Fenster für Entwicklung und Scheitern einer Liebe entscheidend sein kann, erfahren wir aus Rilkes spätem französischen Gedichtzyklus *Les Fenêtres*:

Il suffit que, sur un balcon  
ou dans l'encadrement d'une fenêtre,  
une femme hésite ..., pour être  
celle que nous perdons  
en l'ayant vue apparaître. (KA 5, 132)<sup>160</sup>

Der Gedichtzyklus erzählt eine Liebesgeschichte, die vom Anfang bis zum Ende nur in der Situation des Liebenden vorm Fenster und der Geliebten hinter dem Fenster zu verharren und die Fenstergrenze nicht zu überwinden scheint.<sup>161</sup> Darin liegt die ganze Spannung, die der rote Faden des gesamten Gedichtzyklus ist und an der diese Liebe letztendlich scheitert. Das erste Gedicht beginnt mit dem Blick auf die auf dem Balkon bzw. im Fensterrahmen erscheinende Frau, die der Betrachter/Dichter schon als die „im Voraus verlorne Geliebte“ ansieht. An die oben zitierte Strophe schließt die folgende an:

Et si elle lève les bras  
pour nouer ses cheveux, tendre vase:  
combien notre perte par là  
gagne soudain d'emphase  
et notre malheur d'éclat! (KA 5, 132)<sup>162</sup>

Wie, als ob der Dichter auf das erste Gedicht antwortet, wiederholt er das gleiche Geschehen im letzten Gedicht. Wieder sieht man die Geste einer Frau am Fenster. Nur nun handelt es sich nicht mehr um eine sinnlich wahrgenommene Geste,

<sup>160</sup> „Es genügt, daß, auf einem Balkon oder im Rahmen eines Fensters, eine Frau zögert ..., um diejenige zu sein, die wir verlieren, indem wir sie haben erscheinen sehen.“ (KA 5, 133)

<sup>161</sup> Die Reihenfolge des Gedichtzyklus *Les Fenêtres* stammte aber nicht von dem Dichter selbst, sondern von der Malerin Baladine Klossowska, der der Gedichtzyklus gewidmet ist. Sie hat die Gedichte illustriert und den Gedichtband Ende Juli 1927, nach dem Tod des Dichters, erscheinen lassen. Vgl. KA 5, S. 561f..

<sup>162</sup> „Und wenn sie die Arme hebt, um ihre Haare zu binden, zarte Vase: wieviel mehr gewinnt dadurch unser Verlust plötzlich an Emphase und unser Unglück an Glanz!“ (KA 5, 133)

sondern um eine Gebärde, die aussieht, als ob sie sich aus der ganzen Situation und von der Spannung befreien will, und die das lyrische Ich als Abschiedsgebärde vermutet. Seine Vorahnung vom Anfang scheint sich dadurch zu bestätigen:

C'est pour t'avoir vue  
penchée à la fenêtre ultime,  
que j'ai compris, que j'ai bu  
tout mon abîme.

En me montrant tes bras  
tendus vers la nuit,  
tu as fait que, depuis,  
ce qui en moi te quitta,  
me quitte, me fuit ....

Ton geste, fuit-il la preuve  
d'un adieu si grand,  
qu'il me changea en vent,  
qu'il me versa dans le fleuve? (KA 5, 140)<sup>163</sup>

Auch die Tatsache, dass zwischen den beiden Betroffenen kein Dialog entstehen konnte, sondern nur die Gebärdensprache, so dass die dem lyrischen Ich nichts anderes blieb, als zu spekulieren, erweckt den Eindruck, dass der Verlauf dieser Liebe in der Situation des Gegenüberstehen des Liebenden und der Geliebten mit dem Fenster in der Mitte stehngeblieben war.

Ungeachtet dessen, dass die vom Fenster vermittelte Begegnung zu einer Sackgasse führen kann, bleibt solche Begegnung ein wichtiger Typus für die Entstehung einer Liebe. So stellte Goethe zum Beginn der *Römischen Elegien*, die zwischen Herbst 1788 und Frühling 1790 entstanden sind, eine Liebesbegegnung am Fenster vor:

Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still.  
O wer flüstert mir zu, an welchem Fenster erblick' ich  
Einst das holde Geschöpf, das mich versengend erquickt?  
Ahn'ich die Wege noch nicht, durch die ich immer und immer,  
Zu ihr und von ihr zu gehn, opfre die köstliche Zeit? (HA 1, 157)

---

<sup>163</sup> „Weil ich dich gesehen habe, aus dem allerletzten Fenster geneigt, habe ich verstanden, habe ich meinen ganzen Abgrund ausgetrunken.“

Indem du mir deine Arme zeigtest, der Nacht entgegengestreckt, hast du bewirkt, daß, seither, das, was in mir dich verließ, mich verläßt, mich flieht ...

Deine Gebärde, war sie der Beweis eines so großen Abschieds, daß er mich verwandelte in Wind, daß er mich ausgoß in den Fluß?“ (KA 5, 141)

Eine Liebesbeziehung kann in einer fremden Stadt leichter aus einer Begegnung am Fenster als auf der Straße entstehen, da das Fenster einen Standort markiert, zu dem der Liebende immer wiederkehren kann, wenn er die Geliebte sehen möchte. Darüber hinaus hat die Entstehung solcher Vorstellung sicher auch damit zu tun, dass die Bewegungsfreiheit der Frauen damals eingeschränkt war. Für die Frauen, die meistens zuhause bleiben mussten, stellte das Fenster den wichtigsten Bezug zur Außenwelt dar. Wenn ihr eine Begegnung mit einem Fremden zustieß, ereignete sie sich dann am ehesten durch das Fenster. Außerdem bringt schon allein das Bild einer im Fenster erscheinenden Frau den Hauptgedanken der ersten römischen Elegie, der lautet: Wie prachtvoll Rom auch aussah und welche bedeutende Geschichte diese Stadt aufwies, wurde die ewige Stadt für den Dichter doch erst lebendig, als er dort eine Liebesbeziehung zu einer Einheimischen entwickelt hatte, auf den Punkt: Die Erscheinung einer Frau im Fenster belebt die leblose Architektur. Einige Jahre zuvor hat Goethe übrigens schon eine Liebeszene am Fenster gezeichnet. Auf einer im Jahr 1780 entstandenen Zeichnung sieht man links unten ein Kavalier, sich mit einer Dame am Fenster unterhaltend (Abb. 26). Der Kavalier stützt sich vom außen her auf das Fensterbrett, während die im Haus befindende Dame sich aus dem Fenster vorbeugt. Die Beiden wenden sich zueinander. Vor dem Hause stehen zwei Bäume mit breiten Laubkronen, deren Gestalten fast das Dreiviertel der Bildesfläche einnehmen, daher das Bild eher als eine ländliche Szene erscheint. Zwischen den Ästen ist noch der Mond oder die untergehende Sonne sichtbar.<sup>164</sup>

Eine sich am Fenster ereignende Liebesbegegnung hat Rilke ebenfalls vorgestellt und hielt sie in dem im Winter 1913/14 entstanden Gedicht *Du im Voraus / verlorene Geliebte* fest:

Ach, die Gärten bist du,  
ach, ich sah sie mit solcher  
Hoffnung. Ein offenes Fenster  
im Landhaus –, und du tratest beinahe  
mir nachdenklich heran. [...] (KA 2, 90)

Es ist eine ländliche Szene. Aber im Gedicht herrscht keine idyllische, sondern elegische Stimmung. In der Gewissheit über den unvermeidlichen Verlust der Geliebten stellte Rilke das ganze Geschehnis nicht nur in der Vergangenheitsform dar, sondern nennt die Geliebte auch schon als „Nimmergekommene“, der er nachtrauert. Der Grund für diesen Pessimismus, der den Dichter im Voraus die Existenz solcher Geliebten verneinen lässt, liegt in seinem persönlichen Dilemma: Er sehnte sich einerseits nach einem geliebten Gegenüber, aber wollte keinesfalls auf seine schöpferische Einsamkeit verzichten. Deshalb heißt es: Die Geliebte

<sup>164</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, Bd. 1, Leipzig 1958, S. 85.

darf nur beinahe an ihn herantreten. Sie soll nicht in seinen Arbeitsraum eindringen und besser lediglich ein Liebesbezug bleiben. Dieses Nicht-Heran-Getreten-Sein erinnert an Monets Gemälde *Madame Monet mit roter Kapuze* (1868/69), das die Frau des Malers an einer Fenstertür vorbeigehend darstellt und das Rilke schon im Jahr 1907 zum Verfassen des Gedichts *Damen-Bildnis aus dem Achtziger-Jahren* angeregt hat (Abb. 5).

Wenn diese Darstellung mit Goethes Zeichnung oder *Römischen Elegien* verglichen wird, ist der Austausch der Geschlechtsrollen besonders augenfällig: In Rilkes Vorstellung ist der Mann derjenige, der sich hinter dem Fenster im Innenraum befindet, während die Frau vor dessen Fenster erscheint. Das charakterisiert einerseits Rilkes Liebesverhalten - er „leistete“ selber die Liebe nicht, sondern die Liebe kam auf ihn zu –,<sup>165</sup> und könnte andererseits auch als Indiz für die andere Epoche betrachtet werden. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts haben die Frauen nämlich allmählich Recht und Freiheit gewonnen und werden immer selbstbewusster. Sie sind in der Lage, sich von ihrer traditionellen Stelle am Fenster loszulösen und nicht mehr nur die Wartende und die Aufnehmende zu sein. Seitdem ist die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau aber auch problematischer geworden. Die Unsicherheit der Männer gegenüber den Frauen ist die logische Folge. Solche Unsicherheit ist beispielsweise in Trakls 1912 entstandenem Gedicht *Psalm* gut spürbar:

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemands bösen Traum.

Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.

Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom Fenster nach. (HKA  
1,55)<sup>166</sup>

Auch hier ist der Mann derjenige, der sich hinter dem Fenster im Innenraum befindet, während die Frau sich draußen frei bewegt. Und ähnlich wie bei Rilke geht es nicht um eine reale Szene, als ob solche Szenen damals am besten noch unter einem unrealistischen Deckmantel vorkämen: Trakl schildert eine Traumszene über die „fremde Schwester“ und den „Studenten“. Dass es sich hier um eine Liebesbeziehung zwischen ihnen handelt, ist u. a. durch die Erwähnung von „Haselgebüsch“ erkennbar, das seit der Antike für Leben und Liebe steht.<sup>167</sup> Die Bezeichnung „Doppelgänger“ weist dann auf die große Ähnlichkeit zwischen dem Studenten und der fremden Schwester und auf die narzisstische Liebe, die den Inzest charakterisiert. Es erweckt den Eindruck, als ob diese Verse auf die

---

<sup>165</sup> Vgl. Schmitz, S. 59.

<sup>166</sup> Die Relevanz des hier zitierten ersten Verses macht sich in seiner besonderen Platzierung deutlich erkennbar. Er steht sowohl am Anfang der dritten Strophe, als auch in der Mitte des Gedichts, das aus fünf Versgruppen – vier Strophen mit jeweils neun Verszeilen und einem abgesetzten Schlussvers – besteht. Vgl. Anette Hammer: Lyrikinterpretation und Intertextualität. Studie zu Georg Trakls Gedichten „Psalm I“ und „De profundis II“, Würzburg 2006, S. 115.

<sup>167</sup> A. Hammer, ebd., S. 206.

verbotene Geschwisterliebe des Verfassers anspielen. Auf die Tatsache, dass Georg und Margarete Trakl sich sowohl im Aussehen als auch in der Wesensart geglichen haben, wird immer wieder hingewiesen.<sup>168</sup> Es ist damit auch nicht verwunderlich, wenn bei Trakl mehrmals von androgynen Figuren, etwa „Jünglingin“, „Mönchin“ oder „Fremdlingen“, die Rede ist.<sup>169</sup> Für ihn stellt die androgyne Vereinigung das Liebesideal dar, was auch im Gedicht *Abendländisches Lied* zu erkennen ist:<sup>170</sup>

Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:

Ein Geschlecht. [...] (HKA 1, 119)

Da die Entstehung dieses am 1. Oktober 1912 im *Brenner* erschienenen Gedichts sehr wahrscheinlich erst nach der Heirat Margaretes mit dem um 34 Jahre älteren Berliner Buchhändler Arthur Langen am 17. Juli 1912 anzusetzen ist, erklärt sich mit der Heirat die Bezeichnung der Schwester als „fremde“ und die dargestellte Trennungssituation: Die fremde Schwester erscheint dem Studenten statt real vor den Augen nur im Traum, in dem die Trennung durch das zwischenstehende Fenster reflektiert wird.<sup>171</sup> Was man in dieser Traumszene noch deutlich erkennt, ist die Macht der fremden Schwester über den Studenten, die über ihre körperliche Abwesenheit hinausgeht - ein Machverhältnis, das sich schon in ihren verschiedenen Standorten offenbart: Während sie draußen im Freien sein Geschick in die Hand nimmt, kann er sich nur hinter dem Fenster im begrenzten Raum verstecken und sie beobachten. Es ist das gleiche Machtverhältnis, in dem Georg und Margarete Trakl zueinander standen. Der Trakl-Forschung nach soll Georg „*in starker seelischer und sexueller Abhängigkeit*“ von seiner Schwester gewesen sein.<sup>172</sup> Otto Basil sah in Margarete „*die Machtvollere, Männliche, vielleicht sogar Genialere von den beiden*“.<sup>173</sup> Theodor Spoerri attestierte Margarete auf der Photographie aus ihrer Kindheit „*einen wild-finsteren Gesichtsausdruck*“, und ist in der Meinung, dass sie „*in der unmädenhaften Sicherheit ihrer Haltung aggressiv*“ wirkt.<sup>174</sup> Margarete scheint eine „*femme fatale*“, ein um die letzte Jahr-

<sup>168</sup> Vgl. Andrea Bramberger: Die verfehlte Begegnung der Liebenden, in: Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995, hrsg. v. Hans Weichselbaum und Walter Methlagl, Salzburg: Müller, 1996, S. 46. Klaus Stark: Die Krise Georg Trakls Entwicklung und lebensgeschichtlicher Zusammenhang einer Drogenabhängigkeit, Tübingen, Univ., Diss. 1989, S. 197.

<sup>169</sup> Vgl. Bramberger, S. 47.

<sup>170</sup> Vgl. Bramberger, ebd..

<sup>171</sup> K. Stark ist auch in der Meinung, dass sich die beiden Geschwister nach Gretes Umzug nach Berlin im Jahr 1910 zunächst nicht nur geographisch, sondern auch innerlich voneinander entfernt haben. Vgl. Ders., a.a.O, S. 200.

<sup>172</sup> Diana Orendi-Hinze: Frauen um Trakl, in: Untersuchung zum „Brenner“. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag, hrsg.v. Walter Methlagl, Eberhard Sauermann, Sigurd Paul Scheichel, Salzburg: Müller, 1981, S. 381-388; hier 381.

<sup>173</sup> Basil, ebd., S. 70.

<sup>174</sup> Theodor Spoerri: Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung, Bern: Francke, 1954, S. 39.

hundertwende oft dargestellter Frauentypus, zu sein. Und es sieht aus, als ob Trakl seine Schwester auch als eine solche „femme fatale“ betrachtete, wenn er sie in der im Sommer 1908 verfassten Widmung wie folgt nannte: „Meinem geliebten kleinen Dämon, der entstiegen ist dem süßesten und tiefsten Märchen aus 1001 Nacht.“ (HKA 1, 466)<sup>175</sup> Wenn Rilke und Trakl fast zu gleicher Zeit das mittels des Fenstermotivs ausgedrückte Geschlechterverhältnis auf ungewöhnlicher Weise gestalteten, indem sie den Mann in den Raum hinter dem Fenster versetzten und die Frau vor dem Fenster sich frei bewegen ließen, scheinen sie damit auch ihre tiefste Sehnsucht offenzulegen. Während Rilke sich eine abwesende Anwesenheit der Geliebten wünschte, sehnte Trakl sich nach der Wiedervereinigung der Geschwister, die nur durch den Tod erreichbar schien,<sup>176</sup> dessen Motiv an die oben zitierten Verse direkt anknüpft:

Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab.

Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen Novizen.

Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher. (HKA 1, 55)

Diese letzten beiden Gedichtbeispiele von Rilke und Trakl scheinen den Rahmen dieses Kapitels zu sprengen, das hauptsächlich das Motiv „Die Frau im Fenster“ umkreiste. Dennoch sind sie als Darstellung der durchs Fenster getrennten Gegenüberstellung der Liebenden eng mit den vorherigen Beispielen verbunden. Und mit ihnen wenden wir uns auch schon dem nächsten Untersuchungsobjekt zu: nämlich der/dem am Fenster weilenden Liebenden.

## 2.2.2 Warteplatz der/des Liebenden

In Rilkes frühem Tagebuch findet man die folgende Beschreibung:

Anna saß in der kleinen finstern Küche, welche ein Fenster in den Lichthof hatte und wartete, bis der Leierkastenmann kam. Das war jeden Tag vor der Dämmerung. Dann lehnte sie in dem kleinen Fenster, weit vorgebeugt, so daß ihr blasses Haar im Winde hing, und tanzte innerlich [...]. (TF, 158)

Auf den ersten Blick handelt es sich hier um die Darstellung einer am Fenster auf den Liebhaber wartenden Liebenden. Aber beim Weiterlesen dieser am 8.

---

<sup>175</sup> Vgl. Stark, S. 203.

<sup>176</sup> Vgl. Stark, S. 208 und Bramberger, S. 54f.. Auch Alfred Doppler sieht die ersten drei Verse der dritten Strophe des *Psalms* als Ausdruck der Sehnsucht nach einer verhinderten narzisstischen Vereinigung, obwohl er vermeidet, die genannte „Schwester“ eindeutig als Margarete Trakl zu identifizieren: „Im Gedicht symbolisiert die Schwester die Sehnsucht des Künstlers, eins zu sein mit seinem Spiegelbild; die Sehnsucht, das Ich mit der spiegelbildlichen Wiederholung des Ichs zu vereinigen; und insofern ist es eine Abwandlung des für Trakl überaus entscheidenden Narziß-Motivs. Dem schauenden Ich tritt ein ethisch-reflektierendes Ich gegenüber, beide ringen um Vereinigung und sind durch einen Abgrund voneinander getrennt.“ Siehe Doppler, S. 65.

November 1899 eingetragenen erzählungsartigen Notiz erkennt man, dass es eher das Heimweh war, das das Bauermädchen Anna, dessen Leben unfreiwillig in die Stadt führte, wo es als Dienstmädchen arbeitete, nach dem Fenster treiben und sich nach der Leiermusik sehnen ließ. Dennoch besteht zwischen dieser Stelle und dem zwei Jahre zuvor entstandenen lyrischen Drama Hofmannsthals, das tatsächlich eine am Fenster auf die Ankunft des Geliebten wartende Liebende thematisiert, eine gewisse Parallele. In diesem Stück, dem Hofmannsthal den symbolischen Titel *Die Frau im Fenster* gibt, lässt die Wartende ebenfalls ihr Haar auffällig über die Brüstung hinabfallen. Aber die am Fenster Wartende bei Hofmannsthal ist eine vornehme Dame, und der Ort, an dem sie auf den Liebhaber wartet, ist der auf den Garten gerichtete Fensterbalkon eines lombardischen Palastes. Da dieses Stück am 15. Mai 1898 in Berlin uraufgeführt wurde und Rilke seit dem Winter 1896/97 Hofmannsthals Werk mit Bewunderung verfolgte, steht es außer Zweifel, dass Rilke dieses Stück kannte. In der Tat nahm er Hofmannsthals *Die Frau im Fenster* schon ein Jahr zuvor als Vorbild für sein eigenes lyrisches Drama *Die weiße Fürstin*,<sup>177</sup> dessen Haupthandlung ebenfalls um das sehn-süchtige Warten der Helden auf die Ankunft des Liebhabers kreist. Und ähnlich wie bei Dianora wird das Warten der weißen Fürstin letztendlich nicht durch die Erfüllung belohnt, sondern durch den Tod. Nur bei Dianora geht es um den tatsächlichen Tod, der in der Gestalt ihres starken, finsternen und gewalttätigen Ehemanns erscheint, während der Wink der weißen Fürstin, der dem - mit dem Boot vor ihrer am Meer stehenden Villa vorbeifahrenden - Liebhaber das Treffen signalisiert, durch das Eindringen der eine schwarze Maske tragenden Mönche, die die Pestopfer aus dem Haus holen und damit die Todesboten darstellen, verhindert wird. Sowohl Hofmannsthals *Die Frau im Fenster* als auch Rilkes *Die weiße Fürstin* verweisen durch ihre Hervorhebung der „Situation“ - statt der dramatischen Handlung - auf den stilistischen Einfluss von Maeterlincks „Théâtre statique“.<sup>178</sup> Hofmannsthals Stück hatte vom Stoff her noch eine andere Quelle,

---

<sup>177</sup> Die Erstfassung ist wahrscheinlich Ende 1898 entstanden.

<sup>178</sup> Die Nähe der *Frau im Fenster* zu den Dramen Maeterlincks, mit dem Hofmannsthal sich seit 1891 beschäftigt, zeigt sich sowohl in der Dramentechnik wie „tragédie immobile“ - das Warten der Figur auf etwas unnennbar Kommandes, das sich dann als Tod entpuppt - und „frisson d'art“, als auch in der Symbolik des Haars und Fensters. Ähnlich wie Maeterlincks Mélisande lässt Madonna Dianora ihr Haar über die Fenster- bzw. Balkon-Brüstung hinabfallen, als wollen sie dem Geliebten entgegen, wobei Rapunzel für die beiden Stücke als literarisches Urbild gelten könnte und bei Hofmannsthal noch weitere Verweise auf Maria Magdalena vorhanden sind. Vgl. Michel Vanhelleputte: Hofmannsthal und Maeterlinck, in: Hofmannsthal-Forschungen I, Referate der zweiten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, Wien, 10. bis 13. Juni 1971, Basel: Hofmannsthal-Ges., 1971, S. 85-98; hier S. 87; Jens Malte Fischer: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München: Winkler, 1978, S. 184; H. Stefan Schultz: Some Notes on Hofmannsthal's *Die Frau im Fenster*, in: Modern Austrian Literature, Volume 7, No. ¾ 1974, S. 39-57. Rilke seinerseits hat sich spätestens seit 1896 intensiv mit Maeterlinck beschäftigt und mehrere Schriften über ihn verfasst, darunter *Das Theater des Maeterlinck*, in dem Rilke besonders auf „Gefühl“ und „Gebärde“ in Maeterlinckeschen Dramen hinweist. *Die weißen Fürstin* gilt als Nachbildung

nämlich D'Annunzios Einakter *Sogno d'un mattino di primavera* (1897), in dessen dritter Szene die Geschichte von Ehebruch und Tod der Madonna Dianora berichtet wird.<sup>179</sup> *Die Frau im Fenster* besteht im Wesentlichen aus dem Versmonolog der Madonna Dianora,<sup>180</sup> die während des ganzen Handlungsverlaufes auf dem Fensterbalkon steht. Für den Zuschauer ist sie im Fenster. Wie schon erwähnt, das, was letztendlich zu Dianora kommt, ist ihr Tod. Denn eher als der ersehnte Liebhaber, den Dianora als einen vitalen und heiteren Jüngling mit schöner Stimme beschreibt, der aus dem Garten mit der seidenen Strickleiter, die sie heruntergeworfen hat, hochklettern soll, tritt ihr Ehemann hinter ihr aus dem Zimmer und erwürgt sie nach kurzem Gespräch mit der seidenen Strickleiter. So ist Dianora während ihrer letzten Lebensstunden im begrenzten Raum des Fensterbalkons eingefangen und wird zur leichten Beute ihres Mörders.<sup>181</sup> Der Fensterbalkon stellt aber nicht nur ein Gefängnis oder eine Falle dar, sondern veranschaulicht durch seine Funktion als Schwelle bildhaft die Situation des Wartens und darüber hinaus noch Dianoras Lage und innere Verfassung: Topographisch liegt sie zwischen Garten und Palastzimmer, symbolisch zwischen Sinnlichkeit und Konvenienzehe. Dabei pendelt ihre Emotion zwischen Sehnsucht nach der Ankunft des Liebhabers und Angst vor dem Auftauchen des Ehemanns. Da *Die Frau im Fenster* hauptsächlich auf dem Monolog der Heldenin beruht, wird der Zuschauer bestens über ihre innere Erregung informiert. Unter der vorherrschenden Empfindung, der großen Ungeduld, bewegt sie sich innerlich noch in verschiedenen Phasen, die eine Art Reifungsprozesses bieten: Von dem Anblick auf die vorbeigehenden wasser-tragenden Mädchen angeregt, lässt Dianora die Haare offen fallen. Dies könnte andeuten, dass sie in der Verliebtheit innerlich zu ihrem früheren Mädchensein zurückkehrt. Unter dem Einfluss der Liebestrunkenheit scheint sie sich in die Natur gießen zu wollen, indem sie ihr Haar über die Brüstung hinabfallen lässt.<sup>182</sup> Die Liebestrunkenheit löst bei ihr sogar große Vertrautheit mit Insekten und Tieren aus, die normalerweise als nicht besonders schön und lieblich gelten. Dianora verliert ihre ursprüngliche Angst vor der Spinne,<sup>183</sup> spricht sogar mit ihr und dann mit dem Igel, den sie schon am ersten Abend gesehen hat. Vom jagenden Igel kommt sie dann auf den Gedanken,

---

Maeterlinckes Stils. Vgl. Fischer, S. 195. und KA 1, S. 695.

<sup>179</sup> Vgl. Günter Erkens Artikel über „Die Frau im Fenster“ in *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. v. Walter Jens, Bd. 7, München: Kindler, 1990, S. 998.

<sup>180</sup> Vgl. Erken, S. 997.

<sup>181</sup> Vgl. Ulrike Weinhold: Die Renaissancefrau des Fin de Siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R. M. Rilkes *Die weiße Fürstin* und H. von Hofmannsthals *Die Frau im Fenster*, in: Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. v. Gerhard Kluge, Amsterdam 1984, S. 235-271; hier S. 260.

<sup>182</sup> Vgl. Erken, ebd..

<sup>183</sup> Vgl. Hugo Wyss: Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis, Zürich: Niehans, 1954, S. 73.

sich selbst als Beute und den Liebhaber als Jäger anzusehen, als welcher aber ihr Ehemann sich am Ende des Stücks entpuppt. Auch die Spinne könnte eine Andeutung davon sein, dass Dianora wegen ihrer Leidenschaft ins Netz gegangen ist. Entsprechend wird sie zum Schluss durch die seidene Leiter erwürgt. Während des Wartens ist Dianoras Gedanke völlig auf den Liebhaber fixiert. Das wird besonders bei ihrem Gespräch mit der Amme deutlich. Obwohl die von der Amme nacherzählte Predigt des spanischen Ordensbruders, in der von der „Ergebung in den Willen des Herrn“ die Rede ist, in Dianora sogar die Todesahnung erweckt, kümmert sie sich nicht lange um sie. Als die Amme gegangen ist, kehrt ihr Gedanke sofort zum Liebhaber zurück. Schließlich erinnert sie sich an ein erotisches Geschehen, das sich zwischen ihnen an den Kaskaden ereignet hat und starke sexuelle Andeutungen besitzt. Dann wird ihre Aufmerksamkeit auf die Schritte von einem Betrunkenen gelenkt. Kurz danach erscheint ihr Ehemann, der sie schließlich ermordet. So zeichnet sich in ihrem Inneren während der Wartezeit am Fenster eine Entwicklung vom verliebten Mädchen zur sexuell gereiften Frau ab, in deren Höhepunkt sich Liebe und Tod treffen.

Während Dianoras Warten am Fenster mit einem von ihr nicht erwarteten – oder sagen wir erwünschten - Ausgang endet, scheint das Warten für den am Fenster harrenden Liebenden in Trakls Gedicht *Abendspiegel* endlos zu dauern:<sup>184</sup>

Am offenen Fenster welken still die Stunden  
Des Liebenden. Der Wolken kühne Fahrten  
Sind mit dem Pfad des Einsamen verbunden.  
Ein Blick sinkt silbern in den braunen Garten. (HKA 1, 385)

Man kann sich gut vorstellen, dass dieser Liebende am Anfang des Wartens noch, ähnlich wie Dianora, von der Aussicht auf das baldige Wiedersehen mit der Geliebten ersichtlich aufgeregt war. Aber im Lauf der Wartezeit, die sich endlos hinzieht, ist er schließlich der Resignation verfallen. Auch der Blick auf die Natur, die Wolken am Himmel und den Garten darunter, bringt ihm keinen Trost. Während er in den vorbeiziehenden Wolken seine eigene, von der Einsamkeit bestimmte Zukunft wiederzuerkennen glaubt, verführt ihn der vom Verfall gezeichnete Garten zu weinen, als ob er in dem einst blühenden und nun verwelkenden Garten das Gleichnis ihrer Liebe erkennt. Denn das Adverb „silbern“ könnte auf Tränen hindeuten, wie in dem etwas später entstandenen Gedicht mit dem Titel *Abendland*: „Silbern weint ein Krankes / Am Abendweiher“(HKA 1, 139). Es ist eine düstere, einsame und trostlose Atmosphäre, die hier um den allein am Fenster harrenden Liebenden herrscht.

Von tiefer Enttäuschung ist auch eine Liebende in Rilkes Gedicht ergriffen,

---

<sup>184</sup> Diese erste Fassung des Gedichts *Afra* hat Trakl wahrscheinlich im Sommer 1913 verfasst. Siehe HKA 2, S. 108.

die ebenfalls am Fenster lange auf ihren Geliebten wartet. Aber im Gegensatz zu Trakls Liebendem schweigt die Titelfigur in *Die Braut* nicht, sondern klagt laut:

Ruf mich, Geliebter, ruf mich laut!  
Laß deine Braut nicht so lange am Fenster stehn.  
In den alten Platanenalleen  
wacht der Abend nicht mehr:  
sie sind leer.

Und kommst du mich nicht in das nächtliche Haus  
mit deiner Stimme verschließen,  
so muß ich mich aus meinen Händen hinaus  
in die Gärten des Dunkelblaus  
ergießen ... (KA 1, 263)

In diesem 1898 entstandenen und ältesten Gedicht des *Buchs der Bilder* fällt die Gebärde der hinausgestreckten Arme der Braut am Fenster besonders auf. Ähnlich wie Dianoras Geste, das offene Haar über die Balkonbrüstung hinabfallen zu lassen, ist auch sie der Ausdruck vom Sichverströmen bzw. Sich-Ergießen, vom Ergießen des übervollen Gefühls. Dabei ist hier noch die Bedeutung des Abschieds zu vermuten, wie sie sich bei einer verwandten Darstellung im Gedichtzyklus *Les Fenêtres* zeigt. Im letzten Gedicht dieses Zyklus sieht man die gleiche Gebärde einer weiblichen Figur, die im Fenster erscheint: „En me montrant tes bras / tendus vers la nuit“ (KA 5, 140). In ihr sah, wie schon ausgeführt, das lyrische Ich den Beweis des Abschiedes: „Ton geste, fuit-il la preuve / d'un adieu si grand,“ (KA 5, 140). Darüber hinaus sind die sich hinausstreckenden Arme bei Rilke auch die Verkörperung des Rufes schlechthin, wie die folgenden Verse des *Siebten Elegie* der *Duineser Elegie* deutlich sagen: „Wie ein gestreckter / Arm ist mein Rufen“ (KA 2, 223).

Dass der/die Liebende nicht unbedingt um des Erwartens willen ans Fenster tritt und dort lange verweilt, sondern auch durchaus möglich aus unbestimmten Liebeserwartungen, zeigen uns die folgenden Darstellungen. Als Erstes schauen wir einen nachts allein durchs Fenster hinausschauenden Liebenden bei Trakl an, der im Begriff zu sein scheint, aus einer Liebesbeziehung auszubrechen:

Verhallend eines Gongs braungoldne Klänge –  
Ein Liebender erwacht in schwarzen Zimmern  
Die Wang' an Flammen, die im Fenster flimmern.  
Am Strome blitzen Segel, Masten, Stränge. (HKA 1, 29)

So fängt die erste Fassung seines Gedichts *Traum des Bösen* an, die

wahrscheinlich um den Jahreswechsel 1911/12 in Salzburg entstanden ist.<sup>185</sup> Es hat den Anschein, als ob hier mit dem nächtlichen Blick des Liebenden auf die Schiffe, die Inbilder der Freiheit und des Fernwehs sind, eine Aufbruchstimmung erzeugt wird.<sup>186</sup> Es könnte der Ausbruch aus dem Gefühlsgefängnis sein, das von „schwarzen Zimmern“ symbolisiert wird und aus dem der Liebende gerade erwacht. Die merkwürdige Verbindung „eines“ Liebenden mit der Mehrzahl der Zimmer hebt die Einsamkeit des Liebenden noch stärker hervor. Aber es scheint auch, dass der Befreiungsweg nicht einfach sein wird. Denn die in die Ferne ziehenden Schiffe sind der Naturgewalt, dem bevorstehenden Gewitter, das die Blitze anzeigen, ausgesetzt. Wahrscheinlich wollte Trakl später die Stimmung des im Voraus bestimmten Niedergangs in diesem Gedicht mehr betonen, als er während des Psychiatrie-Aufenthaltes in Krakau – einige Tage vor seinem von der Kokainüberdosis verursachten Tod am 3. November 1914 - den ersten Vers in den folgenden veränderte:<sup>187</sup>

Verhallend eines Sterbeglöckchens Klänge – (3. Fa. HKA 1, 359)

Außerdem ersetzte er bei dieser Überarbeitung noch das Wort „Flammen“ im dritten Vers durch das Wort „Sternen“. Dadurch wird ein Eindruck erzeugt, als ob der allein am Fenster stehende Liebende von einer fernab von der irdischen Welt liegenden Sphäre angezogen wird.

Bei Rilke kann man schon früher einer nachts am Fenster stehenden Liebenden begegnen, die in Verbindung mit den Sternen steht, nämlich in seinem im August 1907 entstandenen und vorhin schon erwähnten Gedicht mit dem Titel *Die Liebende*.<sup>188</sup> Diese grade erwachende Liebende steht allein am nächtlichen Fenster und fühlt ihr Herz so groß, dass sie in die Nacht übergehen könnte, dass die Sterne in ihr fassen. Aber gleichzeitig hat sie auch Bedenken in diesem höchsten Augenblick der Liebe:

[...] so gerne  
ließ es ihn wieder los

den ich vielleicht zu lieben,  
vielleicht zu halten begann.

[...] (KA 1, 568)

---

<sup>185</sup> Siehe HKA 2, S. 29.

<sup>186</sup> Der Wunsch nach Aufbruch entsprach auch Trakls eigener Lage. Denn tatsächlich befand er sich damals in einer für ihn schwer erträglichen Wartezeit auf die Antwort des Kriegsministeriums auf seinen Antrag auf Übernahme als Militärmedikamentenbeamten, den er gleich nach der Beendigung der Arbeit als Rezeptarius in der Salzburger Engel-Apotheke am 20. Dezember 1911 eingereicht hatte. Vgl. Hans Weichselbaum: Georg Trakl, Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten, Salzburg [u.a.]: Müller, 1994, S. 96f..

<sup>187</sup> Die Veränderung hat Trakl zwischen dem 25. und 27. Oktober 1914 unternommen. Siehe HKA 2, S. 29.

<sup>188</sup> Siehe S. 56.

Anders als bei Trakl ist diese Liebende nicht aus Zweifel, sondern aus Rücksicht auf die Freiheit des Geliebten bereit, sich von ihm loszulösen. Wenn das nächtliche Allein-Sein des Liebenden bei Trakl ein Hinweis auf dessen Einsamkeit ist, deutet die gleiche Situation bei dieser Liebenden ihre Unabhängigkeit vom Geliebten an. Gerade in dieser Fähigkeit sah Rilke bekanntlich [s. o] die Größe der Liebenden. Denn seiner Meinung nach bedeutet die Loslösung vom Objekt der Liebe für die großen Liebenden nicht das Ende der Liebe, sondern deren Steigerung, die zu einer kosmischen Größe gelangen kann. Da die Sphäre des Kosmos erst in der Nacht zum Vorschein kommt, erklärt sich die gewählte Tageszeit der Darstellung. Bei Rilke geht die am nächtlichen Fenster stehende Liebende später als Typus der höchsten menschlichen Leistung in die im Februar 1922 entstandene *Siebte* seiner *Duineser Elegien* ein.<sup>189</sup> Dort fragt der Dichter sich, ob eine solche Liebende, mehr als der „Turm“, oder die Kathedrale von „Chartres“, sogar die „Musik“ in der Lage wäre,<sup>190</sup> den Engel zu erreichen:

[...] Doch selbst nur  
eine Liebende –, oh, allein am nächtlichen Fenster ....  
reichte sie dir nicht ans Knie -? (KA 2, 223)

Gedanklich schließen diese Verse sich der schon am Anfang dieses Kapitels zum Teil zitierten Aufzeichnung im *Testament* an, das etwa zehn Monate vorher entstanden ist:

[Wenn ich der Liebenden nicht widerstand, so wars, weil von allen Bemächtigungen eines Menschen über den anderen, die ihr allein, ihre unaufhaltsame, mir im Recht zu sein schien. Ausgesetzt wie ich bin, wollte ich auch sie nicht vermeiden; aber ich sehnte mich, sie zu durchdringen! Dass sie mir Fenster sei in den erweiterten Weltraum des Daseins ... (nicht Spiegel.)] (KA 4, S. 721)

Und die Verse der *Siebten Elegie* geben uns eine bildliche Vorstellung: Das Fenster ist der Ausgangspunkt einer Himmelsleiter, die die besitzlose Liebende emporsteigt. So ist sie gerade die Gegenfigur zu der anderen Liebenden, etwa Hofmannsthals Madonna Dianora, die eine Leiter hinabfallen lässt, damit ihr Liebhaber zu ihr hochklettern kann. Die große Liebende dürfte aus der Kraft der

---

<sup>189</sup> Für Rilke muss die Liebe geleistet werden. „Alle Liebe ist Anstrengung für mich, Leistung“. Zit. aus: R. M. Rilke: Briefe aus den Jahren 1907-1914, S. 282. Vgl. Otto Friedrich Bollnow, Rilke, Stuttgart: Kohlhammer, 1956, S. 205.

<sup>190</sup> Die Grenzüberschreitung der Musik wird in diesem Gedichtzyklus bereits in der *Ersten Elegie* erwähnt: „da du vorüberkamst am geöffneten Fenster, / gab eine Geige sich hin. [...]“ (KA 2, 202). Die Verbindung von Fenster und Geiger ist übrigens ein altes Motiv, das zur romantischen Symbolfigur für Fernweh und Sehnsucht wurde, dem z.B. in Moritz von Schwinds Gemälde *Geiger am Fenster*, in Hofmannsthals Prolog *Zu lebenden Bildern* (1893): „Wer stehenbleibt, wenn in den Frühlingsnächten / Aus offnen Fenstern Geigentöne schweben;“ (GW 1, 65), und in Matisse' Gemälde *Der Geigenspieler am Fenster* (1917/18) zu begegnen ist (Abb. 27), wobei es sich beim letztgenannten Werk um ein heimliches Selbstbildnis handelt und das Fenster, für das der Maler spielt, die Malerei versinnbildlicht. Vgl. Schmoll, S. 68f.; P. Schneider, S. 298 u. 453.

Sehnsucht, die nicht erwidert werden will und daher grenzenlos wachsen kann, ein wenig an die Größe des Engels heranreichen. Denn was der Dichter hier nicht beim Namen nennt, sagte er früher im ersten Teil des *Stunden-Buches*, *Vom mönchischen Leben*, klar und deutlich:

Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin,  
wenn ich mich nur in deine Nähe stelle.  
[...]

Nur meine Sehnsucht ragt dir bis ans Kinn (KA 1, 171).

Abgesehen von den unterschiedlichen Gestalten: Mönch und Gott im frühen Werk, Liebende und Engel im späten Werk, ist die Ähnlichkeit zwischen den beiden Darstellungen unübersehbar.

Von der Darstellung des/ der allein am Fenster auf die Sterne blickenden Liebenden bei Trakl und Rilke aus ist nun ein Rückblick auf eine ältere Darstellung einer solchen Szene sinnvoll, nämlich auf den letzten Fensterblick Werthers. Der Anhaltspunkt dieses Rückblickes ist wieder Rilkes Lektüre. 1892 hat Rilke den Briefroman Goethes gelesen. Der *Werther* scheint ihm einst sehr wichtig gewesen zu sein, denn es heißt in einem Gedicht seines 1896 veröffentlichten Gedichtbandes *Traumgekrönt* noch:

Dann ward ich ernst. In meinem Herzen brannte  
ein junges Hoffen und ein alter Gram ...  
Zur Zeit, als einmal dir die Gouvernante  
den >Werther< aus den Händen nahm. (SW 1, 89)

Zum Schluss des *Werther* kommt eine mit den beiden gerade betrachteten Beispielen vergleichbare Darstellung vor - ein nachts am Fenster auf die Sterne blickender Liebender. Aber im Gegensatz zum Traklschen Liebenden und zur Rilkeschen Liebenden war Werther, als er ans Fenster trat und die Sterne schaute, nicht gerade erwacht, sondern im Begriff, in den ewigen Schlaf zu sinken:

Ich trete an das Fenster, meine Beste, und sehe, und sehe noch durch die stürmenden, vorüberfiehenden Wolken einzelne Sterne des ewigen Himmels! [...] Ich sehe die Deichselsterne des Wagens, des liebsten unter allen Gestirnen. Wenn ich nachts von dir ging, wie ich aus deinem Tore trat, stand er gegen mir über. Mit welcher Trunkenheit habe ich ihn oft angesehen, oft mit aufgehabenen Händen ihn zum Zeichen, zum heiligen Merksteine meiner gegenwärtigen Seligkeit gemacht! (HA 6, 122, Z. 16f.)

So schrieb Werther Lotte über seinen letzten Fensterblick. Auf den ersten Blick scheinen die Sterne hier auch nicht wie bei Trakl und bei Rilke ein Zeichen für die Loslösung von der/dem Geliebten zu sein, sondern sie erinnern Werther an die Geliebte. Aber die Deichselsterne des Sternzeichens „Wagen“ haben für Werther geradezu zwiespältige Bedeutung. Denn sie stehen in Verbindung mit Lotte, aber

ausgerechnet mit dem Verlassen von ihr – „nachts von dir ging“ heißt es -, das letztlich zu seinem Selbstmord führte. Aber nicht nur auf die Vergangenheit, sondern auch auf das Kommende beziehen sich „die Deichselsterne des Wagens“ im letzten Augenblick von Werthers Lebens: Sie deuten auf die Fahrt in den Tod.

Der Gedanke von den Sternen als himmlischen Merksteinen für das Haus der Geliebten taucht später bei Goethe wieder auf, wie es der schon zitierte Brief an Charlotte von Stein vom 27. August 1782 zeigt. Nur ist im Gegensatz zum *Werther*-Roman in Goethes Brief die Rede von den Sternen, die ihn zum Haus der Geliebten führten.<sup>191</sup> Hier lässt sich noch eine Nebenbemerkung anfügen, dass Goethe im Zustand der Verliebtheit oft am Fenster steht, wie sein an Charlotte von Stein gerichteter Brief von 23. Oktober 1781 es verrät: „[...] ich stehe viel gegen das Fenster wo ich mir dich hinter den Bergen dencke, meine Liebste! mein Glück!“.<sup>192</sup>

Bei George kommt auch die Darstellung eines allein am Fenster stehenden Liebenden vor: *Der Minner*. Parallel zu Werther tritt der Minner ebenfalls kurz vorm Selbstmord ans Fenster:

Vom fenster seh ich rühriges gedräng  
Mit schwachen klängen sich verstreun · den purpur  
Westwärts ergrauen .. meinen Glücklichen  
Und Heitren send ich mit dem südwind träume. (SW 6/7, 41)

Aber im Gegensatz zu Werther und zu allen in diesem Kapitel bisher betrachteten Liebenden, die immer von einem bestimmten Objekt der Liebe ausgehen, gibt der Minner seine Zuneigung keiner bestimmten Person hin. Und der Liebestod des Minners hat ganz anderen Charakter als der Liebestod Werthers. Denn während Werthers Selbstmord durch Subjektivismus und Individualismus gekennzeichnet ist, opfert der Minner sich für die Menschheit. Als Vorbild für den Minner stand Georges geliebter und früh gestorbener Jünger Max Kronberger, der vom Dichter den Namen „Maximin“ bekam und in seiner Dichtung zu einer mythischen Figur geworden ist. Sein Blick – in Georges *Vorrede zu Maximin* heißt es: „eine unheimliche ferne seines blickes“ sowie „seine blicke leuchteten so dass die unsren sich niedersenken“ - beeindruckte den Dichter so sehr,<sup>193</sup> dass er den Blick des Minners im Gedicht *Der Fürst und der Minner*, dem das *Minner*-Gedicht untergeordnet ist, zum Hauptmotiv machte, das in einer Reihe der Verkettung erscheint. Es beginnt mit der Hinweise auf „das erleuchtete auge“ des Minners, das der Fürst zum Schluss seiner Rede erwähnt, dann leiten Maximins Verse, die

<sup>191</sup> Siehe S. 71.

<sup>192</sup> Goethes Briefe an Charlotte von Stein, Bd. 1, S. 328.

<sup>193</sup> Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1914-1909, hrsg. v. Carl August Klein, Berlin: Bondi, 1909, S. 21, 22. Und vgl. Willi Koch, S. 75f und 91f..

sich um den sehn suchtvollen und traurigen Blick am Sonntag drehen, als Motto die Rede des Minners ein,<sup>194</sup> der wiederum hoch am Fenster steht und auf das Volk schaut. Georges Minner ist kein üblicher Minnesänger. Seine Liebe richtet sich nicht auf eine edle Dame, sondern auf das Volk. Und es scheint, dass er nicht durch den Gesang, sondern eher durch den Blick seine Liebesbotschaft dem Volk sendet. Sie weckt bei dem Volk jedoch das Misstrauen. Das Volk wirft dem Minner vor, dass er mit seiner Erscheinung nur betören will, damit die Leute des Volks ihre harten Werk Tage weiterführen. Aber in Wirklichkeit hat die Erscheinung des Minners am Fenster mit der Liebesopferung zu tun. Das Fenster ist für den Minner nicht nur ein Ort für den Abschiedsblick auf die Welt, sondern auch der Opferaltar. Daher hebt seine Rede mit dem Motiv des Opfers an und schließt mit ihm:

Wen werden opfer reuen · tier und frucht ·  
Dass sie nicht halfen in der menschen dienst  
Und bei der feier rauchten vom altar? ...  
[...]  
Mein ganzes blut im abend hingeströmt  
Für euch Geliebte – o all ihr Geliebten! (SW 6/7, 41)

Nur in solchem Opfertod findet der Dichter die annehmbare Erklärung für Maximins plötzlichen Tod und bringt ihn damit in die Nähe zu Jesus Christus, der sich aus Liebe für die Menschheit opferte, auch wenn die meisten Zeitgenossen ihm nicht glaubten und ihm niedrige Motive vorwarfen.<sup>195</sup> Der Vers - „Ich leide · doch ich lobe was geschehn.“ - verstärkt noch diesen Eindruck. So deutete und pries George wie ein neuer „Evangelist“ Maximins kurze Erscheinung auf der Erde, in der der Dichter u.a. auch eine christusähnliche Vermittlerfunktion zwischen Menschen und göttlicher Macht sah.<sup>196</sup> Das ursprüngliche Verhältnis zwischen Meister und Jünger ist damit zum Verhältnis zwischen Gott/Halbgott und Dichter geworden. Die Rollen sind ausgetauscht.

Wenn beim jungen Goethe und bei George dem Liebenden die am Fenster, dem Schwellensymbol schlechthin, angekündigte Todesbereitschaft als Ausdruck der unbedingten Liebe vorbehalten ist, spricht Rilke - wie oben gezeigt - der Liebenden die große Liebesfähigkeit zu. Aus seinem an die Schriftstellerin Annette Kolb gerichteten Brief vom 23. Januar 1912, der durch ihren Aufsatz *Der Neue Schlag* über die aktuelle Situation der Frauen angeregt wurde, geht sogar hervor, dass er diese „Überlegenheit der Frau über den Mann in der Liebe“ durch ihren

---

<sup>194</sup> Vgl. Morwitz (1969), S. 240.

<sup>195</sup> Vgl. David, S. 266. Später hebt George die Bedeutung des Frühodes Maxmins besonders als Bewahrung für die Schönheit hervor. Damit trägt Maxmin die Züge der antiken schönen Jünglinge, die früh gestorbenen sind, wie Antinoos, Adonis usw.. Vgl. Willi Koch, S. 92f..

<sup>196</sup> Vgl. Willi Koch, S. 101.

traditionellen Platz am Fenster veranschaulicht:<sup>197</sup>

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 langsam Liebenden abzuwarten und zu empfangen.<sup>198</sup>

Natürlich bezieht sich das hier erwähnte „Fenster“ in erster Linie auf Kolbs Aufsatz, in dem das Fenster als Synonym für ihre neue Perspektive mehrmals vorkommt. Dennoch knüpft die drauffolgende Aussage genau an das Bild des „Fensters“ an. Mittels des Bildes der am Fenster wartenden Frau veranschaulicht Rilke die Leistung ihrer großen Liebesfähigkeit, die zu erreichen der Mann noch lange Zeit und viel Anstrengung braucht. Die früher eher als passive und daher negativ wahrgenommene Rolle der Frau wird dadurch ins Positive gewandt und neu interpretiert.

### 2.2.3 Gemeinsames Auge der Liebenden

Es ist die Sehnsucht, die den Liebenden zum Fenster der Geliebten treibt und den Liebenden oder die Liebende lang am Fenster sich aufhalten lässt. Und es ist wieder die Sehnsucht, die die Liebenden am Fenster vereint. Genau einen solchen Vorgang führt Rilke uns in der *Zweiten der Duineser Elegie* vor:

[...] Und doch, wenn ihr der ersten  
Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster,  
und den ersten gemeinsamen Gang, *ein* Mal durch den Garten:  
Liebende, *seid* ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern  
euch an den Mund hebt und ansetzt –: Getränk an Getränk:  
o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung. (KA 2, 207)

An dieser Stelle besonders auffällig ist die Rede von „Schrecken“ und von „*ein* Mal“. Dem Grimmschen Wörterbuch zufolge, mit dem Rilke sich intensiv beschäftigte, bedeutet der „Schrecken“ unter anderem „Erschütterung“ und „heftige gemütsbewegung“. <sup>199</sup> Wenn der erste Blick bei den Liebenden den Schrecken hervorruft, müssten sie in diesem Augenblick instinktiv etwas Ernstes und Anspruchvolles, das sich zwischen ihnen ereignet, fühlen. Denn das, was den Schrecken erweckt, kann niemals harmlos sein. Der Schrecken kann die Folge vom Chaos der Gefühle sein. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Liebenden

<sup>197</sup> Jacob Steiner: Rilkes Duineser Elegien, Bern und München: Francke, 1969, S. 159.

<sup>198</sup> Rilkes Brief an Annette Kolb vom 23. Januar 1912. Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bdn., Bd. 1: 1896 bis 1919, hrsg. v. Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel-Verl., 1991, S. 389.

<sup>199</sup> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 9, Leipzig: Hirzel, 1899, S. 1669.

selber auch nicht in der Lage sind, den Grund dafür zu benennen. Denn er ist vielseitig: Die Liebenden könnten im allerersten Moment eine heilige Scheu vor einander haben, worauf Jacob Steiner hinweist.<sup>200</sup> Sie könnten auch die Distanz empfinden, die man in der Regel dem Schönen und dem Erhabenen gegenüber fühlt. Diese Vermutung lässt sich gut durch die Aussage der *Duineser Elegien* unterstützen. Schon in der *Ersten Elegie* heißt es: „das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang“ (KA 2, 201), und sowohl in der *Ersten Elegie* als auch in der *Zweiten Elegie* wird der Engel als „schrecklich“ bezeichnet. Oder die Liebenden sind beunruhigt über „das Erkannt-werden, gegen das sie sich nicht mehr schützen können“, wie es schon Otto Friedrich Bollnow richtig beurteilt hat.<sup>201</sup> Wenn man den Kontext besonders berücksichtigt, könnte der Schrecken mit der Vorahnung vom Verlust eigener Identität zu tun haben, was Rilke in den drauffolgenden Versen durch die direkte Frage: „seid ihrs dann noch?“ und den Vorgang des Kusses veranschaulicht.<sup>202</sup> Schließlich könnten die „älteren Schrecken“ des Triebes, auf die der Dichter gleich in der anschließenden Elegie eingeht, ebenfalls eine wichtige Rolle in diesem Gefühlsstrudel gespielt haben.<sup>203</sup> Wenn die Liebenden gegenüber dem Übermaß der Gefühle nicht aus Furcht die Flucht ergreifen, sondern diese Prüfung bestanden haben, können sie zur Station des Einverständnisses gelangen,<sup>204</sup> die Rilke durch ihr Ans-Fenster-Treten versinnbildlicht. Es ist zuerst eine Bewegung der Absonderung von den anderen. Die Liebenden sind die „in einander Genügten“, heißt es am Anfang der Strophe (KA 2, 206). Dann weist das Fenster als Übergang noch auf das Offne, auf den Garten und damit auf die nächste Station der Liebe hin, den Schritt der Entgrenzung. Durch die Betonung auf „ein Mal“ hebt der Dichter die Relevanz dieses ersten gemeinsamen Gangs durch den Garten für die Liebenden hervor. Er ist einmalig und „nicht widerrufbar“, wie es in der *Neunten Elegie* heißt (KA 2, 227). Es ist nicht verwunderlich, wenn an den Gang durch den Garten gleich die Darstellung der sinnlichen Lust, nämlich des Kusses, anschließt, denn, wie vorhin schon im Kapitel 2.1.1.1 erwähnt wurde, ist der Garten für Rilke der Inbegriff der Sinnlichkeit. Darüber hinaus könnte der Dichter hier mit dem „ersten gemeinsamen Gang [...] durch den Garten“ auch noch den ersten Schritt der Realisierung ihres gemeinsamen Daseins meinen und wiese dann anschließend auf dessen

---

<sup>200</sup> Steiner, S. 50.

<sup>201</sup> Vgl. Bollnow, S. 153.

<sup>202</sup> Vgl. Romano Guardini: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der *Duineser Elegien*, München: Kösel, 1977, S. 96.

<sup>203</sup> In einer Aufzeichnung des *Testaments* spricht Rilke von „Kreaturangst der süßen Vernichtung, die aus der Liebesmitte stammt;“ (KA 4, 719).

<sup>204</sup> Ich bin in der Meinung, dass alles, der Vorgang des gegenseitigen Anblicks über die Überwindung des Schreckens bis zum ersten Gang durch den Garten, während der ersten Begegnung der Liebenden geschieht, damit die hier geschilderte Spannung sich nicht verliert.

Gefahr hin: den Verlust des Ichs.<sup>205</sup>

Bei Rilke kommt die Bedeutung des gemeinsamen Ans-Fenster-Tretens als Einverständnis zwischen den Liebenden und als Eingang in die durch das Bild des Gartens vermittelte Liebeslust schon 1908 im Gedicht *Der Abenteurer* zum Vorschein.<sup>206</sup> Wie bereits im Kapitel 2.1.1.1 erwähnt wurde: Wenn niemand mit ihm in die Fensternische für ein intimes Rendezvous eintritt, wo eine Aussicht auf den träumerischen Park lockt, spielt der Abenteurer die Karte und gewinnt. Dabei behält er noch alles im Blick:

[...] Und unterließ

nicht, die Blicke alle zu behalten,  
die ihn zweifelnd oder zärtlich trafen,  
und auch die in Spiegel fielen, galten. (KA 1, 560)

Obwohl es sich hier um ein Liebesabenteuer handelt, das keinen Ernst und keine Gefahr wie die transitive Liebe der *Zweiten Elegie* besitzt, ist das äußerliche Verhalten der Liebenden das gleiche.

Dagegen verhalten sich die Liebenden bei Trakl anders. Für die Liebenden in seinem Gedicht *Sommerdämmerung* von 1910/11 bedeutet der Platz am Fenster keine Zwischenstation. Nicht um in den Garten überzutreten und erst dort ungestört Zärtlichkeit miteinander zu tauschen, treten die Liebenden ans Fenster, sondern sie verstecken sich hinter dem Vorhang vor dem möglichen Blick der anderen Bewohner des Hauses:

Der Silbervorhang dort vor'm Fenster hehlt  
Verschlungene Glieder, Lippen, zarte Brüste. (HKA 1, 276)

Vom Inhalt her lässt sich diese Darstellung der brennenden Leidenschaft in einer „geborgenen Welt“, die sich jedoch nur als kurzzeitig und unsicher erweist, besonders gut durch Munchs Holzschnitt *Der Kuss II* von 1897 illustrieren (Abb. 28), der ein umschlungenes und küssendes Liebespaar darstellt, das mehrfach von den krummen Linien umkreist ist, so dass ein Eindruck erzeugt wird, dass sie von der Außenwelt abgegrenzt werden und in der Verbogenheit sind, was sich wiederum durch die folgenden Verse aus Rilkes *Les Fenêtres* passend beschreiben lässt:

Tous les hasards sont abolis. L'être  
se tient au milieu de l'amour,  
avec ce peu d'espace autour

<sup>205</sup> Das bedeutet auch, dass sie sich die Möglichkeit der intransitiven Liebe entgehen lassen, die nach Rilkes Meinung das Liebesideal ist. Ich danke Herrn Prof. Dr. Peter Sprengel für diesen Hinweis.

<sup>206</sup> Siehe S. 19.

dont on est maître. (KA 5, 134)<sup>207</sup>

Als Darstellung des Kusses hat der norwegische Maler zwischen 1891 und 1902 viele Bilder geschaffen, darunter vier Ölgemälde, eine Zeichnung und vier Holzschnitte. Während das Liebespaar auf den ersten beiden Gemälden von 1891/92 und 1892 noch seitlich von einem Fenster mit dem geöffneten Vorhang als Gegenüberstellung des privaten Lebens und des öffentlichen Lebens zu sehen ist (Abb. 29),<sup>208</sup> steht es auf der Zeichnung von 1895 sowie auf dem Gemälde von 1896/97, dessen Darstellung bis auf eine neben der Frau stehende Zimmerpflanze mit der Zeichnung identisch ist, fortan nackt vorm Fenster, dessen Vorhang ebenfalls aufgezogen ist, so dass das nackte Liebespaar sehr wahrscheinlich von den Bewohnern des gegenüberliegenden Gebäudes beobachtet werden könnte (Abb. 30).<sup>209</sup> Gerade diese Unbekümmertheit um die Außenwelt lässt den Bildbetrachter das überstarke Verlangen der Liebenden nach einander deutlich spüren. Und es erinnert an den in der *Dritten Elegie* Rilkes gesprochenen „älteren Schrecken“. „Aus der großgesehenen, ineinanderfließenden Silhouette spricht eine elementare Kraft. Das reiche graphische Spiel zwischen Hell und Dunkel suggeriert die innere seelische Spannung, und man gewinnt den Eindruck, dass sich hier ein Naturereignis von urgewaltiger Intensität vollzieht“, beschreibt der Kunsthistoriker Werner Timm diese Zeichnung.<sup>210</sup> Aber auch wenn diese Liebenden das Vorhandensein des Fensters ignorieren, bleibt das Fenster wie ein überwachendes Auge auf sie gerichtet. Wenn Munch das Liebespaar im Gegensatz zu den beiden früheren Gemälden nun mitten im Fenster platziert, scheint er eine Frage zu stellen, ob diese Leidenschaft der öffentlichen Meinung standhalten könne. Damit stellt sich das Fenster für die Liebenden, die anscheinend einer verbotenen Liebe verfallen sind, als eine Art Bedrohung und Gefahr dar. Tatsächlich hat man das Gefühl, dass das Liebespaar unter der expressiven und spannungsvollen Darstellung Munchs der Außenwelt buchstäblich ausgeliefert ist. Dafür spricht ebenfalls ihre Nacktheit. In den vier Holzschnitten,<sup>211</sup> deren allmählich vereinfachte Darstellung und verabsolutierte Bildsprache vom Einfluss des japanischen Holzschnittes zeugen (Abb. 31),<sup>212</sup> kommt das Fenstermotiv nur in der ersten Fassung des Holzschnitts (1897) vor (Abb. 32). In diesem Holzschnitt und dessen im gleichen Jahr entstandener Gemäldefassung steht das Liebespaar, das nicht mehr nackt ist, wieder seitlich

<sup>207</sup> „Alle Zufälle sind abgeschafft. Das Sein hält sich inmitten der Liebe, mit diesem wenigen Raum rundum, dessen man Herr ist.“ (KA 5, 135)

<sup>208</sup> Vgl. <http://www.munch.museum.no/work.aspx?id=17&wid=13#image1>.

<sup>209</sup> Vgl. Schmoll, S. 76f..

<sup>210</sup> Werner Timm: Edvard Munch. Graphik, Berlin [u.a.]: Kohlhammer [u.a.], 1969, S. 52.

<sup>211</sup> Zwei Holzschnitte sind im Jahr 1897, und die anderen beiden jeweils im Jahr 1898 und 1902 entstanden.

<sup>212</sup> Vgl. Timm, S. 52.

vom Fenster, das nun noch fast vollständig von der Gardine verdeckt wird. So erscheint es im halbdunklen Licht wie in eine verborgene Atmosphäre eingehüllt zu sein. All diese Bilder zeugen von Munchs langjährigem Nachdenken über die Bildkomposition eines Liebespaars am Fenster. Er versetzte das Liebespaar und das Fenster in verschiedene Möglichkeiten des Verhältnisses und schien dabei zu fragen, welchen Einfluss ein Fenster auf das Liebespaar ausüben kann. So sieht man das Fenster und das Liebespaar, die Verkörperungen zweier Gegensätze, also des Öffentlichen und des Intimen, zuerst auf gleicher Machtbasis. Dann geraten sie in heftige Auseinandersetzung. Und es sieht aus, als ob das Liebespaar vom übermächtigen Fenster gefressen würde. Aber schließlich siegt die Macht der Liebe. Mit der Entfernung des Fensters scheint der Maler zu sagen, dass das Vorhandensein eines Fensters keine Wirkung mehr auf das Liebespaar hat.

Es geschieht aber nicht nur aus dem Verlangen nach körperlicher Verschmelzung, dass die Liebenden gemeinsam ans Fenster treten. Das andere mögliche Motiv ist der Wunsch nach seelischer Vereinigung, nach gemeinsamem Seherlebnis. Während dieser Wunsch durchaus auch in den am Anfang dieses Kapitels aus der *Zweiten Elegie* zitierten Versen Rilkes zu vermuten ist, kommt er insbesondere bei Goethe deutlich zum Ausdruck. Man hat sogar das Gefühl, als ob für Goethe ein gemeinsamer Fensterblick mit der Geliebten „den höchsten Augenblick“ darstellt (HA 9, 348). Schon in der berühmten Klopstock-Szene des *Werther*-Romans ist gut zu beobachten, wie sich zwei Seelen durch den gemeinsamen Fensterblick miteinander vereinen, da das Gesehene bei den beiden Betrachtern die gleiche Empfindung und dieselbe poetische Assoziation erweckt:

Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock!“ – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Lösung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollen Tränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möcht' ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören! (HA 6, 27)

Spätestens in diesem Augenblick ist Werther hoffnungslos in Lotte verliebt. In ähnlicher Weise wiederholte Goethe Charlotte gegenüber mehrmals den Wunsch, dass sie zusammen mit ihm durch ein Fenster schauen solle. In Goethes am 15. September 1777 auf der Wartburg verfasstem Brief an Charlotte heißt es:

Nachts! wieder herauf! Wenn Sie nur einmal zum Fenster hinaus mit mir sehen könnten!  
(FA 2.2, 100)

Dem gleichen Wunsch ist wieder im Brief vom 8. Juli 1781 zu begegnen:

Jeden Abend grüs ich das röthliche Gestirn des Mars, das über die Fichtenberge vor meinem Fenster aufgeht, es muß dir über meinem Garten stehn und bald seh ichs mit dir an einem Fenster. (FA 2.2, 364)

Unermüdlich drückt der Dichter diesen Wunsch immer wieder auf unterschiedlicher Weise aus. Zum Beispiel kommt er im Brief vom 20. April 1780 zurückhaltend, ohne Betonung des Zusammenseins mit dem Briefverfasser, vor:

Was halten Sie von dieser neuen Himmels Erscheinung. Es sieht hier hausen gar artig aus, wenn Sie nur einen Blick aus meinem Fenster thun könnten. Die Blumen werden sich freuen aus dem Schnee in Ihre Athmosphäre zu kommen.<sup>213</sup>

Im Brief vom 2. Januar 1779 wird dieser Wunsch dann in ästhetischen Genuss gekleidet:

Mit dem aufgehenden Mond hab ich mein ganz Revier umgangen. Es friert starck. Einige Anblicke waren ganz unendlich schön, ich wünschte sie Ihnen vors Fenster. Schicken Sie mir den leeren Rahm wo der geschnizte goldne Stab dran ist. er passt auch über das Stückgen von Oberweimar.<sup>214</sup>

Es sieht aus, als ob sein Wunsch, mit der Geliebten den gleichen Fensterblick zu teilen, so stark ist, dass Goethe manchmal auch schon damit zufrieden ist, wenn Charlotte die gleiche Aussicht bekommt, oder wenn sie jemals am gleichen Fenster steht, was die folgenden Sätze seines am 4. März 1776 in Erfurt verfassten Briefes belegen:

Ich bitte dich doch Engel komm ia mit auf Ettersburg. Du sollst mir da mit einem Ring ins Fenster, oder Bleistifft an die Wand ein Zeichen machen dass du da warst.<sup>215</sup>

Die Häufigkeit dieser Wunschaußerung deutet darauf hin, dass es für Goethe nicht mehr gelegentliches Verlangen, sondern ein Bedürfnis war, dass Charlotte das, was er erlebt hatte, auch erlebte. „*Es war für Goethe ein Bedürfnis, die geliebte Frau an allem teilnehmen zu lassen, was er dachte, fühlte und dichtete*“<sup>216</sup>, diagnostiziert Josef Rattner, der sich aus tiefenpsychologischer Perspektive mit Goethe befasst hat, sein Liebesverhalten. Dieses Bedürfnis spiegelt sich in den zahllosen Briefen, die Goethe Charlotte während ihrer fast zwölfjährigen Liebesbeziehung geschrieben hat. Sie waren wie Fenster, die Goethe der abwesenden Geliebten öffnete, damit sie möglichst viel an seinen Erlebnissen teilnehmen konnte. Wenn Goethe noch den Wunsch äußerte, mit Charlotte durch

---

<sup>213</sup> Goethes Briefe an Charlotte von Stein, Bd. 1, S. 208.

<sup>214</sup> Ebd., S. 128.

<sup>215</sup> Ebd., S. 20.

<sup>216</sup> Josef Rattner: Goethe. Leben, Werk und Wirkung in tiefenpsychologischer Sicht, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 107.

ein Fenster hinauszublicken, offenbart er, dass ihm das Briefeschreiben über sein Erlebnis nicht genügt, dass er sich in der Wirklichkeit nach dem Zusammensein mit der Geliebten sehnt. Andererseits stellt es auch die Steigerung dieses Bedürfnisses dar - gewissermaßen ein erwünschtes Fenster im Fenster, und dessen präzise Erfüllung. Das Ziel ist die Bestätigung des Einswerdens mit der Geliebten. Denn wie kann dieses Bedürfnis am besten und am vollkommensten befriedigt werden, als wenn sie zugleich und zusammen durch ein Fenster „schauen“? Die vom Fenster gerahmte und festgelegte Sicht dient als beste Voraussetzung dafür, dass die Liebenden das Gleiche empfinden, wenn sie nur seelenverwandt sind, wie es in der oben zitierten Szene im *Werther*-Roman der Fall ist. Und gerade bei Charlotte meinte Goethe, eine Seelenverwandte zu finden. In den folgenden Versen

Ach, du warst in abgelebten Zeiten  
Meine Schwester oder meine Frau; (HA 1, 123)

aus dem Gedicht *Warum gabst du uns die tiefen Blicke*, das er am 14. April 1776 an sie gesandt hat, wird diese Empfindung deutlich ausgedrückt. Später wird Goethe im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dann sagen, dass gerade die gleiche Empfindung der Liebesbeweis ist:

Ach! zwei liebende Herzen, sie sind wie zwei Magnetuhren: was in der einen sich regt, muß auch die andere mitbewegen, denn es ist nur eins, was in beiden wirkt, eine Kraft, die sie durchgeht. (HA 7, 72, Z. 33f.)

Aufgrund dieser Vorgeschichte ist es dann nicht verwunderlich, dass das Fenster in Goethes auf Charlotte bezogenen Träumen vom 20. Dezember 1786, die er als halb angenehm, halb ängstlich bezeichnete, ebenfalls auftauchte. Aus Rom berichtete Goethe der in Weimar zurückgelassenen Geliebten über diese Träume:

Ich war in Eurer Gegend und suchte dich. Du flohst mich und dann wieder wenn ich dir begegnen konnte, wich ich dir aus. Deine Schwester und die kleine S<chardt> fand ich beysammen. Letztere versteckte etwas vor mir, wie ein farbiges Strickzeug. Sie erzählten mir, du lesest jetzt mit vieler Freude die englischen Dichter und ich sah zugleich zum Fenster hinaus einen anmutigen grünen Berg mit Lorbeerhecken und Schneckengängen die hinauf führten. Man sagte mir es sey der englische Parnaß. (FA 2.3, 196f.)

Ähnlich wie bei den Briefen, die Goethe Charlotte vorher geschrieben hat, erscheint das Fenster in diesen Träumen wieder als Zugang zum Erlebnis der geliebten Person. Aber diesmal ist Goethe derjenige, der an einem Geschehen teilnehmen soll. Beachtenswert in diesen Träumen ist außerdem noch ihr Enthüllungscharakter. Sie verraten uns zum einen, dass Goethe große Angst davor hatte, von Charlotte nicht mehr bewundert zu werden,<sup>217</sup> und zum anderen, dass

---

<sup>217</sup> Schon am 29. Oktober 1781 hat Goethe Charlotte in einem Brief gestanden: „dein Beyfall ist mein bester Ruhm“ (FA 2.2, 377).

Goethe die englischen Dichter als die eigentliche Konkurrenz betrachte.

Im Zeichen der Trauer um eine verlorene Vergangenheit kommt das Moment des gemeinsamen Fensterblicks als unvergessliches Liebesglück bei Hofmannsthal zum Vorschein. Für das junge Mädchen im lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1894), das von der Hauptfigur Claudio verlassen wurde und aus Liebeskummer starb, ist solcher Augenblick der schönste Moment ihrer Liebe. Als sie als Revenant in der Todesstunde Cladios vor ihm auftaucht, erinnert sie sich insbesondere dieser Szene:

Wenn nach dem schwülen Abend Regen kam  
Und wir am Fenster standen – ah der Duft  
Der nassen Bäume! [...] (SW 3, 75)

Da Hofmannsthal dieses Stück „der durch Reflexion, Sehnsucht und Anschauung bestimmten Existenz“ Cladios mit vielen Anklängen an Werke anderer Autoren gestaltet und die Sprache dieses Stück stark an Goethe erinnert,<sup>218</sup> ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich hier um eine Reminiszenz an die schon besagte Klopstock-Szene des *Werther*-Romans handelt.

Auch das lyrische Ich eines Georgeschen Liedes, das im *Siebten Ring* (1907) erschienen und der Abteilung *Lieder* untergeordnet ist, trauert als der Verlassene einem Moment des gemeinsamen Fensterblicks mit dem geliebten Du nach:

Fenster wo ich einst mit dir  
Abends in die landschaft sah  
Sind nun hell mit fremdem licht.

Pfad noch läuft vom tor wo du  
Standest ohne umzuschaun  
Dann ins tal hinunterbogst.

Bei der kehr warf nochmals auf  
Mond dein bleiches angesicht ..  
Doch es war zu spät zum ruf. (SW 6/7, 151)

Ähnlich wie beim Gedicht *Der Minner* des gleichen Bandes hat die Entstehung dieses Gedichts eng mit einer Person zu tun, die in Georges Leben eine entscheidende Rolle gespielt hat. Und parallel zum Gedicht *Der Minner* gestaltet der Dichter hier einen Fensterblick des Abschiedes. Wenn man der biogra-

<sup>218</sup> Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1993, S. 37. Vgl. Peter Matussek: Intertextueller Totentanz. Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals Drama „Der Tor und der Tod“, in: Hofmannsthal Jahrbuch, 7 (1999), S. 199-231; Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975, S. 258.

phischen George-Interpretation glaubt, hieß das „Du“ Ida Coblenz.<sup>219</sup> Sie ist Georges Jugendfreundin, die erste „Georgianerin“,<sup>220</sup> und die einzige Frau, die er jemals liebte und einst als „meine Welt“ bezeichnete.<sup>221</sup> Von ihr erwartete George vergeblich ein Wort, das „Liebe“ heißt.<sup>222</sup> Das, was die beiden verband, war „Seeleneinklang und tiefes gegenseitiges Verstehen“.<sup>223</sup> In Ida Coblenz erblickte George eine Schwester der Seele und sprach auch offen darüber, wie in dem an sie gerichteten Brief vom 5. Oktober 1892: „eine verschwisterte seele meide der andern gegenüber auch den schein einer entfremdung“,<sup>224</sup> und im ihr gewidmeten Gedicht *Zu meinen träumen floh ich vor dem volke*, das er zuerst einem wohlmöglich Anfang September 1895 geschrieben Brief beigefügt hat und später mit einige Veränderung im *Jahr der Seele* abgedruckt ist.<sup>225</sup>

Dass wir uns freuen auf die zwielichtstunde

Und meine düstre schwester also spreche:

Soll ich noch leben darf ich nicht vermissen  
Den tank aus deinen klingenden pokalen  
[...] (SW 4, 50)

Die Freundschaft fand aber ihr jähes Ende, als George erfuhr, dass seine als Seelenverwandte gesehene Freundin eine enge Verbindung zu dem von ihm tief missachteten Dichter Dehmel hatte,<sup>226</sup> dessen zweite Frau sie später wurde. Mit den folgenden Worten brach er die Beziehung zu ihr sofort ab:

„unter UNS entsteht sie [freundschaft] dadurch dass eines sein grosses und edles ins andre hineinzutragen vermag – wächst und nimmt damit ab – schwindet dann ganz wenn dem einen etwas gross und edel scheint was dem andren roh und niedrig ist.“<sup>227</sup>

Solche rücksichtslose Art, sich von der einst Geliebten zu trennen, kann man schon in seinem Gedicht *Die blume die ich mir am fenster hege* erkennen,<sup>228</sup> das sich hinsichtlich des Verhältnisses Georges zu Freunden als ein wahrhaftes Charakterbild von ihm erweist. Zeit seines Lebens brach er mehrmals die Beziehung zu dem Anderen ab ohne Rücksicht darauf, wie lang oder wie eng die

<sup>219</sup> Vgl. Morwitz (1969), S. 308.

<sup>220</sup> So bezeichnet sie sich in ihrer Erinnerung *Der junge Stefan George. Aus meinen Erinnerungen*, in: Stefan George / Ida Coblenz: Briefwechsel, hrsg. v. Georg Peter Landmann u. Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart: Klett-Cotta, 1983, S. 77-84; hier S. 78.

<sup>221</sup> Vgl. Boehringer, S. 60f..

<sup>222</sup> Nach der Meinung Ida Dehmels ist „Ein letzter Brief“ in *Tage und Taten* an sie gerichtet. Vgl. Boehringer, S. 63.

<sup>223</sup> Stefan George / Ida Coblenz: Briefwechsel, S. 5.

<sup>224</sup> Ebd., S. 34.

<sup>225</sup> In der hier zitierten vierten Versezeile stand ursprünglich statt „trank“ das Wort „wein“. Siehe Stefan George / Ida Coblenz: Briefwechsel, S. 60.

<sup>226</sup> Im November 1896 trafen sich George und Dehmel zufällig in Bingen auf der Schwelle ihres Zimmers. Siehe ebd., S. 84.

<sup>227</sup> Ebd., S. 63.

<sup>228</sup> Siehe S. 29.

Freundschaft war.<sup>229</sup> Die letzten beiden Verse dieses Gedichts des *Jahres der Seele* – „Nun heb ich wieder meine leeren augen / Und in die leere nacht die leeren hände“ - sind quasi die Prophezeiung seines eigenen Schicksals (SW 4, 31).<sup>230</sup> Beachtenswert fällt im Gedicht *Fenster wo ich einst mit dir* die Darstellung einer wahren Begebenheit, auf der das Gedicht beruht,<sup>231</sup> mit dem Resümee der Beziehung zwischen dem Dichter und seiner ersten Bewunderin zusammen: Der gemeinsame Fensterblick auf die Landschaft ist die Metapher für den Seelen-einklang, den glücklichsten Moment ihrer Freundschaft. Dann ging die Freundin ihren eigenen Weg. „So träume und handle auf deine weise“ heißt es in *Ein letzter Brief* (SW 17, 23), als dessen Adressatin Ida Dehmel sich fühlte. Ihre Hinwendung zum Dichter Dehmel wird als Gang ins Tal, mit anderem Wort ins Niedrige, dargestellt. Aber es war für George zu spät, es zu verhindern. Der verlassene und zurückgebliebene Dichter – die Situation des Abschieds vom Ehemaligen wird im Gedicht noch dadurch unterstrichen, dass das lyrische Ich nun auf der anderen Seite des Fensters steht und blickt - hatte nur die Erinnerungen, die hier und da durch einen bestimmten Gegenstand wachgerufen wurden, und die daraus entstandenen Gedichte, wie ein erleuchtetes Fenster in diesem Gedicht oder die Drususbrücke in einem anderen Lied des gleichen Gedichtbandes *Wenn ich auf deiner brücke steh* es bezeugen (SW 6/7, 151).

Ein *Lied*, das mit dem Motiv des Fensterblicks der Liebenden anhebt, hat Rilke auch verfasst:

DER Garten vor den Fenstern  
ist nur ein Bild in Grün  
für einen unbegrenztern,  
darin wir beide blühn.

Was seine Sinne segnet,  
auf denen Winter war:  
das sonnt und sinnt und regnet  
auch über unserm Jahr.

Der Garten hat Gebräuche,

---

<sup>229</sup> In der neuesten George-Monographie von Karlauf wird auf diesen Charakterzug Georges – wie bereits in den früheren Büchern über George – nochmals hingewiesen: „Der Bruch vom Herbst 1896 [mit Ida Coblenz] war radikal, aber diese Radikalität wird im Laufe seines Lebens immer wieder begegnen, sie gehört zu den Grundzügen seines Charakters. Von Menschen, die ihm jahrelang nahestanden, konnte er sich über Nacht trennen, als hätten sie ihm nie etwas bedeutet. Souverän war in seinen Augen nur, wer das Ende einer Beziehung selber bestimmen und dadurch die Gefahr eigener Verletzungen begrenzen konnte.“ Siehe Ders., Stefan George, S. 143.

<sup>230</sup> Vgl. Werner Kraft: Stefan George, München: Ed. Text + Kritik, 1980, S. 13.

<sup>231</sup> Worauf Ida Dehmel hingewiesen hat und George selbst durch die Angabe der Landschaft bei Kreuznach als Ort des Geschehens.

ähnlich wie ich und du:  
zwei steigende Gesträuche  
blühen einander zu. (SW 3, 685)

Im Gegensatz zu den schon zitierten Texten, bezieht sich der Fensterblick der Liebenden in diesem 1900 entstandenen Gedicht nicht vordergründig auf das glückliche Einssein, da die Liebenden schon in ihrem gemeinsamen Haus vereint sind, sondern auf das Lernen von der Natur und die Bestätigungssuche in der Natur. Der Garten, den sie durch die Fenster ständig vor Augen haben, erscheint wie ein Lehrbuch der Liebe, das sie lehrt, die Liebe unbegrenzt wachsen zu lassen, und gleichzeitig auch wie das Spiegelbild ihrer Liebe, denn er folgt dem Naturgesetz. Nicht nur die Liebenden sind auf einer Seite des Fensters vereint, sondern auch die beiden Parallelwelten, die vor und hinter den Fenstern existieren, bilden hier eine Einheit.

Wie werden aber die am Fenster verweilenden Liebenden vom Standpunkt eines Dritten, der vor dem Fenster steht, gesehen? Gerade davon handelt die letzte Strophe des fünften Gedichts in Rilkes Gedichtzyklus *Les Fenêtres*:

Et les amantes, les y voit-on,  
immobiles et frêles,  
percées comme les papillons  
pour la beauté de leurs ailes. (KA 5, 136)<sup>232</sup>

Der Glaube an der Widerstandsfähigkeit und Fortdauer einer Liebesbeziehung, von denen in *Lied* noch die Rede ist, ist vermutlich für Rilke inzwischen – dieses französische Gedicht wurde 1926 verfasst - fragwürdig geworden. Deshalb stellt der Dichter nun ein fragiles Bild der Liebenden am Fenster dar, als wollte er damit sagen, dass die schöne und absolute Einheit der Liebenden nur einen kurzen Augenblick dauern kann.<sup>233</sup> Außerdem haftet dieser Darstellung der im Fenster erscheinenden Liebenden noch etwas Zwanghaftes und Unnatürliches an, als ob der Dichter an der Echtheit ihrer Liebesverbindung zweifelt. Sind die Liebenden keine mehr, wenn sie den Platz am Fenster verlassen? Oder zeigen sie sich am Fenster, um die Liebe zu demonstrieren, die aber nur ein schöner Schein ist? Es könnte sein, dass Rilke während des Verfassens dieser Strophe an Goyas Gemälde *Mayas auf dem Balkon* (um 1808/12) dachte (Abb. 33), dessen Figurenanordnung an einen Schmetterling erinnert:<sup>234</sup> Im hellen Licht sitzen zwei

<sup>232</sup> „Und die Liebenden, sieht man sie dort, unbeweglich und zerbrechlich, aufgespießt wie Schmetterlinge um der Schönheit ihrer Flügel willen.“ (KA 5, 137)

<sup>233</sup> Diese Deutung knüpfe ich an die bereits auf der S. 92f. vorgestellte Aussage des dritten Gedichtes an – den Platz am Fenster als einen geschlossenen und verborgenen Raum für die Liebenden.

<sup>234</sup> Dass Rilke ein besonderes Gespür für die Kontur einer Figurengruppe auf einem Gemälde hat, zeigt uns schon die *Fünfte Elegie*. Die Darstellung „des Dastehns / großer Anfangsbuchstab“ bezieht sich bekanntlich auf die Form eines „D“ (SW 1, 701), die von der linken Figuren-

junge Frauen, eine in weißer Kleidung mit schwarzer Mantille um den Kopf und die andere in der umgekehrten Farbkombination, auf einem Balkon und ruhen dabei mit einem Arm auf dem Balkongeländer. Sie werden jeweils von einem älteren dunkelgekleideten Beschützer begleitet. Im Schatten sitzt einer von ihnen, während der andere steht. Dass die Köpfe der Mayas nahe zusammengerückt sind und alle vier sich zueinander wie zu einer Mittelachse richten, lässt den Eindruck entstehen, dass jede Gestalt einen Schmetterlingsflügel formt. Hier könnte sich also um eine Bildkomposition handeln, die die Bildaussage unterstreicht: die weibliche Flatterhaftigkeit. In Anwesenheit ihrer männlichen Begleiter sind die Mayas noch neugierig auf die anderen Vorbeigehenden.<sup>235</sup> Es ist ein Thema, das Goya besonders schmerzlich berührte und schon in seinen früher entstandenen Radierungen kritisiert hatte.<sup>236</sup> Zwischen Goyas Gemälde und dem fünften Gedicht von Rilkes *Les Fenêtres* mit dessen von Baladine Klossowska anfertigten Illustration (Abb. 35), die sich speziell auf die genannte Strophe bezieht, besteht tatsächlich eine motivgeschichtliche Verbindung. Ihre Bildkomposition ähnelt nämlich Manets 1868 entstandenem Gemälde *Der Balkon* (Abb. 36), dessen Vorbild wiederum Goyas Gemälde war. Ob Rilke der Malerin gegenüber Goyas bzw. Manets Gemälde erwähnte oder Baladine Klossowska selbst darauf kam, bleibe hier dahingestellt. Es ist aber sicher, dass Manets Gemälde früher schon eine wichtige Rolle in der Entstehung eines Rilke-Gedichts gespielt hat, nämlich des ebenfalls als *Der Balkon* betitelten Gedichts von 1907.<sup>237</sup>

Von der Enge, oben, des Balkones  
 angeordnet wie von einem Maler  
 und gebunden wie zu einem Strauß  
 alternder Gesichter und ovaler,  
 klar im Abend, sehn sie idealer,  
 rührender und wie für immer aus. (KA 1, 547)

Das Gedicht ist aber keine Nachdichtung eines Gemäldes, sondern handelt von der Impression einer Stadtszene in *Neapel*, so heißt der Untertitel. Der Dichter fasst eine Balkonszene im Alltag wie ein Kunstwerk auf und versetzt sie damit für

gruppe auf Picassos Gemälde *La famille des saltimbanques* gebildet wird, das als die wichtigste Anregungsquelle dieser Elegie gilt. Vgl. KA 2, S. 659.

<sup>235</sup> Vgl. Fred Licht: Goya. Die Geburt der Moderne, München: Hirmer, 2001, S. 116; José Gudiol: Goya, Köln: DuMont Schauberg, 1968, S. 132.

<sup>236</sup> Sowohl im 61. Blatt seiner berühmten Radierfolge *Caprichos* mit dem Titel *Volaverunt* (Weggeflogen) von 1797/98 als auch im zur gleichen Zeit entstandenen, aber nicht in die endgültige *Caprichos*-Folge aufgenommenen Blatt *Sueño de la Mentira y la Ynconstanoia* (Traum von Lüge und Unbeständigkeit) sind eine als Herzogin von Alba zu identifizierende Frauenfigur mit den Schmetterlingsflügeln auf dem Kopf zu sehen (Abb. 34). Goya hatte mit der Herzogin, die er im Jahre 1795 porträtierte, kurz nach dem Tod ihres Mannes im Juni 1796 ein heftiges Liebesverhältnis, das in Unfrieden endete.

<sup>237</sup> Vgl. Schmoll, S. 30. KA 1, S. 978.

einen Augenblick in die Ewigkeit. Genau das gleiche wird fast zwanzig Jahre später im fünften Gedicht des Gedichtszyklus *Les Fenêtres* wiederholt. Vermutlich spielt der Dichter hier noch einmal auf seinen Lieblingsgedanken an: die Verewigungsfunktion des Fensterrahmens, von dem im dritten Gedicht schon die Rede ist: „c'est, ô fenêtre, / que tu la rends presque éternelle“ (KA 5, 134).<sup>238</sup> Der Fensterrahmen klammert die Personen ein, hebt sie hervor und lässt sie dadurch besonders die Aufmerksamkeit des Betrachters erwecken. Das führt dazu, dass sie auch besser ins Gedächtnis des Betrachters eingehen. Der Fensterrahmen gleicht also dem Gedächtnisrahmen. Für Rilke ist das schon genug, nicht nur als Dichter, sondern auch als Mensch:

Il suffit que, sur un balcon  
ou dans l'encadrement d'une fenêtre,  
[...]  
en l'ayant vue apparaître. (KA 5, 132)<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Siehe Anm. 147.

<sup>239</sup> Siehe Anm. 160.

## 2. 3 Fenster als „Bezug“ zum Tod

Insofern das Fenster sowohl Licht als auch Dunkelheit ins Haus einlässt, wird die Wandöffnung in der menschlichen Vorstellung schon seit alters her eng mit Leben und Tod verknüpft. Die Bibel spricht vom Fenster als Eingangstor für den Tod: „Der Tod ist zu unsren Fenstern hereingestiegen und in unsere Häuser gekommen“ (Jer 9.20).<sup>240</sup> Auch im Volksglauben hat sich die Verbindung zwischen Fenster und Tod oft manifestiert. Das Fenster als „Zugloch des Windes“ gilt damit gleichzeitig als „Flugloch der Seele“ als auch als „Aufenthaltsort von Seelengeistern“.<sup>241</sup>

Dieser herkömmlichen Vorstellung entsprechend heißt Rilkes Gedicht *Am Fenster* wie folgt:

MARIE saß beim Fenster am Nachmittag,  
hin hat man den Stuhl ihr gerollt.  
[...]  
Ein Vögelein, das sich mit flüchtigem Flug  
im offenen Fenster verlor,  
[...] (SW 3, 46f.).

In vielen Orten auf der Erde soll das Fenster bei Eintreten des Todes sofort geöffnet werden, damit die Seele den Leichnam verlassen kann.<sup>242</sup> Und es heißt noch: „Wo die Seele hinaus entwich, da will sie wieder herein“.<sup>243</sup> Oder wie Mephistopheles sagt: „'s ist ein Gesetz der Teufel und Gespenster: Wo sie herein geschlüpft, da müssen sie hinaus.“ Das Fenster ist also eine Tür des Geistes. Solche Gedanken sind tief im menschlichen Bewusstsein verankert. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn sie oft Niederschlag in der Dichtung oder in der Kunst fanden. Zum Beispiel malte Füssli 1793 ein Gemälde, wie der Nachtmahr, auf einem Pferd reitend, das Lager zweier schlafender Mädchen verlässt und durchs offene Fenster hinausfliegt (Abb. 37). Oder Goethe skizzierte 1819 für die erste Bühnenaufführung seines Dramas *Faust* zu der Szene der Erscheinung des Erdgeistes eine Zeichnung, auf der ein strahlender, kolossaler Kopf, in einem großen Spitzbogenfenster erscheinend, zu sehen ist (Abb. 38).<sup>244</sup> Die Entstehung dieser Skizze ist sehr wahrscheinlich durch Rembrandts Radierung *Bildnis eines Gelehrten* (1652) angeregt worden (Abb. 39). Im Zentrum dieses Bildes sieht man

<sup>240</sup> Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1985, S. 728.

<sup>241</sup> Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. v. E. Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 2, Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1930, S. 1328-1340. (im folgenden: HdA)

<sup>242</sup> Vgl. HdA, S. 1329 und Neuhardt, S. 86.

<sup>243</sup> Vgl. HdA, S. 1333.

<sup>244</sup> Vgl. FA 1.7/2, S. 273f. und 822.

eine durch den seitlich angebrachten Spiegel projizierte Lichterscheinung auf den Fensterscheiben.<sup>245</sup> Goethe hatte zuvor den Maler und Kupferstecher Johann Heinrich Lips mit einer Kopie dieser Radierung für den Druck des *Faust*-Fragments von 1790 beauftragt.<sup>246</sup> Rembrandts Bildkonzeption, eine Geistererscheinung am Fenster ins Zentrum des Bildes zusetzen, hatte Goethe schon vor der oben genannten Skizze in der Zeichnung für die Szene der Beschwörung des Pudels (1811/12) verwendet (Abb. 41),<sup>247</sup> obwohl im Text die Verwandlung und Erscheinung des vom Teufel verwandelten Pudels eigentlich hinter dem Ofen geschah. Wahrscheinlich reizte Goethe die optisch hervorhebende Wirkung des Fensterrahmens, die für die theatrale Geistererscheinung besser geeignet ist, so dass er deshalb mit dem Bühnenbild vom Text abwich. Angesichts zahlreicher Elemente des Volksglaubens und des Teufels als einer der beiden Hauptpersonen ist es nicht verwunderlich, wenn das Fenster und der Geist in diesem Drama mehrmals zusammen erwähnt werden. Anfangs weist Faust in der ersten Studierstubenszene auf das Fenster als Ein- und Ausgang des Teufels: „Hier ist das Fenster, hier die Türe, / Ein Rauchgang ist dir auch gewiß.“ (HA 3, 48) „Doch warum gehst du nicht durchs Fenster?“ (HA 3, 49) Im zweiten Teil des Dramas wird dann die Verbindung von Fenster und Gespenst noch zweimal bekräftigt: in der Mummerschanze-Szene, durch den Mund des Herolds, der als „*höfischer Arrangeur*“ den Maskenzug einsetzt und interpretiert:<sup>248</sup>

Seit mir sind bei Maskeraden  
Heroldspflichten aufgeladen,  
Wach' ich ernstlich an der Pforte,  
Daß euch hier am lustigen Orte  
Nichts Verderblisches erschleiche,  
Weder wanke, weder weiche.  
Doch ich fürchte, durch die Fenster

---

<sup>245</sup> In Max Klings um 1880 entstandenem Bild *Erwachen* seines Radierzyklus *Eine Liebe* ist einem ähnlichen Motiv zu begegnen. Eine Frau sitzt wie erschreckt auf der Kante ihres Bettes. Ihr banger Blick richtet auf den geöffneten Fensterflügel. Auf den Glassscheiben spiegelt sich eine Aureole der aufgehenden Sonne, in der noch ein Kind im Mutterleib zu erkennen ist (Abb. 40). Es handelt sich um eine erwachende Gewissheit von der unehelichen Schwangerschaft, einer bösen „*Fötus-Vision*“. Vgl. Schmoll, S. 70; *Eine Liebe: Max Klinger und die Folgen*. Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig, 11. März bis 24. Juni 2007 und Hamburger Kunsthalle, 11. Oktober 2007 bis 13. Januar 2008, hrsg. v. Hans-Werner Schmidt und Hubertus Gaßner, Bielefeld [u.a.]: Kerber, 2007, S. 104 und 229.

<sup>246</sup> Vgl. FA 1.7/2, S. 205f.. Goethe schreibt am 2. Juni 1819 an Carl Friedrich Moritz Paul Graf von Brühl: „Nun zu Ihrer Anfrage mit Zurücksendung der Zeichnung. Diese Darstellung des Erdgeistes stimmt im Ganzen mit meiner Absicht überein. Daß er durch's Fenster hereinsieht, ist gespensterhaft genug. Rembrandt hat diesen Gedanken auf einem radirten Blatte sehr schön benutzt“ (FA 2.8, 276f.).

<sup>247</sup> Die Entstehung des Blattes „Beschwörung des Pudels“ ist in der Forschung um 1800 oder um 1810/12 datiert. Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, Bd. IVB, S. 73.

<sup>248</sup> Vgl. Goethe Handbuch, Bd. 2, S. 405f..

Ziehen luftige Gespenster,  
 Und von Spuk und Zaubereien  
 Wüßt' ich euch nicht zu befreien.  
 Machte sich der Zwerg verdächtig,  
 Nun! dort hinten strömt es mächtig. (HA 3, 171)

Es handelt sich um die direkte Reaktion des Herolds auf den stürmischen Auftritt einer für ihn unbegreiflichen Gruppe. Wenn der Herold von den Gespenstern spricht, liegt er eigentlich auch nicht ganz falsch. Denn das hier mit „Sturm-gewalt“ und auf einem vierspännigen Wagen erscheinende Wesen ist in Wirklichkeit die Poesie selbst, die Goethe in dem an Eckermann gerichteten Brief vom 20. 12. 1829 mit den Gespenstern vergleicht, „die überall gegenwärtig und zu jeder Stunde hervortreten können“.<sup>249</sup> In dieser Stelle des Dramas tritt die Poesie in der Gestalt des Knaben Lenker auf und wird vom Gott des Reichtums Pluto begleitet. Später ist sie dann Euphorion, das Kind Fausts und Helenas.

Nach der Mummenschanze-Szene wird im zweiten Teil des *Faust* noch einmal die direkte Verbindung zwischen dem Fenster und den Gespenstern angesprochen, nämlich in der Szene der *Pharsalischen Felder*. Diesmal kommt sie aus dem Mund des Teufels persönlich. Als Mephisto und der gelähmte Faust in Begleitung des alles wissenden Homunkulus als Reiseführer im Heißluftballon zum Fest der *Klassischen Walpurgisnacht* über dem ehemaligen Schlachtfeld schweben, wo der Krieg zwischen Caesar und Pompejus entschieden wurde,<sup>250</sup> entgegnet Mephisto Homunkulus, als dieser das sich darunter wiederholende blutige Kriegsgeschehen auf den Schlachtfeld „gespenstisch“ findet, wie folgt:<sup>251</sup>

Seh' ich, wie durchs alte Fenster  
 In des Nordens Wust und Graus,  
 Ganz abscheuliche Gespenster,  
 Bin ich hier wie dort zu Haus. (HA 3, 216)

Es ist außerdem eine ironische Anspielung auf Homunkulus' vorher in der Szene *Laboratorium* ausgesprochene Kritik an der düsteren nordischen Welt und deren Bewohnern:<sup>252</sup>

Du aus Norden,  
 Im Nebelalter jung geworden,  
 Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,  
 Wo wäre da dein Auge frei!  
 Im Düsteren bist du nur zu Hause. (HA 3, 212)

Das Fenster, von dem Mephisto spricht, könnte, Witkowskis Meinung nach, die

---

<sup>249</sup> Vgl. FA 1.7/2, S. 443f..

<sup>250</sup> Vgl. FA 1.7/2, S. 514.

<sup>251</sup> Vgl. FA 1.7/2, S. 520.

<sup>252</sup> Vgl. Hans Arens: Kommentar zu Goethes Faust II, Heidelberg: Winter, 1989, S. 389 und 419.

Wolkenlücken bedeuten, durch die er auf die Erde hinabschaute.<sup>253</sup> Einer Bezeichnung des Fensters für einen Wolkenbruch ist in Hölderlins Gedichtentwurf *Das nächste Beste zu begegnen*.<sup>254</sup>

offen die Fenster des Himmels  
Und freigelassen der Nachtgeist  
Der himmelstürmende, der hat unser Land  
Beschwäzet, mit Sprachen viel, unbändigen, und  
Den Schutt gewälzet  
Bis diese Stunde. (StA 2.1, 234)

In dieser Darstellung greift der Dichter sowohl auf die biblische Vorstellung des Himmelfensters zurück, von wo der Regen – hier in Übermaß - auf die Erde fällt, als auch auf die volkstümliche Vorstellung des Fensters als Tür des Geistes. Ähnlich wie bei Hölderlins Versen zeigen Mephistos Worte außer dem christlichen einen anderen kulturellen Einfluss, nämlich den der germanischen Mythologie, worauf Karl Julius Schröer verweist: „*Daß Mephistopheles im Norden durch alte Fenster schaut, das hat etwas Alt-Volksmäßiges. Wodan schaut in der deutschen Mythe durch ein Fenster zur Erde nieder ...*“<sup>255</sup> Das bezieht sich auf Wodans Hochsitz in Hliðskjálf, von wo aus er die ganze Welt überblicken kann.<sup>256</sup> Tatsächlich besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Szene *Pharsalische Felder* und dem Kriegs- und Totengott Wodan, dessen anderer Wohnort, in Asgard „Walhall“, sowohl ein himmlischer Saal als auch eine Halle der Gefallenen ist. Dorthin holt Wodan täglich sich die Helden, welche den Waffentod erlitten,<sup>257</sup> - das gleiche Schicksal, das vielen Kriegern auf den Pharsalischen Feldern bestimmt war. Hier könnte also eine versteckte Kreuzung zwischen Norden und Süden, Germanischem und Antikem angespielt sein, das Hauptmotiv des *Faust II*. Darüber hinaus entspricht die Darstellung des durchs Fenster blickenden Teufels auch noch dem Volksglauben. In vielen Ländern Europas glaubt man nämlich, dass ein Gespenst gern durchs Fenster schaut. In Niederdeutschland ist eine Volkssage über den „Heidmann“ überliefert, „welcher nachts den Leuten in das Fenster hineinguckt; wen er dann ansieht, der muß in Jahr und Tag sterben.“<sup>258</sup>

<sup>253</sup> Vgl. FA 1.7/2, S. 535. Nach dem *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* entstammt die Bezeichnung einer lichten Öffnung in den Wolken als „Fenster“ ursprünglich aus schwedischem Seemannsausdruck. Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, ebd., S. 1329.

<sup>254</sup> Vgl. Martin Anderle: Die Landschaft in den Gedichten Hölderlins. Die Funktion des Konkreten im idealistischen Weltbild, Bonn: Bouvier, 1986, S. 77.

<sup>255</sup> Arens, ebd., S. 419. Siehe auch Ders.: Kommentar zu Goethes Faust I, Heidelberg 1982, S. 470.

<sup>256</sup> In der germanischen Mythologie ist Hliðskjálf manchmal der Name der Halle Wodans oder seines Hochsitzes. Vgl. Rudolf Simek: Lexikon der germanischen Mythologie, Stuttgart: Kröner, 2006, S. 194.

<sup>257</sup> Vgl. Wolfgang Golther: Handbuch der germanischen Mythologie, Essen: Magnus-Verl., 1985, S. 290.

<sup>258</sup> Dazu findet man eine entsprechende Darstellung in Hofmannsthals *Ballade vom kranken Kind* (1892), die übrigens an Goethes *Erlkönig* anklängt. In der Gestalt eines Dionysos assoziierenden

Deshalb sind viele Tabus entstanden, z.B. darf man einen Leichenzug oder eine Leiche nicht durchs Fenster sehen und auch nicht durchs Fenster eines Hauses hineinschauen, wo ein Toter liegt, sonst wird man krank oder man folgt dem Toten bald nach; entsprechend gelten Vorsichtsmaßregeln für die Kranken und Wöchnerinnen, z.B. durch Bedeckung des Fensters.<sup>259</sup> Bei den folgenden Versen von Goethe hat solcher Glaube möglicherweise auch eine Rolle gespielt, obwohl man beim Lesen in der ersten Linie an ein *Memento mori* denkt:

Ein Mägdlein trug man zur Tür hinaus  
Zu Grabe;  
Die Bürger schauten zum Fenster heraus,  
Sie saßen eben in Saus und Braus  
Auf Gut und Habe.  
Da dachten sie: man trägt sie hinaus,  
Trägt man uns nächstens auch hinaus; (FA 1.2, 547)

Dass die Dichter ebenfalls eine enge Verbindung zwischen Fenstern und Gespenstern empfinden, wird dadurch gezeigt, dass diese beiden Wörter sich nicht selten aufeinander reimen. Dies lässt sich schon bei Mephisto gut beobachten. Aber nicht nur Goethe, sondern auch die anderen Dichter, die in dieser Arbeit untersucht werden, verwenden gern solche Reimwörter. In Hofmannsthals lyrischem Drama *Was die Braut geträumt* (1896) ist auch ein solcher Reim zu beobachten. Dort spricht die Braut im Traum zu dem zweiten Kind, das sie besucht:

---

Jünglings schaut der Tod durchs Fenster einem kranken Kind zu:

Das Kind mit fiebernden Wangen lag,  
Rotgolden versank im Laub der Tag.  
Das Fenster hing voller wildem Wein,  
Da sah ein fremder Jüngling herein.

»Laß, Mutter, den schönen Knaben ein,  
Er beut mir die Schale mit leuchtendem Wein,  
Seine Lippen sind wie Blumen rot,  
Aus seinen Augen ein Feuer loht.«

Der nächste Tag verglomm im Teich,  
Da stand am Fenster der Jüngling bleich,  
Mit Lippen wie giftige Blumen rot  
Und einem Lächeln, das lockt und droht.

»Schick, Mutter, den fremden Knaben fort,  
Mich zehrt die Glut und mein Leib ver dorrt,  
Mich ängstigt sein Lächeln, er hält mir her  
Die Schale mit Wein, der ist heiß und schwer!

Ach Mutter, was bist du nicht erwacht!  
Er kam geschlichen ans Bett bei Nacht:  
Und, weh, seinen Wein ich getrunken hab  
Und morgen könnt ihr mir graben das Grab!« (GW 1, 129)

<sup>259</sup> Vgl. HdA, S. 1334f..

Geh, was stehst du so im Fenster,  
Halb im Vorhang wie Gespenster, (SW 3, 88)

Sie sah zuerst seine Hände in den Fenstervorhängen und dachte, es seien die Hände des ersten und ihr unbekannten Kindes, das in Wirklichkeit Amor ist, sie mit Blicken erschreckte und dann plötzlich verschwand. Das zweite Kind ist aber jemand, den sie kannte, wahrscheinlich ihre jüngere Schwester. Aber diese verschwand ebenfalls plötzlich hinter dem Fenstervorhang, nachdem sie ins Fenster zurückgetreten war. Die Worte der Braut beziehen sich also vordergründig auf die plötzliche Art des Auftauchens. Sie haben aber wahrscheinlich, vielleicht nur halb bewusst, mit der schon erwähnten Vorstellung zu tun: Das Fenster ist ein Aufenthaltsort von Geistern. In Hofmannsthals Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892) kommt ebenfalls eine enge Verbindung zwischen Fenster und Gespenster vor, obwohl es diesmal nicht um einen reinen Reim geht:

Die Knechte können nichts im Freien thu'n.  
So sitzen sie den ganzen Tag beisammen  
In einer niedern Stube, wo die Fenster  
Vergittert sind und reden von Gespenstern:  
Vom Sandmann, der die Kinderaugen tödtet,  
Vom toten Gast und von berühmten Mörfern,  
Besessenen und nächtlichen Vampyren. (SW 2.2, 78)

Dass der Dichter aber die beiden Versenden in einen unreinen Reim münden lässt, vermittelt den Eindruck, als ob die Lust der Knechte zur Erzählung von Gespenstergeschichten durch den Blick auf die vergitterten Fenster angeregt wurde.<sup>260</sup>

Es ist daher nicht verwunderlich, wenn das Fenster zur Angstquelle geworden ist, wie in dem schon erwähnten Gedicht *Der Gewitterabend* von Trakl „Fenster“ und „Angstgespenster“ als Reimwörter auftauchen. Das Fenster zeigt hier dem Betrachter/Dichter die Angst des zitternden Weinlaubs, die ihn dann infiziert. In Trakls Gedicht *Afra* (1913), das von einer christlichen Märtyrerin handelt, kommt eine andere Variation dieser Reimwörter vor:

Gehüllt in blauen Mantel sah vor Zeiten  
Der Mönch sie fromm gemalt an Kirchenfenstern;

<sup>260</sup> Das vergitterte Fenster als Metapher für die Dichtung kommt ebenfalls bei Rilke vor, zwar im Gedicht der *Sechsten Antwort* seines *Briefwechsels in Gedichten mit Erika Mitterer* (1924): „Komm, Gefangene, ans schöne Fenster, / das mein Zeilengitter überspannt: / ein, von Deiner Seligkeit ergänzter / Himmel nimmt dahinter überhand“ (KA 2, 344). Das Gitter des Fensters wird hier zum „Zeilengitter“. Und dabei verweist das Adjektiv „schön“ noch zusätzlich auf die Kunst. Es handelt sich um ein Bildzeichen für die Verszeilen. Vgl. KA 2, S. 822. Dort wird auch auf Paul Celans *Sprachgitter* - den Titel eines Gedichts sowie eines Gedichtbands (1955-1958) - hingewiesen. Das Fenster als Sinnbild der Dichtung wird später vom Schriftsteller Walter Helmut Fritz in seinem Gedicht *Fenster* wieder verwendet. Am Ende dieses zwischen 1972 und 1975 entstandenen kurzen Gedichts befinden sich die folgenden Verse: „Durch Sätze / sehn wir aus.“ Vgl. Bernhard Nellesen (Hrsg.): Sätze sind Fenster: zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz, Lebach: Hempel, 1989, S. 12f..

Das will in Schmerzen freundlich noch geleiten,  
Wenn ihre Sterne durch sein Blut gespenstern. (HKA 1, 108)

Diese Verse wurden wahrscheinlich durch die Kirchenfenster der Afra-Kapelle in Thur bei Innsbruck angeregt, die unweit des damaligen Wohnorts des Dichters Mühlau liegt.<sup>261</sup> Diese Kapelle zeigt die Heilige Afra in einem roten Mantel, mit Maria und dem Jesuskind sowie dem Bischof Narcissus,<sup>262</sup> der diese Augsburger Dirne zur Christin bekehrte. Es gibt aber einen offensichtlichen Unterschied zwischen Trakls Darstellung und dieser vermutlichen Bildvorlage. Statt des roten Mantels spricht der Dichter vom blauen Mantel. Die Farbe „Rot“ wäre aber eigentlich eher für eine ehemalige Prostituierte geeigneter und symbolisiert außerdem augenscheinlich ihren Feuertod. So wurde die Hl. Afra in der Kunst oft im roten Mantel dargestellt.<sup>263</sup> Außerdem wird nach der Tradition der christlichen Ikonographie mit dem „blauen Mantel“ eher die Jungfrau Maria assoziiert. Wahrscheinlich wollte Trakl, der schon in der ersten Strophe auf ihr Martyrium hingewiesen hat,<sup>264</sup> hier durch die Farbe „Blau“ die Bezeichnung Afras als „Jungfrau“, die seit der Mitte des neunten Jahrhunderts in der Martyrologie existiert,<sup>265</sup> und ihre Bekehrung sowie Erlösung hervorheben; deshalb änderte er die Farbe ihres Mantels auf dem Kirchenfenster in „Blau“, das bei Trakl, wie schon erwähnt, sowohl die Farbe für das Göttliche, Ewige, Rein als auch für Leiden und Sterben ist,<sup>266</sup> wenn die Kirchenfenster der Thurer Afra-Kapelle tatsächlich die Bildvorlage für Trakls Gedicht waren. Es könnte auch heißen, dass der Mönch in einem ekstatischen Zustand, der durch die Betrachtung des Bildes der Hl. Afra hervorgerufen wurde und ihn ihren Schmerz während des Martyriums körperlich nachempfinden ließ, die Farbe „Rot“ in „Blau“ verwandelt sähe. Eine Verwandlung, die Afras Weg vom Martyrium zur Heilsprechung entspricht.

Auch George reimt „gespenster“ auf „fenster“ im Gedicht *Wir werden heute nicht zum garten gehen*, das auch schon vorgestellt wurde:

So bringt uns jenes mahnende gespenster  
Und leiden das uns bang und müde macht.  
Sieh unterm baume draussen vor dem fenster  
Die vielen leichen nach der winde schlacht! (SW 4, 20)

---

<sup>261</sup> Vgl. IA 3, S. 114.

<sup>262</sup> Vgl. ebd..

<sup>263</sup> Siehe die vielen Abbildungen in *Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult*, Ausstellungskatalog des Diözesanmuseum St. Afra 2004, hrsg. v. Manfred Weitlauff und Melanie Thierbach, Lindenberg: Fink, 2004.

<sup>264</sup> Der dritte und vierte Vers lauten: „Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen / Von Sonnenblumen, Angst und grauer Schwüle.“ In der früheren Fassung heißt es noch deutlich: „Afras rote Pföhle“. Siehe IA 3, S. 119.

<sup>265</sup> Vgl. Hl. Afra, S. 30.

<sup>266</sup> Vgl. Mautz, S. 351

Ähnlich wie bei Mephistos Rede und Trakls Gedicht *Der Gewitterabend* geht es hier um den Blick durchs Fenster auf die Gespenster. Allerdings sind hier die Gespenster der Vergänglichkeit und des Todes zu sehen, die in der Gestalt der fallenden Äste erscheinen und den Betrachter im Sinne des *Memento mori* mahnen.

Bei Rilke kommt es nur beinahe zum Reimpaar von „Fenster“ und „Gespenster“. In seinem 1908 entstandenen gleichnamigen Gedicht flüsterte der Junggeselle die folgenden Worte, als er sich in einem der Briefe seiner Vorfahren, mit denen er sich bis in die tiefe Nacht hinein beschäftigt hat, wiedererkennt:<sup>267</sup>

[...] Wie du mich kennst;

[...]

Der Spiegel aber, innen unbegrenzter,

ließ leise einen Vorhang aus, ein Fenster - :

denn dorten stand, fast fertig, das Gespenst. (KA 1, 580)

Wieder begegnet man hier einem Fenster, in dem der Geist erscheint. Dieses Fenster, das von einem Spiegel durch Entfernung der Bedeckung auf der anderen Seite verwandelt wurde, ist aber selbst ein Gespenst, ein Hirngespinst des Junggesellen. Es ist ein etwas verwirrender und verschachtelter Gedanke. Mit dem „Fenster“ sollte zuerst eigentlich der Brief gemeint sein, der dem Junggesellen jemanden aus der Vergangenheit erschloss, der ihm wie ein Spiegelbild vorkam. Der Spiegel wurde aber zum Fenster, aus dem ein Revenant kam, der wie ein Doppelgänger des Junggesellen war, weil dieser „seine Zeit“ nicht annahm (V. 12, 13), sondern sich gemäß seinem von den Vorfahren ererbten „Stolz“ verhielt (V. 5,6). Es handelt sich um eine Kritik am Historismus,<sup>268</sup> der nicht nach Erneuerung strebt, sondern nur das schon Vorhandene wiederholt.

Der hier dargestellte gespenstische Blick auf das eigene Spiegelbild ist mit Kingers *Philosoph* (1910) vergleichbar (Abb. 42). Auf diesem zur Radierungsfolge *Vom Tode, Zweiter Theil* gehörigen Bild sieht man einen nackten Philosophen, der nach seinem Spiegelbild greift. Zwischen dem Philosophen und dem Spiegel liegt im Vordergrund ein großer, in dunklem Grau gehaltener weiblicher Akt, der auf dem Grund einer Gebirgslandschaft ruht und die „nackte“ Wahrheit personifizieren soll.<sup>269</sup> Im Hintergrund sind noch vier lange breite Streifen in hellem oder düsterem Grau zu sehen, die wie Fenster und Fenstervorhänge wirken. In diesem Bild geht es um eine philosophische Aussage, die von Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* beeinflusst wurde: Auf der Suche nach Erkenntnis findet man nur sich selbst, wenn man jene über die nicht erkennbare Welt hinweg zu

<sup>267</sup> Vgl. KA1, S. 1000.

<sup>268</sup> Vgl. Ebd..

<sup>269</sup> Vgl. Max Klinger: Die druckgraphischen Folgen. Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 27. Januar bis 9. April 2007, Heidelberg: Ed. Braus [u.a.], S. 137.

begreifen sucht.<sup>270</sup> Damit weicht die Aussage des Klingserschen Bildes etwas von der des Rilkeschen Gedichts ab. Bei ersterem geht es mit Bezug auf Schopenhauers Philosophie nämlich eher um die Schwierigkeit des Sich-Erkennens selbst: „Sich selbst aber kann das erkennende Subjekt nicht erkennen; weil nämlich an ihm nichts zu erkennen ist, als eben nur, dass es das Erkennende sei, eben darum aber nicht das Erkannte“,<sup>271</sup> während Rilkes Gedicht mit seiner Historismuskritik in der Nietzsche-Nachfolge steht. Dennoch sind die Bild-Konstellationen beider Werke verblüffend ähnlich.

Es ist ungewiss, ob Rilke dieses zwei Jahre nach seinem Gedicht *Der Junggeselle* entstandene Bild des von ihm früher hoch geschätzten Klinger,<sup>272</sup> zur Kenntnis genommen hat. Im Gegensatz dazu hat eine andere den Tod thematisierende Radierungsfolge eine deutliche Spur bei Rilke hinterlassen, nämlich *Bilder des Todes* von Hans Holbein d.J., ein Buch, das in Rilkes Bibliothek zu finden ist.<sup>273</sup> Diese berühmte Totentanz-Folge (um 1525) zeugt auch für enge Verbindung zwischen Fenster und Tod, insofern der Knochenmann in drei Blättern mit dem Fenster im Rücken dargestellt wird: *Die Nonne*, *Der Sternenseher* und *Der Reiche Mann*. Dabei werden die Fenster selbstverständlich dem Ort entsprechend unterschiedlich gestaltet, und das Verhalten des Todes ist, gemessen am Ernst der Situation, ironisch.<sup>274</sup> Zwischen dem mit Butzenscheiben verlasteten Drillingsfenster, das die Dreifältigkeit symbolisiert,<sup>275</sup> und der vorm Altar niederknien und betenden Nonne, deren Kopf sich jedoch einem auf dem Bett sitzenden galanten Verführer zuwendet,<sup>276</sup> taucht der als der Begleiter des Galans auftretende Tod auf,<sup>277</sup> und löscht die Kerze eines Leuchters auf dem Altar, der das Lebenslicht der Nonne bedeutet (Abb. 43). Der Grund ist offensichtlich, weil sie gegen die Todessünde „Unzucht“ verstoßen hat: Mit ihrer Zuneigung zu jenem lautenspielenden Galan bricht die Nonne ihr Keuschheitsgelöbnis. Vor einem offenen Rundbogenfenster, das für die Sternenbetrachtung gut geeignet ist, zeigt

---

<sup>270</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>271</sup> Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke, hrsg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Bd. 5, Darmstadt: Wiss. Buchges., 2004, S. 58.

<sup>272</sup> Im 1897 entstandenen *Münchener Kunstbrief* schreibt der Dichter: „Der Leipziger Meister Max Klinger hat, theoretisch wie praktisch, das Verdienst, der >Griffelkunst< (er begreift unter diesem Gesamttitle die Zeichnung, die Radierung, den Stich, die Lithographie und den Schnitt) ihre berechtigte Sonderstellung wiedererobert zu haben“. Siehe KA 4, S. 34.

<sup>273</sup> Vgl. Janssen, S. 303.

<sup>274</sup> Vgl. Jeanette Zwingenberger: Holbein der Jüngere. Der Schatten des Todes, Parkstone: Parkstone Verl., 1999, S. 123.

<sup>275</sup> Vgl. Knaurs Lexikon der Symbole, hrsg. v. Gerhard Riemann, München: Droemer Knauer, 1989, S. 139.

<sup>276</sup> Vgl. Zwingenberger, S. 123.

<sup>277</sup> Vgl. Konrad Hoffmann: Holbeins Todesbilder, in: Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern, Festschrift Donat de Chapeaurouge, hrsg. v. Bazon Brock und Achim Preiß, München: Klinkhardt& Biermann, 1990, S. 97-110; hier S. 98.

dem eine Armillarsphäre erklärenden Sternenseher der nun als dessen Assistent auftretende Tod einen Totenschädel, der im Studierzimmer des Sternensehers vorzufinden ist,<sup>278</sup> als wollte er diesen höhnen, selbst nicht in der Lage zu sein, sein eigenes Schicksal aus den Sternen zu lesen (Abb. 44). Der Tod raubt dem „Reichen Mann“ sein Geld (Abb. 45). Mit dieser psychologisch motivierten Gewalttat erledigt er schnell und sicher seine Aufgabe.<sup>279</sup> Das Geld ist nämlich das Leben des „Reichen Mannes“. Das vergitterte Fenster hinter dem Tod versinnbildlicht hier wohl das Gefangensein des Geizigen in der Todsünde „Habgier“, auf die sein angesammelter und gut bewahrter Reichtum auch hindeutet. Von Holbein existiert noch ein anderes Bild, das zwei Totenschädel vor einem vergitterten Fenster zeigt (Abb. 46). Das Andachtsbild *Zwei Totenköpfe auf einer Fensterbank* verweist den Bildbetrachter aber nicht nur auf das Ende des Menschenkörpers – zwei Totenköpfe als Vertretung der beiden Geschlechter –, sondern auch auf die unsterbliche Seele mit Andeutung auf Christus, für dessen Anwesenheit hier das vergitterte Fenster steht. Denn nach der christologischen Deutung bedeutet das vergitterte Fenster: „*die göttliche Natur Christi (Licht) verhüllt sich in der Inkarnation (Gitter)*“.<sup>280</sup> Hier ist das göttliche Licht aber versperrt. Die Fensteröffnung ist von einer grünen Fensterlade verdeckt worden. Die Aussage des Bildes kann nicht zweifelhaft sein: Es fordert den Betrachter auf, sie zu öffnen.

Nach dieser Einleitung mit Hinweis auf den Bezug des Fensters zu Geistern und zum Knochenmann in der Kunst ist nun an der Zeit, sich den anderen Bezügen des Fensters zum Tod zu zuwenden. Bei der Untersuchung der hier ausgewählten Dichter stellt es sich heraus, dass das Fenster in diesem Zusammenhang besonders als Tatort des Mords sowie wegen seines Janus-Charakters – sowohl rück- als auch vorwärts, also nach dem Vergangenen und Zukünftigen hingewendet – hervorgetreten ist, wie es in den folgenden Unterkapiteln gezeigt wird.

### 2.3.1 Tatort des Mordes

Eine direkte Verknüpfung von Fenster und Tod ist gegeben, wenn das Fenster für mörderische Zwecke benutzt wird, wenn z.B. jemand aus einem hoch liegenden Fenster hinausgeworfen wird. Ein solcher Fenstersturz geschah am 23. Mai 1618 in der Statthalterei auf dem Hradschin der alten Prager Hofburg. Obwohl

<sup>278</sup> Vg. Hoffmann, S. 99 und 100.

<sup>279</sup> Vgl. Hoffmann, S. 99 und Zwingenberger, S. 123.

<sup>280</sup> Wörterbuch der Symbolik, hrsg. v. Manfred Lurker, Stuttgart: Kröner, 1991, S. 204.

die drei Opfer, darunter zwei Statthalter und ein Schreiber, durch den Fenstersturz von 17 Metern Höhe wie durch ein Wunder entweder gar nicht oder nicht schwer verletzt wurden, war die ursprüngliche Absicht der Henker jedoch, sie so zu exekutieren. Diesen berühmten und folgenschweren *Fenstersturz*, der den Dreißigjährigen Krieg auslöste, führt der aus Prag stammende Dichter Rilke uns in der 1895 entstandenen, zwölf Gedichte umfassenden Reihe *Aus dem Dreißigjährigen Kriege* in einer dramatischen Szene vor:<sup>281</sup>

»Naht Verrat mit leisem Schritte,  
ungerächt, bei der Madonna,  
bleibt er nicht! Nach alter Sitte  
zu den Fenstern!« schrie Colonna.

»Schont den Popel! doch die andern,  
jeder eine feige Natter,  
aus den Fenstern laßt sie wandern!  
Mitleid? – Werft ihn mit, den Platter!«

Bange hangt am Fensterstocke  
Martinitz noch. – Da Geröchel:  
Turn schwingt seine Degenglocke  
und zerschmettert ihm die Knöchel.

Und zum nächsten: »Sag, wie heißt er,  
Böhmens Herr? du sollst mirs deuten!«  
»Graf von Turn!« – »Der Bürgermeister  
lasse alle Glocken läuten!« – (KA 1, 51)

Martinitz und Slavata waren die beiden Statthalter, die die unzufriedenen böhmischen Protestanten,<sup>282</sup> deren Anführer Graf von Thurn und Colonna von Fels hießen, besonders für die Verletzung des Majestätsbriefes des deutschen Kaisers Rudolf II. (1576-1612) von 1609 verantwortlich machten.<sup>283</sup> Nach der böhmischen Tradition warfen die Aufständischen „*die zwei verhassten Statthalter*“,<sup>284</sup> die Thurn im Voraus als Kandidaten für die Exekution vorgesehen hatte, und den Schreiber Fabricius, der eher ein zufälliges Opfer war, aus den Fenstern des Sitzungssaals hinaus. Rilke zeigte schon früh Interesse für den Dreißigjährigen Krieg, das ver-

<sup>281</sup> Vgl. KA 1, S. 647; Hermann Nasse: Jacques Callot, Leipzig: Klinkhardt&Biermann, 1919, S. 1.

<sup>282</sup> Vgl. Stahl 1978, S. 79; KA 1, S. 648.

<sup>283</sup> Rudolf II. erteilte im Majestätsbrief den böhmischen Ständen volle Religionsfreiheit und ständische Privilegien. Vgl. Stahl 1978, S. 79 und Anton Gindely, Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, Bd. 1, Prag: Tempsky, 1869, S. 288f..

<sup>284</sup> Gindely, ebd., S. 288.

mutlich durch das vom kaiserlichen Feldherrn Albrecht von Wallenstein gebaute Waldstein-Palais, Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* und das Gemälde *Der Kampf der Studenten gegen die Schweden auf der Prager Brücke im Jahre 1648* von Adolf und Karl Liebscher angefacht wurde,<sup>285</sup> und arbeitete 1890 und 1891 an einer *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*,<sup>286</sup> für die neben Schillers oben genanntem Werk Anton Gindelys gleichnamiges Werk als Vorlagen dienen sollte.<sup>287</sup> In der Gedicht-Reihe von 1895 wird jedoch ein anderes Werk über diesen Krieg als Anregungsquelle genannt, nämlich die um 1632 entstandenen Zeichnungen *Misères de la guerre* (Kleine Kriegsfolge) des französischen Malers Callot (1592 -1635), wie der Untertitel *Kohlenskizzen in Callots Manier* angibt. Da der politische Hintergrund für Callots Zeichnungen die Kriegsgeschehnisse in Lothringen waren,<sup>288</sup> findet man selbstverständlich kein Blatt, das den Prager Fenstersturz darstellt.<sup>289</sup> Stattdessen wird man in der illustrierten Erstfassung von Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* fündig.<sup>290</sup> Wie Rilkes Gedicht stellt der von Penzel nach der Zeichnungsvorlage des deutschen Künstlers Daniel Chodowiecki gestochene Kupferstich ebenfalls den Moment des Zum-Fenster-Hinauswerfens dar (Abb. 47).<sup>291</sup> Während der erste zur Hinrichtung verurteilte Statthalter von einem Soldaten mit Gewalt zum Fenster gezerrt worden ist, werden die anderen beiden ebenfalls zum Tode Verurteilten, am Tisch sitzend, von zwei Soldaten gepackt. Einer von ihnen, vermutlich der zweite Statthalter, da vor dem Anderen ein Dokument auf dem Tisch liegt, weshalb er als Schreiber zu identifizieren ist, starrt mit halb ängstlichem, halb flehendem Gesichtsausdruck

---

<sup>285</sup> Vgl. Mit Rilke durch das alte Prag. Ein historischer Spaziergang, mit zeitgenössischen Photographien zu Rilkes „Larenopfer“, hrsg. v. Hartmut Binder, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel-Verl., 1994, S. 157 und 177.

<sup>286</sup> Dieses Werk ist unvollendet geblieben.

<sup>287</sup> Vgl. Mit Rilke durch das alte Prag, ebd., S. 159.

<sup>288</sup> Vgl. Barbara Rommé: Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 20. Mai bis 27. August 1995, hrsg. v. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, 1995, S. 41f: „Während des Dreißigjährigen Krieges ergriff Herzog Karl IV. von Lothringen Partei für die Kaiserlichen, um sein Land vor dem Zugriff der Truppen Ludwigs XIII. zu schützen, doch am 25. September 1633 zog der König triumphierend in Nancy ein.“ Callot hielt in den Zeichnungen die Untaten der disziplinlosen Soldaten und die späte Rache der Bauern an den Soldaten fest. Auf diesen Zeichnungen aufbauend schuf er dann die 18 Radierungen umfassenden *Misères et les Mal-heurs de la guerre* (Große Kriegsfolge), die bis zu Goyas Radierungsfolge *Desastres de la Guerra* als das Standardwerk über den Krieg galten.

<sup>289</sup> Als Anlehnung an Callots Zeichnungen gelten die folgenden Gedichten aus dieser Bildgedichtreihe Rilkes: die Ausbeutung durch die Soldaten an der Bauern bei dem ersten Gedicht, und die schuldigen und deshalb hingerichteten Soldaten, die an einem großen Baum gehängt wurden, bei dem zweiten Gedicht.

<sup>290</sup> Friedrich Schiller: Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs. Vollständiger Nachdruck der Erstfassung aus dem „Historischen Calender für Damen für die Jahre 1791-1793“. Mit der Vorrede von Christoph Martin Wieland und den Kupferstichen von D. Chodowiecki, H. Lips und Penzel, Zürich: Manesse-Verl., 1985.

<sup>291</sup> Vgl. Friedrich Schiller: Werke und Briefe in 12 Bden, Historische Schriften und Erzählungen Bd. 2, hrsg. v. Otto Dann, Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verl., 2002, S. 794.

den gegenüberstehenden Mann an, der der Graf von Thurn ist, die Hauptfigur des Prager Aufstandes. Die Erläuterung zum Bild unterstreicht seine befehlende Geste – der Zeigefinger seiner Rechten weist auf den ihn Anstarrenden: „Graf v. Thurn: Werft Sie zum Fenster hinaus!“ Es ist anzunehmen, dass dieses Bild zusammen mit Gindelys ins Detail gehender Schilderung über den Fenstersturz eine wesentlich größere Rolle für die Entstehung des Rilkeschen Gedichts gespielt hat als Schillers Text selbst, von dem nur eine deutliche Spur, die in Rilkes Gedicht eingeflossen sein könnte, zu nennen ist, nämlich die Betonung dieser Art Exekution als böhmischer Sitte.<sup>292</sup> Natürlich wählt Rilke aus gattungsspezifischen Gründen nur für die Lyrik geeignete Stoffe aus, z.B. erwähnt er unter den Anführern der aufständischen Protestanten außer Graf von Thurn nur noch Colonna von Fels, der in Gindelys Erzählung nicht besonders hervorgetreten war. Der Grund ist offensichtlich: Mit seinem Namen kann der Dichter auf „Madonna“ (V. 2) einen Reim machen. Darüber hinaus bietet Rilke in einem Punkt sogar eine Geschichtsfälschung. Er tauscht nämlich Slawata gegen Martinitz aus. In Wirklichkeit war der Erstgenannte eigentlich der sich an den Fensterrahmen klammernde und von Thurn Geschlagene, wie es in Gindelys Buch zu lesen ist, dessen Bericht auf der Erinnerung von Skala sowie von Slawata basiert:<sup>293</sup>

Schon stand auch Thurn mit Slawata am Fenster; er kehrte sich jetzt an die Herren, welche soeben Martinitz hinausgeworfen hatten, und sagte zu ihnen in deutscher Sprache: „Edle Herren, hier habt ihr den andern.“ Umsonst bat auch Slawata um einen Beichvater; am Fenster stehend, bezeichnete er sich mit dem Kreuze und rief aus: „Gott sei mir armen Sünder gnädig.“ Fortwährend um sein Leben kämpfend, klammerte er sich an den Fensterrahmen an und zerriss, während er sich wehrte, die goldene Kette an seinem Halse. Ein Schlag, welcher mit dem Knopfe eines Degens nach seiner Hand geführt wurde, nöthigte ihn, dieselbe stark verwundet zurückziehen, und so flog auch er hinunter.<sup>294</sup>

Diese Tatsache ist nicht unwichtig, denn erst dieser Umstand trug Slawata eine tiefe Wunde am Kopf ein, während Martinitz, der tatsächlich zuerst Hinausgeworfene, bei seinem „hindernislosen“ Sturz wie durch ein Wunder gar nicht verletzt wurde. Gindelys Schilderung klingt so, als sei Martinitz' Rettung seinem inständigen Beten zu Maria zu verdanken. Im Gegensatz dazu liefert Schiller uns eine nüchterne, ironische, fast lächerliche Erklärung: „Ein Misthaufen, auf den die kaiserliche Statthalterschaft zu liegen kam, hatte sie vor Beschädigung gerettet.“<sup>295</sup> Da Rilkes lyrisch-dramatische Darstellung des Prager Fenstersturzes schon zwischen den Exekutionen der beiden Statthalter innegehalten hat, gibt sie keine

<sup>292</sup> Schiller, S. 79: „Über eine so seltsame Art zu exequieren verwundete sich die ganze gesittete Welt, wie billig; die Böhmen entschuldigten sie als einen landüblichen Gebrauch“.

<sup>293</sup> Vgl. Gindely, S. 282.

<sup>294</sup> Gindely, S. 291.

<sup>295</sup> Schiller, S. 107.

Auskunft über Leben oder Tod der Opfer. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Rilke sich von Chodowieckis Bild anregen ließ, statt Slawata Martinitz als am Fensterstocke hangend darzustellen. Dort sieht man, wie das erste Opfer sich gegen den Gang zum Fenster, das er aus gutem Grund als Schwelle zum eigenen Tod betrachtet, verzweifelt wehrt. Und es lässt sich gut vorstellen, dass er sich nach dem Hinauswerfen noch am Fensterrahmen angeklammert hat. Dazu sieht man noch das nächste Opfer, wie es Graf von Thurn entsetzt anstarrt.

Ein Fenstersturz ohne tödliche Folge hat auch Hofmannsthal gestaltet. In seiner Erzählung *Märchen der 672. Nacht* (1895) wirft sich die fünfzehnjährige Dienerin „in einer dunklen und jähnen Regung ihrer zornigen Seele“ aus einem Fenster der Wohnung ihres Herrn (SW 28, 17, Z. 1). Wie Martinitz und seine Leidensgenossen war sie wegen eines glücklichen Zufalls nur leicht verletzt. Sie fiel „mit dem kinderhaften Leib in zufällig aufgeschüttete Gartenerde, so daß ihr nur ein Schlüsselbein brach, weil dort ein Stein in der Erde gesteckt hatte.“ (SW 28, 17, Z. 2f.). Mit ihrem bösen Blick, der ihren Herrn tief beunruhigte und dem Sturz in die Tiefe tritt dieses Mädchen in der Erzählung quasi als Vorbotin für den furchtbaren Tod auf, den ihr Herr später erleiden wird.

Der Herr dieser fünfzehnjährigen Dienerin ist ein Kaufmannssohn, der Protagonist der Erzählung. Er ist jung, „sehr schön“ und hat von seinen verstorbenen Eltern großen Reichtum geerbt. Zusammen mit seinen vier Dienern – einer alten Frau und einem alten Mann sowie zwei Mädchen – führt er ein einsames und zurückgezogenes Leben in der Stadt. Sein Leben kann als „fertig“ bezeichnet werden, denn der Kaufmannssohn braucht nichts von außen und verlangt auch keine Veränderung. Der Inhalt seiner Alltagsbeschäftigungen besteht aus Körperpflege, Lesen, Denken und Schauen. Zum Gegenstand seines aufmerksamen Schauens zählen besonders die Schmuckgegenstände seiner Wohnung und die Menschengesichter. Aber während der Kaufmannssohn die Anderen und ihre Beschäftigungen gern beobachte, ist es für ihn äußerlich beklemmend und ängstigend, wenn seine vier Diener das Gleiche tun, besonders hinter den Fenstern:

Am Nachmittag, bis die Sonne hinter den Bergen hinunterfiel, saß er in seinem Garten und las meist in einem Buch, in welchem die Kriege eines sehr großen Königs der Vergangenheit aufgezeichnet waren. Manchmal mußte er mitten in der Beschreibung, wie die Tausende Reiter der feindlichen Könige schreiend ihre Pferde umwenden oder ihre Kriegswagen den steilen Rand eines Flusses hinabgerissen werden, plötzlich innehalten, denn er fühlte, ohne hinzusehen, daß die Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren. Er wußte, ohne den Kopf zu heben, daß sie ihn ansahen, ohne ein Wort zu reden, jedes aus einem anderen Zimmer. [...]

Manchmal mußte er aufstehen und umhergehen, um seiner Angst nicht zu unterliegen. [...]

Ohne den Kopf zu heben, wußte er, dass die alte Frau an ihrem Fenster saß, die blutlosen Hände auf dem von der Sonne durchgeglühten Gesims, das blutlose, maskenhafte Gesicht eine immer grauenhaftere Heimstätte für die hilflosen schwarzen Augen, die nicht absterben konnten. Ohne den Kopf zu heben, fühlte er, wenn der Diener für Minuten von seinem Fenster zurücktrat und sich an einem Schrank zu schaffen machte; ohne aufzusehen, erwartete er in heimlicher Angst den Augenblick, wo er wiederkommen werde. Während er mit beiden Händen biegsame Äste hinter sich zurückfallen ließ, um sich in der verwachsensten Ecke des Gartens zu verkriechen [...], bemächtigte sich seines Blutes und seines ganzen Denkens nur das, daß er die Augen der zwei Mädchen auf sich gerichtet wußte, die der Größeren träge und traurig, mit einer unbestimmten, ihn quälenden Forderung, die der Kleinern mit einer ungeduldigen, dann wieder höhnischen Aufmerksamkeit, die ihn noch mehr quälte.“ (SW 28, 18f., Z. 25f.)

Die Unerträglichkeit solchen distanzierten Schauens von oben herab liegt wohl drin, dass dies die Art des Sehens ist, die Überblick und Durchschauen gewährt. Außerdem waren die Beobachtenden Personen, die das Leben des Kaufmannssohns genauestens kannten. Als Experte des Sehens muss er spätestens zu diesem Zeitpunkt erkennen, dass er nichts vor den Augen seiner Diener verbergen kann: „sie sahen seine ganze Leben an, sein tiefstes Wesen, seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit“ (SW 28, 18). Ihre Blicke sind die Spiegel, die nicht die Schönheit, die er selbst im Spiegel sieht, sondern die Nichtigkeit seiner Existenz zeigen. Sie quälen sein Gewissen. Der Kaufmannssohn fühlt sich für „die Schwere ihres Lebens“, das stärker, eindringlicher als sein eigenes Leben, aber auch trostlos und öde ist, verantwortlich. Eine Anklage gesellschaftlicher Ungerechtigkeit verkörpern besonders das fünfzehnjährige Mädchen und dessen noch jüngere Doppelgängerin, ein vierjähriges Mädchen, dem der Kaufmannssohn bei einem Treibhaus begegnet, als er allein „wie ein Fremder“, durch die Stadt herumirrt und sich zufällig in ein Armenviertel hineindrängt:

Wie er so spähend an den Glaswänden des zweiten langsam vorüberging, erschrak er plötzlich sehr heftig und fuhr zurück. Denn ein Mensch hatte sein Gesicht an den Scheiben und schaute ihn an. Nach einem Augenblick beruhigte er sich und wurde sich bewußt, dass es ein Kind war, ein höchstens vierjähriges, kleines Mädchen, dessen weißes Kleid und blasses Gesicht gegen die Scheiben gedrückt waren. Aber als er jetzt näher hinsah, erschrak er abermals, mit einer unangenehmen Empfindung des Grauens im Nacken und einem leisen Zusammenschnüren in der Kehle und tiefer in der Brust. Denn das Kind, das ihn regungslos und böse ansah, glich in einer unbegreiflichen Weise dem fünfzehnjährigen Mädchen, das er in seinem Hause hatte. Alles war gleich, die lichten Augenbrauen, die feinen, bebenden Nasenflügel, die dünnen Lippen; wie die andere zog auch das Kind eine der Schultern etwas in die Höhe. Alles war gleich, nur daß in dem Kind das alles einen Ausdruck gab, der ihm Entsetzen verursachte. Er wußte nicht, wovor er so namenlose

Furcht empfand. Er wußte nur, daß er es nicht ertragen werde, sich umzudrehen und zu wissen, daß dieses Gesicht hinter ihm durch die Scheiben starnte. (SW 28, 24f., Z. 28f.)

Wie die fünfzehnjährige Dienerin das Mitleid ihres Herrn verschmäht, verachtet das kleine fremde Mädchen den Bestechungsversuch des Kaufmannssohns, als dieser ihm ein paar Silbermünzen gibt, um ihre Freundlichkeit zu gewinnen. Die Altklugheit, die der Kaufmannssohn in den Gesichtszügen seiner Dienerin liest und die deren Doppelgängerin wohl auch besitzt, lässt sich nicht von seinem „augenblicklichen“ Mitgefühl täuschen. Der böse Blick des Kindes und seine unbegreifliche Feindseligkeit irritieren den Kaufmannssohn so sehr, dass er sich unachtsam von diesem Kind im Glashaus, dessen Pflanzen im Licht der Abenddämmerung sonderbar wirken, gefangen halten lässt. Schließlich befreit er sich durch eine Hintertür. Der Gang durch diese bringt ihn jedoch in eine andere Gefangenschaft. Um dem schmalen, gemauerten Gang zu entkommen, muss der Kaufmannssohn die Todesangst bekämpfen und über einen „viele Stockwerke tiefen, gemauerten Graben“ springen (SW 28, 27, Z. 2f.). Bei seiner Achtlosigkeit dauert es nicht lange, dass er sich wieder in eine andere Lebensgefahr hineinstürzt. Als nächstes und letztes kommt er mit der Welt der Soldaten in Berührung.<sup>296</sup> Was er beim Kasernenhof sieht, hat gar nicht Glorreiche an sich, wie er es aus der Lektüre über den großen König der Vergangenheit kennt, von dem er oft träumt. Er sieht nur den traurigen Soldatenalltag. Und wie bei der Begegnung mit dem kleinen Mädchen fällt dem Kaufmannssohn wieder nichts anders ein, als mit dem Geld die Heiterkeit des Lebens zu gewinnen. Er beabsichtigt nämlich, einem besonders elend aussehenden und von einem Pferd gequälten Soldaten ein Goldstück zu geben, um diesen „für den Augenblick aufzuheitern“. Jedoch wird seine Wohltat durch die vom hässlichen Anblick des Pferdes hervorgerufene Erinnerung an einen mutmaßlichen Dieb verhindert, den er lange Jahre vorher im Laden seines Vaters gesehen hat. Aus Angst, dass das Goldstück die Soldaten zum Raub verlockt, nimmt er daher kein Geld heraus. Stattdessen wirft er versehentlich den Lockköder einer tödlichen Falle aus: Der mit einem Beryll verzierte Schmuck, den er zuvor in einem Juwelierladen gekauft hat, der ihn zu dem oben erwähnten Treibhaus führt, liegt nun dem starken und hässlichen Pferd, um das sich der Soldat kümmert, unter den Füßen. Es ist ein symbolischer Akt. Nicht von ungefähr lässt der Autor solche Situation mit diesem Edelstein in Verbindung treten. Der Fall des Schmucks mit dem Beryll, aus dem früher die Augengläser hergestellt wurden,<sup>297</sup> versinnbildlicht den Verlust der Brille. So bückt

<sup>296</sup> Im *Märchen*, das während Hofmannsthals Freiwilligenjahr beim k.u.k. Dragonerregiment 6, das vom 1. Oktober 1894 bis Ende September 1895 dauerte, entstanden ist, spiegelt sich sehr wohl seine persönliche Erfahrung.

<sup>297</sup> Vgl. Waltraud Wiethölder: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk, Tübingen: Niemeyer, 1990, S. 41.

der Kaufmannssohn sich blindlings, den Schmuck aufzuheben, und bekommt vom Pferd mit dem gerade von jenem Soldaten, der sein Mitleid erweckt hat und dem er Geld schenken wollte, gesäuberten Huf den tödlichen Schlag. Die Unkenntnis des Kaufmannssohns im Umgang mit Pferden, lässt uns der Autor schon in der Szene mit dem Juwelier erfahren. Als der alte Juwelier dem Kaufmannssohn „die merkwürdigen, mit Halbedelsteinen besetzten Beschläge einiger altertümlichen Sättel“ anbot, lehnte jener mit der Erklärung ab, „daß er sich als Sohn eines Kaufmannes nie mit Pferden abgegeben habe“ (SW 28, 23, Z. 23f.). So wird er beraubt und stirbt allein, äußerst schmerzvoll und hässlich, mit den entblößten Zähnen wie das mörderische Pferd, in einem Soldatenzimmer.

Der Protagonist dieser Erzählung ist eine typische Figur der Präexistenz, die der junge Hofmannsthal oft thematisiert und die in seiner späten Selbstinterpretation *Ad me ipsum* als „Glorreicher, aber gefährlicher Zustand“ definiert wird (GW 10, 605). Ähnlich wie bei Claudio, dem Helden des lyrischen Dramas *Der Tor und der Tod*, mit dessen Fensterblick am Anfang das Wesen der Präexistenz besonders anschaulich repräsentiert wird,<sup>298</sup> lässt Hofmannsthal den Kaufmannssohn noch kurz vor dem Tod endlich erkennen, wie falsch er gelebt hat: „Mit einer großen Bitterkeit starre er in sein Leben zurück und verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war. Er haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte“ (SW 28, 30, Z. 18f.). Tatsächlich hat der Kaufmannssohn zeit seines Lebens keinen direkten Bezug zum realen Leben. Stets orientiert er sich durch Erinnerungen an das schon Gekannte, an die Stimme, den Geruch oder die Gesichter. So gesehen führt der Kaufmannssohn quasi ein Leben der Vergangenheit. Und ein Leben des Traumes: Er identifiziert sich mit dem großen König der Vergangenheit, erkennt aber nicht, dass ihm die Eigenschaften eines großen Königs wie Mut, Kühnheit und Achtsamkeit völlig fehlen. Während der Kaufmannssohn sich vorher zu einem ein auf der Jagd verirrten König stilisiert, „in einem unbekannten Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen[d]“ (SW 28, 16, Z. 20f.), ist er gar nicht froh, als er auf der Jagd nach der Wahrheit über seinen Diener in der Stadt herumirrt und in einem von seltsamen Pflanzen gefüllten Treibhaus gefangen ist. Und obwohl der ständige Genuss bei der Betrachtung der schönen Geräte bei ihm auch den Vanitas-Gedanke erweckt hat, geht sein Gedanke über den Tod nicht in die Tiefe. Er sagt nur die Sprichwörter nach und dadurch seinen eigenen grausamen Tod voraus: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße.“ „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“ (SW 28, 16, Z. 22f.). Die

---

<sup>298</sup> Das heißt: statt mitten im Leben zu stehen, außerhalb des Lebens das Leben zu betrachten. Eine der von Hofmannsthal angegebenen drei Qualitäten der Präexistenz lautet nämlich: „Geistige Souveränität: sieht die Welt von oben“ (GW 10, 605).

Übereinstimmung des ersten Sprichwortes mit dem Geschick des Kaufmannssohns ist offensichtlich, dagegen liegt der Zusammenhang zwischen dem zweiten Sprichwort und dem Kaufmannssohn auf den ersten Blick im Dunkel. Wenn man aber das „Haus“ im erweiterten Sinn auch als „Leben“ versteht, tritt der Zusammenhang zutage. Das Leben des Kaufmannssohns, wie er es sich wünscht, ist „fertig“. Es ist ein Leben des Ästhetizismus, das förmlich vom Dienst seiner Diener gestützt wird. Die vier Diener sind wie vier Wände seines Lebens.<sup>299</sup> Die symbiotische Scheineinheit dauert nur kurz. Dann zerbricht sie an der Stimmung der gesellschaftlichen Unruhe um die letzte Jahrhundertwende, die der Autor den Leser nur andeutungsweise durch die Hinweise auf die Unzufriedenheit der Dienerschaft und die Angst des Herrn vor dem Unnennbaren erahnen lässt. Es ist so, als erkenne der Kaufmannssohn die Unzuverlässigkeit einer Stütze seines Lebens. Mit der Ankunft eines Verleumdungsbriefs über seinen einzigen Diener, der früher den Gesandten des Königs von Persien bedient hat, droht sein „Haus“ tatsächlich zu zerfallen. So ging der Kaufmannssohn hinaus. Obwohl er sich nicht von seinen vier Dienern begleiten lässt, sind sie in seinen Gedanken jedoch stets anwesend, da sie in seinem einsamen und zurückgezogenen Leben zu den Bezugspunkten der Außenwelt geworden sind. So werden sie für ihn zu einer Falle. Es heißt schon zum Beginn der Schilderung über die Diener des Kaufmannssohns: „seine vier Diener umkreisten ihn wie Hunde“ (SW 28, 16, Z. 26f.). Der Diener, dessen Vergangenheit etwas Königliches repräsentiert, ist der Grund für seinen Aufbruch. Die alte Dienerin, die die Kindheit des Kaufmannssohns darstellt, veranlasst ihn, den mit dem Beryll verzierten Schmuck zu kaufen und in den Juwelierladen einzutreten. Der Blick in einen Handspiegel, der sich er im Laden findet, erweckt bei ihm dann die Erinnerung an seine achtzehn-jährige schöne Dienerin, die Eros verkörpert, leitet ihn zu dem Hinterzimmer des Ladens, das ihn wiederum zum Glashaus lockt. Im Glashaus begegnet der Kaufmannssohn schließlich dem Kind, dem Ebenbild seiner fünfzehnjährigen Dienerin, die in der Geschichte als dunkle Bedrohung der feindseligen Gegenwart fungiert. Spätestens zu diesem Zeitpunkt ist der Kaufmannssohn in eine tatsächliche Falle getreten, die letztendlich zu seinem Tod hinführt. Der Weg des Kaufmannssohns zum Tod scheint äußerlich von vielen Zufällen gelenkt zu werden. Das zeigt einerseits „das Unabwendbare Unentrinnbare des Lebens“,<sup>300</sup> hat aber anderer-

---

<sup>299</sup> In ihrer viel beachteten Untersuchung über Hofmannsthals Prosawerk spricht Waltraud Wiethölter auch von einem magischen Quadrat, das die vier Diener bilden, und weist auf die Bedeutung von der Vollendung, Vollkommenheit, Einigung und Harmonie hin, die in der traditionellen Darstellung der pythagoräischen Tetraktys solches Symbol verkörpert. Siehe a.a.O., S. 31.

<sup>300</sup> Während seines Freiwilligenjahres schreibt Hofmannsthal am 13. Februar 1895 an Edgar Karg von Bebenburg den folgenden Satz: „Es gibt Zeiten, wo ich das Unabwendbare Unentrinnbare des Lebens sehr stark fühle und alles so hingleiten lasse.“ *Das Märchen der 672. Nacht* ist zwischen 120

seits auch viel mit dem Charakter des Kaufmannssohns zu tun. In *Ad me ipsum* erläutert Hofmannsthal *Das Märchen der 672. Nacht*, das wie viele seiner frühen Werke die Präexistenz thematisiert, wie folgt: „Bedrohung dieses Zustandes durch ein Etwas von außen her: Eros/Welt/die Welt als Dunkles Drogendes Verschlungenes empfinden“ (GW 10, 606). Es liest sich wie eine Interpretation des zweiten Sprichwortes im *Märchen*. Der Tod kommt zum Kaufmannssohn in der Gestalt des mysteriösen Briefs, der ihn nach draußen lockt und zur Auseinandersetzung mit der realen Welt mit aller ihrer Hässlichkeit, Verlockung und Grausamkeit hinführt, der er nicht gewachsen ist.

Als eine andere Interpretation des Sprichwortes „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“ kann man auch Sigismunds Schicksal in der neuen Fassung von Hofmannsthals Tragödie *Der Turm* (1926/27) betrachten. Der von seinem Vater ungerecht behandelte und vom aufrührerischen Volk unterstützte Königssohn wurde durch einen Schuss ermordet, der von draußen ins Schloss fällt, als er sich am Fenster dem Volk zeigen wollte:

SIGISMUND

Ich will zum Fenster und mit meinem Gefreundeten reden, sie rufen mich.

Er geht langsam gegen das Fenster.

ANTON ängstlich

Gehen lieber nicht zum Fenster!

ARZT vor sich

Eine Wendung, alldurchdringender Gott! – Oder laß mir die Herzader  
brechen und im Zusammenstürzen mich den Himmel sehen, darin ich mit diesem sein  
werde!

STIMMEN

Komme zu uns, Sigismund!

Sigismund tritt ans offene Fenster. Von draußen fällt ein Schuß.

Arzt und Anton sehen, daß Sigismund getroffen ist, fangen ihn in ihren Armen auf und bringen ihn ins Innere des Zimmers, wo sie ihn auf den gleichen Stuhl niederlassen. (SW 16.2, 220)

Der Schuss und ebenso der Zuruf waren von Sigismunds Gegenspieler, dem macht-gierigen Soldaten Olivier, angeordnet. Es war eine Falle. Schon während seiner Gefangenschaft im Turm wurde Sigismunds Leben durch Schüsse von außen gefährdet, wie der Gouverneur des Turms Julian dem Arzt berichtet hat: „Ich beließ ihn zuerst in einem menschwürdigen Kerker mit Fenstern. – Durch das Fenster fiel ein Schuss in der ersten Nacht und streifte ihn am Hals, ein zweiter gegen Morgen und ging ihm zwischen Arm und Brust hindurch.“ (SW 16.2, 144f.) Nur damals war der Feind sein eigener Vater, der Sigismund aufgrund unheilvoller

---

dem 29. April und Anfang Mai 1895 entstanden. Siehe Hugo von Hofmannsthal Brief-Chronik, hrsg. v. Martin E. Schmid, Bd. 1, Heidelberg: Winter, 2003, S. 237 und SW 28, 201.

Prophezeiungen zwanzig Jahre in einem düsteren Turm eingekerkert hielt und sich vor der potenziellen Macht des Prinzen immer noch fürchtete. Der Turm ist damit eine Metapher für das himmelschreiende Unrecht. Aber der Turm ist auch ein Symbol des bewahrten Geistes, der im krassen Kontrast zu Machtgier und Gewalt des Draußen steht.<sup>301</sup> Dies wird dadurch offenbar, dass sich Sigismund nach der Befreiung standhaft weigert, sich sowohl von seinem Lehrer Julian als auch von Olivier instrumentieren zu lassen. Aber dieser Charakterzug, der bewahrte gute Geist, erhält erst in der neuen Fassung von 1926 ein reines Bild, insofern Sigismund in und nach der Gefangenschaft auf die gleiche Art – Schuss von außen - bedroht wird und stirbt, aber ohne jemals Macht zu besitzen und vom schlechten Einfluss der Gewalt betroffen zu werden,<sup>302</sup> während der Prinz in der Fassung von 1924 zu einem Gewalt ausübenden König geworden war und im Feldherrenzelt von einer Zigeunerin, Oliviers Geliebte, tödlich vergiftet wurde. Erst in der neuen Fassung personifiziert Sigismund tatsächlich einen Turm des reinen Geistes, der „*mitten in Chaos und Terror*“ aufgerichtet ist.<sup>303</sup> Und dann kommt der Tod durch das Fenster. So gesehen ist *Der Turm* ein Stück, das die vom Tod vorzeitig beendete Präexistenz thematisiert. Es geht hier aber um eine primär positiv gemeinte Präexistenz. In *Ad me ipsum* schreibt Hofmannsthal über diese Tragödie: „Darzustellen das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit, in welche die Seele aus einem dunklen mythischen Bereich hineingerät. Anzuknüpfen: jener Begriff der Praeexistenz“ (GW 10, 625).

Damit kehren wir auch zu unserem Ausgangspunkt, dem Motiv des Fenstersturzes, zurück und betrachten einen tatsächlich tödlichen Fall bei Trakl. In seinem Puppenspiel *Blaubart* (1910), das leider nur als Fragment überliefert ist, opfert sich der junge Diener für die sich ahnungslos dem sicheren Tod nähernde Braut, indem er sich aus dem Fenster des Schlosszimmers hinab stürzt:

Die Schatten winken der bleichen Braut  
Was heißt mich tun – davor mir so graut!  
Kehr um – du Magd! Ein Schritt noch vom Tor!  
Ihr geliebten Frauen tretet doch vor!  
Der Tod vor der Schwelle! Bete für mich!  
Der Tod vor der Schwelle! Laß mich sterben für dich.  
Maria, - Jungfrau o bitt' für mich!

<sup>301</sup> Vgl. William Rey: Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals *Der Turm*, in: Euphorion, 47 (1953), S. 161-172; hier S. 166. Christoph König: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen, Göttingen: Wallstein, 2001, S. 325.

<sup>302</sup> In der zweiten Fassung des *Turms* spricht Sigismund im fünften Aufzug zum Arzt, nachdem er gedroht hat, einige Tataren hängen zu lassen: „Wundert Ihr Euch, dass ich schnell die Sprache der Welt gelernt habe? – Guter Freund, mein Ort ist ein schreckenvoller Ort, und ich lebe unter den Sternen auch am lichten Tage“ (SW 16.2, 104).

<sup>303</sup> Rey, S. 171.

(Er stürzt sich zum Fenster hinaus) (HKA 1, 439f.)

In der früheren Fassung war es aber anderes verlaufen. Trakl ließ Herbert, so heißt der junge Diener, durch aktives Unternehmen Blaubarts Mordplan wehren: nämlich rechtzeitig im Dorf Blaubarts Verbrechen verkünden, um den erneuten Mord zu verhindern:

Auf offnem Platz will ich niederknien  
Und will bekennen – was hier geschah –  
Und heute gschieht – daß sie fern und nah  
Sturmglöckchen läuten in die Nacht –  
Eh noch das Namenlose vollbracht! (HKA 1, 437f.)

In dieser Veränderung zeigt sich ein Gesinnungswandel des Verfassers ins Pessimistische. Während Trakl zuerst eine gegen das Böse kämpfende Tat bei einem Knaben, dessen „Kindertage“ um sind, d.h. der sexuell erwacht ist,<sup>304</sup> für wahrscheinlich hielt, war er dann der Meinung, dass dieser junge Diener nur eine Handlung ausüben kann, die mit Flucht, Verzweiflung und Fatalismus motiviert ist. Es sieht aus, als ob Herbert bzw. Trakl erkannte, dass der Mord geschehen wird und muss. Wenn Herbert ihn nicht noch einmal erleben wollte, - „Nimm mir Ohr und Aug! Ich bin verflucht!“ schrie er (HKA 1, 439), - bleibt ihm nichts übrig als selbst zuvor aus dem Leben zu scheiden. Während das Schlosstor für die Braut die Schwelle zum Tod ist, macht er das Schlossfenster zur Schwelle seines eigenen Todes. Sie findet drinnen den Tod, er dagegen draußen. Herbersts Motiv zum Selbstmord lässt sich aber nicht allein als Selbsterlösung erschließen, sondern auch als Warnzeichen für die Braut begreifen, wie es in der Handschrift noch erkennbar ist: „Ein toter Knabe lag vor deiner Tür!“ oder „Einen Toten vorm Tor ich liegen sah“ spricht Elisabeth (IA 1, 309 u. 339). Trakl hat aber diese Sätze durchgestrichen und machte dadurch Herbersts Selbstmord einerseits sinnlos und anderseits mehrdeutig. Ein anderes mögliches Motiv ist, dass Herbert mit dem Selbstmord für „den leibeigenen Herrn“ sühnt (HKA 1, 438).<sup>305</sup> So nennt er Blaubart in der ersten Fassung, bevor er ins Dorf geht, und bittet seinen Vater, der ebenfalls Blaubarts Diener ist, für ihn, den Verräter, zu beten. Der Gedanke der Sühne kommt auch in der zweiten Fassung vor. Als Herbert sich vom Fenster hinabstürzt, fällt der alte Diener in die Knie und klagt den Gott erbittert mit diesem Satz an:

Läßt du darum Frühling werden  
Gott auf dieser dunklen Erden? (HKA 1, 440)

---

<sup>304</sup> Vgl. Doppler, S. 150.

<sup>305</sup> Bei Trakl hat der Gedanke der „Sühne“ eine besonders wichtige Bedeutung, die schon allein sein letzter Aphorismus - „dein Gedicht eine unvollkommene Sühne“ – gut bezeugt (KHA 1, 463). Vgl. Hans Wechselbaum: Georg Trakl, Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten, Salzburg und Wien 1994, S. 117.

Zur Quelle der Anregung für Trakls *Blaubart* zählt neben Maeterlincks *Quinze Chansons*, deren siebtes Lied von dem Gesang der Frauen aus *Ariane et Barbe-Bleue* handelt, und diesem Märchen selbst auch Herbert Eulenbergs Drama *Ritter Blaubart*.<sup>306</sup> Tatsächlich findet man zwischen Trakls *Blaubart* und Maeterlincks *Ariane et Barbe-Bleue* sowie Eulenbergs *Ritter Blaubart* einige Parallelen. Wie es bei Maeterlincks Märchen der Fall ist, klingt die Stimme der früheren Bräute bei Trakl auch immer noch im Schloss. Nur in Maeterlincks *Ariane et Barbe-Bleue* haben Blaubarts frühere Frauen tatsächlich überlebt, während die anderen Bräute in Trakls Puppenspiel ermordet sind. Und ähnlich wie Eulenbergs Blaubart, der sich nach dem Mord an seiner Frau zu dem Teiche niederbeugt und „im Mondschein, schlüpfend wie ein Tier“ trinkt,<sup>307</sup> trägt Trakls Blaubart auch tierische Züge. Wenn Trakl den jüngeren Diener sagen lässt, dass er blind und taub sein will, um Blaubarts Verbrechen nicht mehr wahrzunehmen, könnte es möglicherweise durch eine Stelle in *Ritter Blaubart* angeregt worden sein. Dort hat Blaubart nämlich seinen einzigen Diener, einen alten Mann, geblendet, als dieser noch ein Kind war. Auch Eulenbergs Blaubart wurde von seinem Diener verraten. Sogar das Hinunterfallen eines Menschen aus dem Fenster liegt auch in Eulenbergs Drama vor, obwohl dieser von einem durchs Fenster hinausgeworfenen Toten handelt. Im ersten Aufzug erzählt Blaubart seinen Gästen, die später zu seinem Schwiegervater und Schwager werden:

BLAUBART: Ich will Ihnen ein Märchen von mir erzählen. Der Raum hier bringt mich darauf. Seit zehn Jahren sah ich ihn nicht mehr. Seitdem war kein Mensch mehr hier.

WERNER: Erzählen Sie!

BLAUBART: Es ist eine Dutzendgeschichte, etwas von dem letzten Gast, der hier war. Er ging nicht durch die Türe hinaus, er flog wie Blei durch das Fenster in die Nacht.

NIKOLAUS: Wie ist das möglich?

BLAUBART: Wundert man sich! Hübsch vernünftig klingt es nicht. Es war mein Freund, der einzige Freund, den man zu haben glaubt. Ich war jung und meine Seele stand noch voll Sonne. Da fand ich mein Weib hier bei ihm, an seiner Brust. Und ich schämte mich seiner und erschoß ihn vor Wut.

WERNER: Gott!

BLAUBART schleudert die Flasche hinaus: Und die Leiche warf ich zum Fenster hinaus wie die leere Flasche hier in den Teich da unten.

NIKOLAUS: Entsetzlich!

BLAUBART: Das entsetzlichste war, daß sie wieder emporkam am andern Morgen und ans

---

<sup>306</sup> Vgl. IA 1, S. 295.

<sup>307</sup> Herbert Eulenberg: Dramen aus der Jugendzeit, Stuttgart: Engelhorn, 1925, S. 307.

Licht auftauchte und die Sonne anstierte.

BLAUBART: Und dreimal noch mußte ich sie niederschießen, ehe sie zu schwer wurde für den

Tag und für ewig untertauchte und zu Boden sank. Nur der Teich ward seit dem Tage schwarz

und morastig.

WERNER: Und Ihr Weib?

BLAUBART: Sie starb vor Schreck, sie mußte sterben. Ich ertrug es nicht mehr, sie zu sehen. –

der Tod löst jedes Menschengeheimnis. Durch Blut sehen wir in alles hinein. Jedes Messer schließt die Rätsel des Blutes auf.<sup>308</sup>

Aber zwischen dieser möglichen Vorlage und Trakls Gestaltung liegt eine ganze Welt. Während es sich bei Eulenberg um eine Rache an dem Dritten handelt, hat es bei Trakl mit der selbstlosen Opferung eines Dritten zu tun. Auch Blaubarts Frauenmordmotiv unterscheidet sich bei Trakl sehr von den anderen literarischen Vorgängern. Wie die Urquelle, Charles Perraults Märchen, geht es sowohl bei Maeterlinck als auch bei Eulenberg um Strafe für die ungehorsame Frau. Bei Trakl scheint es allerdings eine von der natürlichen Macht gesteuerte Zwangshandlung eines Serienmörders zu sein, wie die folgende Stelle zeigt:

BLAUBART (am Fenster):

Der Mond

Wie eine besoffene Dirne stiert –

ELISABETH:

Mich friert!

BLAUBART (tritt zurück):

Hier zitterndes Kindlein – trink Wein!

Daß die Augen dir glühn! Wie sehn sie rein!

Hei! Bist du torig! Ich trink dir zu!

Vergaß ich es? Wie alt bist du?

ELISABETH:

Fünfzehn Jahre Herr! In dieser Nacht!

Was ist Euch Herr?

BLAUBART:

Hab' ich gelacht?

Hei trink! Du zärtliche Braut!

Sieh nur, wie der Mond dich brünstig anschaut! (HKA 1, 441)

Ähnlich wie Wehrwolf oder Vampir reizt der Vollmond Blaubarts sexuelle Lust, die für ihn dem Mord gleicht. Das Motiv des anstierenden Monds geht wahrscheinlich

---

<sup>308</sup> Eulenberg, S. 282f..

auf die oben zitierte Stelle aus Eulenbergs Drama zurück. Dort stierte die wieder auftauchende Leiche die Sonne an. Hier stiert der Mond die junge Braut an. Einen Zusammenhang zwischen Mond und Mord hat Trakl allerdings schon 1909, ein Jahr vor *Blaubart*, im Gedicht *Das Grauen* gestaltet:

Sehr leise rauscht die samtene Portiere,  
Durchs Fenster schaut der Mond gleichwie ins Leere,  
Da bin mit meinem Mörder ich allein. (HKA 1, 220)

Es scheint, als ob der Mondschein dem lyrischen Ich einen Mörder wie ein Gespenst durchs Fenster ins Zimmer führen würde. Und dieser Mörder ist niemand anderes als sein eigener Schatten, wie es in Heines Gedicht *Die Heimkehr* heißt: „Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe - / Der Mond zeigt mir meine eig'ne Gestalt. // Du Doppelgänger, du bleicher Geselle“.<sup>309</sup> Die Ich-Doppelung wurde in Trakls Gedicht bereits zu Beginn angedeutet: „Ich sah mich durch verlass'ne Zimmer gehen.“ Es handelt sich um eine durch Selbstmord gefährdete Situation,<sup>310</sup> die zum Schluss des Gedichts deutlich zur Sprache kommt. Außerdem wurde der Tod durch eigene Hand noch in der vorletzten Strophe mit dem Ausruf „Kain!“ als Motiv des Brudermordes angekündigt:

Aus eines Spiegels trügerischer Leere  
Hebt langsam sich, und wie ins Ungefahre  
Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain! (HKA 1, 220)

Im Spiegel erkennt das sprechende Ich sich als seinen eigenen Mörder. Zusammen gesehen, erinnert die Darstellung dieser beiden Strophen an die schon erwähnten Schlussverse von Rilkes *Der Junggeselle*:

Der Spiegel aber, innen unbegrenzter,  
ließ leise einen Vorhang aus, ein Fenster - :  
denn dorten stand, fast fertig, das Gespenst. (KA 1, 580)

Dieser Einfluss ist sehr wahrscheinlich, denn Rilkes Gedichtband *Neue Gedichte*, in dem *Der Junggeselle* erschien, gehörte zu Trakls Lieblingsbüchern.<sup>311</sup>

### 2.3.2 Rückblick des Sterbenden

In der einundsechzigsten Aufzeichnung des Romans (1910), der aufgrund des kurzen fiktiven Schreib-Zeitraums wenige Monate vor Maltes Tod als Rückblick eines Sterbenden auf drei Ebenen - Pariser Wirklichkeit, Kindheit sowie

<sup>309</sup> Vgl. IA 1, 218.

<sup>310</sup> Vgl. Lorna Martens: Ich-Verdoppelung und Allmachtsphantasien in Texten des frühen Hofmannsthal. „Erlebnis“, „Das Bergwerk zu Falun“, „Reitergeschichte“, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, 33 (2002), H 2, S. 215-238; hier S. 218.

<sup>311</sup> Vgl. Basil, S. 113f..

Geschichte - angesehen werden könnte,<sup>312</sup> hat Rilke sich mit Karl VI. (1368-1422) auseinandergesetzt. Diese Wahl kommt nicht von ungefähr. Denn mit „schierer Armut trotz seiner Krone“ liefert diese historische Gestalt wie die anderen in den vorhergehenden Aufzeichnungen beschriebenen Elendsgestalten eine „ausdrückliche Analogie zu Maltes eigener Lage“,<sup>313</sup> der als ein dänischer Adliger in Paris von dem sozialen Abstieg in die Schicht der „Fortgeworfenen“ sowie von Krankheit bedroht ist.<sup>314</sup> Mit seinem schon von Würmern zerfressenen Körper war Karl VI., genannte „der Wahnsinnige“, in seinen späten Lebensjahren zu einem lebendigen „Aas“ geworden (KA 3, 605, Z. 13) oder, anders ausgedrückt: ein langsam Sterbender. Trotz seiner Geisteskrankheit wurde dieser König von seinem Volk hoch verehrt. Daher wurde er auch „der Vielgeliebte“ genannt.

Für unser Thema besonders interessant dürfen die Passagen über Karls Erscheinung auf dem Balkon sowie seine Lektürestunde am Fenster in seinen Residenzen gelten. Zuerst lässt Rilke Malte auf einer eindrucksvollen Art zwei wichtige Momente, die zeitlich weit entfernt im Leben Karls des VI stattfanden, miteinander verknüpfen, um die innere Entwicklung dieses Königs zu zeigen. Er erzählt, wie das Volk sich des Anblicks freute, wenn Karl VI sich auf dem Balkon seiner Residenz zeigte, trotz oder gerade wegen seiner Ratlosigkeit. Denn es ist das Volk, das mehr als die Anderen in der Lage war, den göttlichen Zweck seiner Stille und Geduld zu begreifen. Der König kehrte seinerseits, durch Betrachtung der unten versammelten Menge beschwingt, zu einem kurzen Moment des klaren Verstandes zurück. Der Moment erinnert ihn an einen „ähnlichen“ Anblick, an jenen durch viele Tote aufgebauten „Anfang seines Ruhms“ (KA 3, 606, Z. 25f.):

In diesen aufgeklärten Augenblicken auf dem Balkon seines Hôtels von Saint-Pol ahnte der König vielleicht seinen heimlichen Fortschritt; der Tag von Rossbecke fiel ihm ein, als sein Oheim von Berry ihn an der Hand genommen hatte, um ihn hinzuführen vor seinen ersten fertigen Sieg; da überschaute er in dem merkwürdig langhellen Novembertag die Massen der Genter, so wie sie sich erwürgt hatten mit ihrer eigenen Enge, da man gegen sie angeritten war von allen Seiten. Ineinandergewunden wie ein ungeheueres Gehirn, lagen sie da in den Haufen, zu denen sie sich selber zusammengebunden hatten, um dicht zu sein. Die Luft ging einem weg, wenn man da und dort ihre ersticken Gesichter sah; man konnte es nicht lassen, sich vorzustellen, daß sie weit über diesen vor Gedränge noch stehenden Leichen verdrängt worden sei durch den plötzlichen Austritt so vieler verzweifelter Seelen. (KA 3, 606. Z. 9f.)

Sehr wahrscheinlich lässt Rilke hier den Gedanken, den er schon im Gedicht *Die*

<sup>312</sup> Vgl. August Stahl: Rilke-Kommentar zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk, München 1979, S. 154.

<sup>313</sup> Stephens 1974, S. 204. Und Vgl. KA 3, S. 1003.

<sup>314</sup> Die neunzehnte Aufzeichnung thematisiert Maltes Besuch im Krankenhaus *Salpêtrière*.

*Irren* (1907) zum Ausdruck gebracht hat, leicht anklingen: „wenn sie ans Fenster treten: / plötzlich ist es alles gut“ (KA 1, 538) und führt ihn dann in der anschließenden Episode weiter.<sup>315</sup> Angesichts der verwandten Lage im Grenzbereich zwischen Innen und Außen ist es denkbar, dass der Balkon für Rilke eine ähnliche Wirkung auf die Geisteskranken hat. Daher steht zu vermuten, dass das Aufgeklärt-Sein des Königs in diesen Augenblicken seinen Standpunkt auf dem Balkon voraussetzt. Dennoch, so wie der Balkon zwischen Innen und Außen schwebt, haben Karls „Überlegungen“ etwas Widersprüchliches an sich.<sup>316</sup> Zwei gegensätzlichen Begebenheiten überschneiden sich: Vor seinen Augen ist eigentlich das Pariser Volk, das ihn verehrt. Der Anblick der zusammengedrängten Menschenmenge lässt den König aber einen ähnlichen Anblick aus der Vergangenheit - eine in Gent angesiedelte höllische Todesszene – visualisieren. Diesen überträgt der König auf den gegenwärtigen Anblick. Es heißt: „er zweifelte nicht, daß sie atemlos waren“, so wie damals die Flamen (KA 3, 606, Z. 34f.). Dies ist nur möglich, weil das Volk bis dahin noch still gehalten hat. Ohne Laut ist die expressive Ausdrucksform der Liebe mit der des Erschreckens ähnlich. Außerdem zeichnet gerade dieser krasse Unterschied Karls „heimlichen Fortschritt“ aus, den Übergang vom „Triumph des Todes“ zum „Mysterium der Liebe“, die er mit „seiner völlig<en> Passivität“ verwirklicht.<sup>317</sup> Das Volk sah ihn in diesem Moment als absolute göttliche Erscheinung. Dessen war Karl VI sich auch bewusst. Und er „spielte mit“:

Das Geheimnis seiner Sichtbarkeit verbreitete sich über seine sanfte Gestalt; er rührte sich nicht, aus Scheu, zu vergehen, das dünne Lächeln auf seinem breiten, einfachen Gesicht nahm eine natürliche Dauer an wie bei steinernen Heiligen und bemühte ihn nicht. So hielt er sich hin, und es war einer jener Augenblicke, die die Ewigkeit sind, in Verkürzung gesehen. Die Menge ertrug es kaum. Gestärkt, von unerschöpflich vermehrter Tröstung gespeist, durchbrach sie die Stille mit dem Aufschrei der Freude. (KA 3, 607, Z. 1f.)

Auf dieser Art inszeniert der König, der die 1402 in Paris gegründeten Passionspiele besonders fördert,<sup>318</sup> spontan sein persönliches Mysterienspiel.

Nach dieser „euphorischen“ Szene ist in Maltes Geschichte Karls des VI überraschenderweise nicht direkt von den „Mysterien“ in der rue Saint-Denis, wie es am Schluss dieses Abschnitts angekündigt und vom Leser eher erwartet wird, sondern von „Paradies“ die Rede. Wenn man genauer überlegt, ist es jedoch logisch, wenn eine eben vollendete Gottheit dorthin geht. Erzählt ist aber kein himmlisches Paradies, sondern ein Paradies auf der Erde. Während der Balkon

<sup>315</sup> Auf dieses Gedicht komme ich im Kapitel 2.4.2 ausführlicher zu sprechen.

<sup>316</sup> William Small: Rilke-Kommentar zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1983, S. 78.

<sup>317</sup> Stephens 1974, S. 209.

<sup>318</sup> Vgl. KA 3, S. 1009.

des Hôtels von Saint-Pol die Bühne für Karls Epiphanie war,<sup>319</sup> ist das Fenster des Louvre ein geeigneter Rahmen für seine transparente, dem Paradies-Bewohner ähnliche Gestalt.<sup>320</sup>

Hätte ein Maler jener Zeit einen Anhalt gesucht für das Dasein im Paradiese, er hätte kein vollkommeneres Vorbild finden können als des Königs gestillte Figur, wie sie in einem der hohen Fenster des Louvre stand unter dem Sturz ihrer Schultern. (KA 3, 607, Z. 15f.)

Es ist eine signifikante Vorstellung Rilkes, dass das Fenster als Rahmen mit einer besonderen Gestalt in Verbindung steht. Man denkt an die schon erwähnte Tagebuchniederschrift Rilkes, die besagt, dass sein großes Fenster weiß, die Schönheit der Frauen einfach umfaßt (TF, 216).<sup>321</sup> Andererseits sind sowohl ein hoch liegendes Fenster als auch ein Balkon ein repräsentativer Ort dafür, dass ein König oder andere hochrangige Beamte ihre herrschende Rolle über das Volk demonstrieren. Das Fenster oder der Balkon lässt sie hoch über dem Volk stehen. Für Karl VI., den Wahnsinnigen, ist es außerdem ein seltener Augenblick, in dem er sich noch als ein König fühlen konnte und behandelt wurde. Die oben zitierten Verse des Gedichts *Die Irren* klingen in der folgenden Beschreibung noch nach, mit der Rilke/Malte die Episode über Karls Lektüre am Fenster verlässt und sich zur Episode über sein Kartenspiel wendet:

Aber wenn jemand eintrat, so erschrak er, und langsam beschlug sich sein Geist. Er gab zu, daß man ihn vom Fenster fortführte und ihn beschäftigte. (KA 3, 608, Z. 1f.)

Eindeutlich lässt Rilke/Malte den Leser wissen, dass die Seele befriedende und „erhellende“ Atomsphäre, die um das Fenster herrscht, an dem Karl VI. Christine de Pisans „Der Weg des langen Lernens“ liest, sofort zerstört wird, wenn jemand hineindringt.

Die Funktion, den Geist eines Königs aufzuklären, hat Rilke dem Fenster schon 1906 im dritten Gedicht des Gedicht-Kreises *Die Zaren* zugesprochen, das die letzten Lebensjahre Iwans IV., genannt „der Schreckliche“ (1533-1584), thematisiert. Angeregt durch ein Gemälde von Viktor M. Vasnecov (1897) (Abb. 48), das Rilke bereits 1901 im Essay *Russische Kunst* folgendermaßen beschrieben hat: „Iwan, der Grause [...] auf seinen gefürchteten Stab gestützt, steigt der Zar eine schmale Wendeltreppe hinab, und bald wird seine Gestalt, dunkel und steil, das enge Treppenfenster verdecken, in dessen Rahmen sich das weiß-goldene Moskau drängt“ (KA 4, 157, Z. 12f.), gestaltet der Dichter eine Szene dieses in seiner späten Regierungszeit „von extremem Misstrauen gegenüber

<sup>319</sup> Vgl. Stephens 1974, S. 219.

<sup>320</sup> Der Louvre, die ehemalige Festung, war unter der Herrschaft Karl V. in eine königliche Residenz umgebaut worden, und seine spätere Funktion als Museum hat in dieser Darstellung wohl auch eine Rolle gespielt.

<sup>321</sup> Siehe S. 68.

*seiner Umgebung und Verfolgungswahn geplagt[en]“ Zaren,<sup>322</sup> der eine Zeitlang mit 300 Leibwächtern, die ehemalige Verbrecher waren, in einer Festung außerhalb Moskaus lebte.<sup>323</sup> In ihr erkennt der psychopathische Zar am Fenster einen Moment seinen Wahn:*

Und er hat nichts als einen Blick  
dann und wann; als den leisen  
Schritt auf den Treppen die kreisen;  
nichts als das Eisen an seinem Stock.

[...]  
nichts, was er zu rufen wagt,  
nichts als die Angst vor allen diesen,  
nichts als die tägliche Angst vor Allen,  
die ihn jagt durch diese gejagten  
Gesichter, an dunklen ungefragten  
vielleicht schuldigen Händen entlang.

Manchmal packt er Einen im Gang  
grade noch an des Mantels Falten,  
und er zerrt ihn zornig her;  
aber im Fenster weiß er nicht mehr:  
wer ist Haltender? Wer ist gehalten?  
Wer bin ich und wer ist der?“ (KA 1, 309f.)

Die hier dargestellte seelische Gefangenschaft des Zaren, die noch durch die Ortangabe „im Fenster“ hervorgehoben wird, lässt sich auch aus Vasnecovs Bild herauslesen: Einerseits veranschaulicht das dunkle, enge Treppenhaus seine selbst gewollte Gefangenschaft. Andererseits korrespondiert das kleine Fenster zusammen mit dem durch florale Muster verzierten Giebel und Bogen noch mit dem mit Blumen gemusterten Gewand des Zaren. Der Maler scheint damit anzudeuten, dass der Zar, der in Wirklichkeit über ein großes Reich herrscht, auf Grund seines krankhaften Misstrauens seine Wahrnehmung der Außenwelt nur auf einen winzigen fenster-großen Rahmen begrenzt, der ein Gleichnis seiner eingeengten und verzerrten Perspektive ist. In Rilkes Gedicht wird dieser Gedanke reflektiert: „Und er hat nichts als einen Blick“.

Während Rilke die Konkordanz des Fensterblicks mit dem Rückblick eines Sterbenden im *Malte*-Roman eher auf verborgene Weise darstellt, zeigt Mallarmé

---

<sup>322</sup> KA 1, S. 828.

<sup>323</sup> Vgl. KA 1, S. 828.

sie einige Jahrzehnte zuvor ganz offen in seinem Gedicht *Les Fenêtres* (1866).<sup>324</sup> In diesem insgesamt zehnstrophigen Gedicht, dessen äußere Struktur nach zwei Fensterflügeln konstruiert ist,<sup>325</sup> wird in der ersten Hälfte des Gedichts ein Sterbender im Krankenhaus dargestellt. Die ersten fünf Strophen schildern, wie ein Mann vorm nahen Tod fliehen will, sich mühsam zu dem vom Sonnenlicht vergoldeten Fenster, aus dem die Lebensfreude quillt, schlept, um noch einen langen Blick nach draußen zu werfen:

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide  
Qui monte en la blancheur banale des rideaux  
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,  
Le moribond sournois y redresse un vieux dos,  
  
Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture  
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller  
Les poils blancs et les os de la maigre figure  
Aux fenêtres qu'an beau rayon clair veut hâler,  
  
Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,  
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,  
Une peau virginal et de jadis! encrasse  
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.  
  
Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,  
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,  
La toux; et quand le soir saigne parmi les tuiles,  
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,  
  
Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,  
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir  
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes  
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!

---

<sup>324</sup> Das Gedicht wurde zuerst in *Le Parnasse contemporain*, 1866, S. 161f. veröffentlicht. Mit Mallarmé hat Rilke sich zwischen 1919 und 1922 besonders viel beschäftigt und dessen Gedichte ins Deutsche übersetzt. Dessen Begriffe „constellation“ und „absence“ waren für Rilkes späte Poetik relevant. Vgl. Beda Allemann: Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolischen Poetik, in: Rilke in neuer Sicht, hrsg. v. Käte Hamburger, Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1971, S. 63-82.

<sup>325</sup> Gerhard Goebel verweist in dem von ihm übersetzten und kommentierten Gedichtband Mallarmés auf diese besondere Form des Gedichts hin. Siehe Stéphane Mallarmé: Gedichte, übers. und komm. v. Gerhard Goebel, Gerlingen: Schneider, 1993, S. 300.

[...]<sup>326</sup>

Der Dichter stellt hier zwei gegensätzlichen Welten gegenüber: Während innen nur ein öder Krankenzimmeralltag zu sehen ist, lockt draußen die schöne Natur. Der Blick des Todkranken durchs Fenster ist verschmolzen mit seinem Rückblick aufs Leben sowie mit seiner Erinnerung an die Vergangenheit, die ihm in seinen letzten Stunden und im tristen Spital besonders glänzend erscheint. Dass das Fenster für jemanden, der kurz vor dem Tod steht, eine unwiderstehliche Anziehungskraft darstellt und eine Art unentbehrlichen Ort für Abschied von der Welt bedeutet, ist ein in der Dichtung häufig behandeltes Phänomen. Der letztgenannten Darstellung sind wir in den vorherigen Kapiteln auch schon bei Goethes *Werther*, Georges Gedichten *Der Täter* und *Der Minner* begegnet. Hier bei *Les Fenêtres* tritt die große Wehmut des Sterbenden vorm unausweichlichen Ende trotz des ironischen Untertons besonders in den Vordergrund. Der Dichter lässt uns gut nachempfinden, wie dieser Todkranke, der im Gegensatz zu allen Selbstmörдern oder Attentätern nicht bereit ist, dem Tod direkt ins Auge zu sehen, sich bemüht, diesen abzuwehren.

Für solchen seelischen Zustand hat Hans Sebald Beham, einer der sog. Nürnberger Kleinmeister um Dürer, schon im 16. Jahrhundert mit seinem Holzschnitt *Todesstunde* (1522) ein ergreifendes Bild geliefert (Abb. 49). In der Bildmitte sitzt eine nackte Frau noch auf einem Himmelbett, als der Tod, der einem Schlapphut auf dem Kopf und ein Tuch auf der rechten Schulter trägt, zu ihr tritt und dabei ein Stundenglas in der rechten Hand hoch über ihren Kopf erhebt.

---

<sup>326</sup> Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris : Éditions Gallimard 1998, S. 9. Die folgende deutsche Übersetzung aus: Stéphane Mallarmé: Gedichte, S. 47.

Müd des tristen Spitals, des schalen Weihrauchs, welcher  
Im faden Weiß des Vorhangs zu dem großen Kreuz  
Steigt, das an kahler Wand sich langweilt, stemmt voll Tücke  
Der Sterbende den alten Rücken dran empor,

Schleppt sich voran und, nicht den morschen Leib zu wärmen,  
Vielmehr um auf den Steinen Sonne zu sehn, preßt er  
Die weißen Stoppeln und das knochenbare Antlitz  
An Fenster, die ein schöner Strahl vergolden will,

Und der Mund, fieberheiß Himmels-Azur verschlingend  
- So atmete, noch jung, er damals seinen Schatz,  
Eine Jungfrauenhaut von einst! – verschmiert mit langem  
Bitteren Kuß das laue goldne Scheibenglas.

Trunken, lebt er, vergißt das Grauen letzter Ölung,  
Den Kräutertee, die Uhr, das aufgezwungne Bett,  
Den Husten; und wenn Abend auf den Dachziegeln blutet,  
Sieht am lichtüberschwemmten Horizont sein Blick

Goldgaleeren, die sind so schön wie holde Schwäne,  
Auf einem Fluß von Purpur schlafen und von Duft,  
Wiegend den falben, prachtvollen Blitz ihrer Linien  
In großer Lässigkeit, die von Erinnerung schwer!

Seine Linke hält eine Schaufel und zerrt gleichzeitig ein Zipfel jenes damastenen Betttuches, dessen andere Ecke die Frau vor dem Schoß hält. Die Frau wendet ihren Kopf nicht zum Tod, sondern zum Fenster. Mit der Rechten ergreift sie den Vorhang, als wollte sie noch einen letzten Blick nach Außen werfen, bevor sie dem Tod in die Unterwelt folgt. Ihre halb geschlossenen Augen und der leicht geöffnete Mund sind der Ausdruck der letzten Seufzer. Unter dem Betttuch, auf das der Tod mit dem rechten Fuß getreten ist, liegt noch ein bärtiger Mann mit geschlossenen Augen wie tot auf dem Boden. Seine linke Hand fasst noch ein Schwert. Es sieht aus, als ob er die Frau gegen den Tod verteidigt hat und unterlegen ist.<sup>327</sup> Auffallend ist auch, dass alle drei Figuren die gleiche große goldene Halskette tragen. Sie verbindet die drei Figuren nicht nur miteinander, sondern stellt sie irgendwie gleich. Diese Halskette, das Perlendiadem auf dem Kopf des Weibes, die Calotte auf dem Haupt des Mannes, sowie das Prunkgemach und das reich ornamentierte Himmelbett deuten auf Reichtum und Vornehmheit der vom Tod Befallenden.<sup>328</sup>

„*Ein edler Herr hat seiner Kurtisane beigewohnt, und es hat übel geendet*“, so beschreibt der Kunsthistoriker Herbert Zschelletzschky den Inhalt des Bilds.<sup>329</sup> Es handelt sich seiner Meinung nach um „mort douce“, die tödliche Folge eines Liebesgenusses.<sup>330</sup> Dass die Kurtisane ebenfalls dem Tod geweiht ist, lässt Beham uns durch die folgenden Hinweise wissen: das Stundenglas über ihrem Kopf, die Goldkette und das Betttuch, durch das die drei Figuren verbunden werden. Auch die Parallelität zwischen ihrer Armhaltung und der des Todes verrät, dass sie nicht mehr zu den Lebenden gehört.<sup>331</sup>

Einer ähnlichen vom Tod bedrohten und sich nach dem Fenster des Lebens sehndenden Figur kann man noch in Trakls Drama *Don Juans Tod* (um 1907) begegnen. Nachdem Don Juan das Bett der von ihm ermordeten Donna Anna verlassen hat,<sup>332</sup> fühlt er sich vom Gesicht der toten Geliebten verfolgt. Er versucht, sie mit reichlichen Flüchen zu vertreiben, und bezeichnete sie unter anderem als „Fratze, die ein geiler Schreck gebar“, „Tiergesicht“ und schließlich „Wesensloses“, das der Raum sich engte und „der nahen Dinge sichere Gestalt“ verschlang (HKA

<sup>327</sup> Vgl. Gustav Pauli: Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupfertische, Radierungen und Holzschnitte, mit Nachträgen, sowie Berichtigungen von Heinrich Röttinger, Baden-Baden: Koerner, 1974, S. 396.

<sup>328</sup> Vgl. Herbert Zschelletzschky: Die „Drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Problem ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig: Seemann, 1975, S. 188.

<sup>329</sup> Ebd., S. 187.

<sup>330</sup> Vgl. Ebd..

<sup>331</sup> Vgl. Zschelletzschky, S. 188f..

<sup>332</sup> Da Don Juans Diener von der „Gräueltat“ ihres Herrn und von lautem Schreien sprechen, wissen wir, dass Don Juan Donna Anna getötet hat. Diese Gestaltung weicht eindeutig von der üblichen Don Juan-Darstellung ab und erinnert an Blaubart. Die Blaubart-Assoziation wird noch durch das folgende Wort Don Juans unterstrichen: „Da dieser Stunde tiefster Wonnenschauer / Mir noch im Blute bebte und mich erfüllt / Mit übermenschlichen Gesichten“ (HKA 1, 451). Vgl. Doppler, S. 151.

1, 452f.). Mit diesem letzten Appell wendet er sich dem Leben zu:

Noch widertönt mein Blut von dieser Welt  
Die Erde hält mich und ich lache dein.  
(Er taumelt ans Fenster und stößt es auf)  
Hier öffne ich dem Leben weit die Pforten,  
Und atme ein die Welt, bin wieder Welt,  
Bin Wohllaut, farbenheißer Abglanz – bin  
Unendliche Bewegung! – Bin!  
(Er sinkt mit einem lauten Schrei zu den Stufen nieder) (HKA 1, 453)

Da dieses Stück nur fragmentarisch überliefert worden ist, kann man nicht genau wissen, inwieweit Don Juan zu diesem Zeitpunkt noch seinen eigenen Tod vor sich hat. Dennoch deutet sein dramatischer Sturz auf der Treppe schon an, dass Don Juan, der bedenkungslos seinem Trieb gefolgt ist, nun stark verunsichert ist.

Dass das Fenster für die vom Tod Bedrohten das Leben schlechthin verkörpert und die Hinwendung zum Fenster - mit dem Sich-Hinbiegen der Pflanze zur Sonne vergleichbar - eine Position fürs Leben ist, lässt sich auch auf umgekehrte Weise bestätigen: die Abwendung vorm Fenster, d. h. Flucht in die Dunkelheit, als Entscheidung fürs Sterben.<sup>333</sup> Dies ist besonders in Kleists Brief an Marie von Kleist vom 10. November 1811 ersichtlich:

Aber ich schwöre Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tut, das mir darauf schimmert. (Sbd 2, 883)

Da das Leben Kleist vorwiegend Enttäuschungen und Krisen gebracht hatte, ist das Lebenslicht für ihn zu einer Schmerzquelle geworden. Dem Fenster den Rücken zu kehren ist dann eine logische Reaktion. Wer Kleist gut kennt, erkennt auch die Endgültigkeit dieser Aussage. Denn das Am-Fenster-Stehen-und-Schauen ist eine seiner Lieblingsbeschäftigungen, wie es aus seinen Briefen hervorgeht.<sup>334</sup> Wenn ihm nun solche Freude auch noch geraubt wird, dann ist es

---

<sup>333</sup> László F. Földényi, der das Wort „Fenster“ in Kleists Werk untersucht hat, weist darauf hin, dass bei Kleist oft eine Wendung im Schicksal einer Figur stattfindet, wenn diese ans Fenster tritt, und meint: „Mit dem Öffnen der Fensterläden öffnet sich das Schicksal der Figuren.“ Siehe Ders.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, Aus dem Ungar. übers. v. Akos Doma, München: Matthes & Seitz, 1999, S. 126- 130. Zit. n. S. 130.

<sup>334</sup> Aus Würzburg schreibt Kleist am 19. September 1800 an Wilhelmine von Zenge: „So stehe ich nun auch zuweilen an meinem Fenster, wenn die Dämmerung in die Straße fällt, und öffne das Glas und die Brust dem einströmenden Abendhauche, und schließe die Augen, und lasse seinen Atem durch meine Haare spielen, und denke nichts [...]“ (DKV 4, 132), am 20. September 1800 wieder: „Wenn wir [Kleist und Brockes] weiter nichts zu thun wissen, so treten wir ans Fenster, u machen Glossen über die Vorbeigehenden, aber gutmütige, denn wir vergessen nicht, daß, wenn wir auf der Straße gehn, die Rolle getauscht sind, u daß die kritisirten Schauspieler dann kritisirende Zuschauer geworden sind, und umgekehrt“ (DKV 4, 136), und am 10. Oktober: „Du wirst es mir kaum glauben, aber ich sehe oft stundenlang aus dem Fenster [...]“ (DKV 4, 141). Dann aus Berlin am 22. November 1800: „Deinen Brief empfing ich grade, als ich sinnend an dem Fenster stand [...]“ (DKV 4, 165). Außer seiner Verlobten verriet Kleist diese Gewohnheit auch einer

nicht schwer zu nachvollziehen, dass Kleist lieber mit einer „*Todesgefährtin*“,<sup>335</sup> die zu seiner „Sonne“ wurde (DKV 3, 450), in den tiefen Abgrund, in das „heilsamere“ Grab, hinabstützt (DKV 4, 344).<sup>336</sup> Und wenn man dazu noch bedenkt, dass Hölderlin nach dem endgültigen Schicksalsschlag, über den die Forscher bis heute nur rätseln können, noch mit der Freude des „philosophische[n] Licht[es] um mein Fenster“ (StA 6.1, 433, Z. 45f.) und der schönen Aussicht aus den drei Turmfenstern sechsunddreißig Jahre überleben konnte,<sup>337</sup> tritt der Ausmaß solches Verlustes für einen Dichter noch deutlicher hervor. Beachtenswert ist auch, dass die Versperrung des Fensterblicks für Kleist mit seiner Entscheidung übereinstimmt, nicht auf die Vergangenheit zurückzuschauen, – eine Entscheidung, die sich im gleichen Brief eindeutig wiederfinden lässt:

aber der Gedanke, das Verdienst, das ich doch zuletzt, es sei nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkannt zu sehn, und mich von ihnen als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei, betrachtet zu sehn, ist mir überaus schmerhaft, wahrhaftig, es raubt mir nicht nur die Freuden, die ich von der Zukunft hoffte, sondern es vergiftet mir auch die Vergangenheit. (Sbd 2, 883f.)

Das Verhältnis des Fensters zum Tod kommt bei Kleist aber nicht erst an seinem Lebensende zum Vorschein, sondern existiert schon in seinem ersten Drama. In der Tragödie *Die Familie Schroffenstein* hat das Fenster bei dem entscheidenden Punkt der Handlung, der Ermordung Jeronimus', eine wichtige Rolle gespielt. Als Ruperts Gemahlin Eustusche, am Fenster stehend, das Vorfallende beobachtet und ihren Mann inständig anfleht, weigert Rupert sich beharrlich, sich am Fenster zu zeigen, um den von ihm veranlassten Mord noch verhindern zu können. Als der Mord vollgebracht ist, wirft Eustusche Rupert es dann u. a. mit diesen Worten vor:

- Es hätte dir ein Wort gekostet, nur  
Ein Schritt bis zu dem Fenster, ja, dein bloßes  
Gebieterantlitz hätte sie geschreckt. - (Sbd 1, 116)

Beachtenswertsweise steht der Tod Jeronimus' auf der anderen Seite bei

---

anderen Frau, wie dieser am 18. Juli 1801 in Paris verfasste Brief an Karoline von Schlieben zeigt: „Wenn ich das Fenster öffne, so sehe ich nichts, als die blasse, matte, fade Stadt, mit ihren hohen, grauen Schieferdächern und ihren ungestalteten Schornsteinen, ein wenig von den Spitzen der Tuilerieen, und lauter Menschen, die man vergisst, wenn sie um die Ecke sind. Noch kenne ich wenige von ihnen, ich liebe noch keinen, und weiß nicht, ob ich einen lieben werde. Denn in den Hauptstädten sind die Menschen zu gewitzigt, um offen, zu zierlich, um wahr zu sein. Schauspieler sind sie [...]“ (DKV 4, 237). Dieser Brief und der vom 20. September 1800 verdeutlichen, dass dieses Durchs-Fenster-Schauen seiner Dramatikersausbildung dient.

<sup>335</sup> August Sauer: Kleists Todeslitanei, Hildesheim: Gerstenberg, 1973, S. 9.

<sup>336</sup> Vgl. Thomas Wichmann: Heinrich von Kleist, Stuttgart: Metzler, 1988, S. 228. Kleist schreibt am 20. Juli 1805 an Marie von Kleist über den Tod von Maries Bruder: „Also Pierre ist, der gute Pierre ist todt? Nun, Friede mit seiner Asche! Nichts heilsameres für ihn als das Grab, alle Höfe der Welt nicht ausgenommen.“ (DKV 4, 344)

<sup>337</sup> Vgl. Peter Braun: Dichterhäuser, München: Dtv, 2003, S. 171.

Sylvesters Familie ebenfalls eng mit dem Fenster in Verbindung. Als Gertrud ihrem Mann vom Tod ihres Freundes erzählt, steht Sylvester die ganze Zeit am Fenster und wendet seiner Frau den Rücken zu, als ob ihn das Segel draußen auf dem Fluss mehr interessiere. Die Tatsache ist aber, dass Sylvester schon alles, was Jeronimus zugestoßen ist, bei der Bewegung des Segels erkannt hat, das ein „unsichtbarer Geist“ gewaltig zieht:

[...] Er schwankt  
Gefährlich, übel ist sein Stand, er kann  
Das Ufer nicht erreichen. - (Sbd 1, 124)

Auch in *Käthchen von Heilbronn* kommen zwei lebensgefährliche Szenen mit dem Fenster vor: Käthchens Fenstersturz, nachdem Graf vom Strahl ihres Vaters Werkstatt verlassen hat (Sbd 1, 436), und ihr Erscheinen „in einem brennenden Fenster“ des Schlosses Wetterstrahl bei ihrer Suche nach dem von Kunigunde verlangten Bild (Sbd 1, 494). Im *Michael Kohlhaas* wird erzählt, wie bei seinem Rachezug auf der Tronkenburg „aus den offenen Fenstern der Vogtei, die Leichen des Schloßvogts und Verwalters, mit Weib und Kindern“ herabflogen (Sbd 2, 32). Der Todesbezug des Fensters zeigt sich bei Kleist auch dadurch, dass das Fenster als eine Art „Logenplatz“ für das Hinrichtungsschauspiel erwähnt worden ist, einmal in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili*:

Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungszug gehen sollte, die Fenster, man trug die Dächer der Häuser ab, und die frommen Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde, an ihrer schwesterlichen Seite beizuwohnen. (Sbd 2, 145)

und das andere Mal im Drama *Prinz Friedrich von Homburg*:

Bestellt sind auf dem Markte schon die Fenster,  
Die auf das öde Schauspiel niedergehn, (Sbd 1, 675)

Aber vor allem verdient die Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*, die drei Monate vor Kleists Selbstmord entstanden ist, hier unsere besondere Aufmerksamkeit. Bei dieser Erzählung, die den Rassenkampf zwischen Schwarz und Weiß thematisiert, hat das Fenster aufgrund seiner verschiedenen Funktionen als Trennung oder Verbindung von zwei Seiten eine äußerst relevante Stelle. Wie ein Leitmotiv durchzieht es die lebensbedrohlichen Situationen, die in der Erzählung geschildert werden. Zuerst erscheint das Fenster als eine Lockfalle für die verfolgten und Hilfe suchenden Weißen (Sbd 2, 162). Dann dient es sowohl Babekan als auch Toni für die Bespitzelung (Sbd 2, 163 u.184). Außerdem wirkt das Fenster wie ein Spiegel, der Gustav die sich lauernde Gefahr hinter seinem Rücken ahnen lässt:

Er trat bei diesen Worten auf einen Augenblick an das Fenster, und sah in die Nacht hinaus, die mit stürmischen Wolken über den Mond und die Sterne vorüber zog; und da es ihm schien, als

ob Mutter und Tochter einander ansähen, obschon er auf keine Weise merkte, daß sie sich Winke zugeworfen hätten: so übernahm ihn ein widerwärtiges und verdrießliches Gefühl; (Sbd 2, 171)

und es kündigt den Tag und die damit verbundene Gefahr des Entdeckt-Werdens an (Sbd 2, 176 u. 194). Das Fenster wird gesperrt, um Gustav die Fluchtmöglichkeit zu entziehen (Sbd 2, 179 u. 181). Und an dem Fenster ereignet sich der Kampf zwischen Schwarzen und Weißen (Sbd 2, 190 u. 191). Schließlich ermordet Gustav sich am Fenster. Als er voreilig seine Verlobte Toni getötet und nachher seinen Irrtum erkannt hat, tritt er schweigend an das Fenster, wo Toni die Liebe zu ihm gezeigt hat, und jagt „sich die Kugel, womit das andere Pistole geladen war, durchs Hirn“ (Sbd 2, 194).

Mit dem nächsten Beispiel aus Trakls Gedicht *Im Spital* (1911) treten wir nun draußen vor einem Fenster. Im Vergleich zu Mallarmés Gedicht *Les Fenêtres*, das einen Sterbenden am Fenster wie im Stil eines Interieurs ausführlich „malt“, wirken die folgenden beiden Verse dann wie eine Skizze eines solchen Todkranken aus der Außenperspektive:

Der Himmel glitzert und die Gärten brausen.

Ein wächsern Antlitz sich am Fenster regt. (HKA 1, 369)

Das Hospital, das Trakl hier beschreibt, erscheint aber nicht wie ein Ort der Heilung, sondern wie ein Haus fürs Sterben, wenn man noch die anderen Verse aus diesem Gedicht berücksichtigt:

Am Fenster welken Blumen warm und rot,

Die man dem schönen Knaben heute brachte.

Wie er die Hände hob und leise lachte.

Man betet dort. Vielleicht liegt einer tot. (HKA 1, 369)

Die Verknüpfung des Krankenhauses mit dem Tod ist bei Trakl übrigens kein Einzelfall. In *Psalm* (1912) kommt sie ebenfalls vor:

An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.

Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf. (HKA 1, 55)

Im Vergleich zu den Kranken *Im Spital* scheinen diejenigen, die hier vor den Fenstern des Spitals als Genesende sitzen, mehr Glück zu haben. Jedoch ist es sehr wahrscheinlich, dass ihre Gesundheit nur von kurzer Dauer ist. Denn die Ansteckungsgefahr einer schlimmen Krankheit lauert schon draußen auf sie. Die Welt, die Trakl in *Psalm* beschreibt, ist nämlich tödlich vergiftet. Draußen herrscht eine Todesatmosphäre, der nicht zu entkommen ist:

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.

In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.

Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.

Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.

Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern. (HKA 1, 56)

Es ist daher zweifelhaft, ob das durchs Fenster hereindringende Sonnenlicht, an dem die Genesenden sich wärmen, noch die gleiche wohltuende Wirkung hat, wie sie etwa die Kranken in Rilkes Gedicht *Fragmente aus verlorenen Tagen* (1900) noch empfunden haben:

wie Morgen im April  
vor allen vielen Fenstern des Spitals:  
die Kranken drängen sich am Saum des Saales  
und schaun: die Gnade eines frühen Strahles  
[...]. (KA 1, 321)

Die heilende Kraft des Sonnenlichts für die Kranken hat gewiss zum großen Teil mit der psychologischen Wirkung zu tun. Schon Baudelaire hat Zweifel geäußert, ob die Nähe zu einem Fenster der Krankheitsheilung tatsächlich nützt. In seiner Prosagedichtsammelung *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, die Rilke übrigens einst seinen „Lieblingsband“ nannte,<sup>338</sup> gibt es ein Gedicht mit dem Titel *Any where out of the World. N'importe où hors du Monde*. In diesem Gedicht wird das Leben mit einem Krankenhaus und die Menschen werden mit dem unzufriedenen Kranken verglichen:

Cette vis est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.<sup>339</sup>

Hier wird der Glaube an die besondere Wirkung des Fensters genau so wie die eines anderen Dings als reine Einbildung entlarvt. Für Baudelaire hat es insgeheim mit der allgemeinmenschlichen Unzufriedenheit mit dem Hier und Jetzt zu tun. „Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas“,<sup>340</sup> so legt der Dichter anschließend offen.

Bei Trakl lässt es sich nicht nur schwer von der heilenden Kraft des Fensters sprechen. In seiner Welt ist das Fenster regelrecht zu einer Angstquelle geworden. Wie *Psalm* zeigt, ist das Fenster ein Unheil verkündender Ort, der den Tod zu den Menschen bringt. Ein Gedanke, dem schon in seinem drei Jahre zuvor entstandenen Gedicht *Auf den Tod einer alten Frau* (1909) zu begegnen ist:

So sitzt sie ganz in sich gebeugt und lauscht  
Und scheint den Dingen fern, die um sie sind,

---

<sup>338</sup> Siehe Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé von 18. Juli 1903. In: R. M. Rilke und Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel, S. 54.

<sup>339</sup> Baudelaire: *Oeuvres complètes*, 2 Bde., Bd. 1, Paris: Éditions Gallimard, 1975, S. 356. Die folgende Übertragung aus: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, 8 Bde., hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 8, Darmstadt [u.a.]: Hanser, 1985, S. 293: *Irgendwo außer der Welt*: „Dieses Leben ist ein Spital, wo jeder Kranke von dem Wunsch besessen ist, das Bett zu wechseln. Der eine möchte dem Ofen gegenüber leiden, und der andere glaubt, am Fenster würde er genesen.“

<sup>340</sup> „Mir scheint immer, dort, wo ich nicht bin, wäre ich glücklich“, siehe ebd..

Doch bebt sie, wenn Geräusch ans Fenster rauscht,  
Und weint dann still, gleichwie ein banges Kind.

Und kost mit müder Hand ihr weißes Haar  
Und fragt mit fahlem Blick: Muß ich schon gehn?  
Und fiebert irr: das Lichtlein am Altar  
Erlös! Wo gehst du hin? Was ist geschehn? (HKA 1, 239)

Nur, anders als bei *Psalm*, handelt es sich hier noch um einen natürlichen, altersbedingten Tod. Wahrscheinlich aus Instinkt oder frommem Glauben an die Bibel, in der es bekanntlich heißt, dass der Tod durchs Fenster ins Haus kommt (Jer 9.20), spürt die alte Frau, dass der Tod sich ihrem Fenster nährt, um sie abzuholen. Unweigerlich lässt diese Darstellung Holbeins *Bilder des Todes* erinnern, die zwischen 1522/23 und 1526 geschaffen und 1538 gedruckt wurden.

Tatsächlich hat der Totentanz, der seit dem Mittelalter immer wieder von den Künstlern dargestellt wurde, zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine „kleine Renaissance“ erlebt.<sup>341</sup> In gewisser Hinsicht ist diese Renaissance von Alfred Rethels erfolgreicher Graphikfolge *Auch ein Totentanz* (1850) eingeleitet worden.<sup>342</sup> So gestaltete Rethel selbst ein Jahr später noch zwei weitere Holzschnitte über den Tod, um an den großen Erfolg seines Totentanzes anzuschließen. Einer davon trägt den Titel: *Der Tod als Freund* (Abb. 50). Im Gegensatz zu den unter dem Eindruck der Revolution von 1848/49 entstandenen sechs Bildern des Totentanzes, in denen der Tod als Demagoge und einziger Sieger vortritt, zeigt der Künstler hier die versöhnliche Seite des Todes.<sup>343</sup> In der Turmstube eines Kirchturms steht der Tod im Pilgerrock vor der Treppe und zieht an einem Glöckenseil, unterdessen sitzt der alte Glöckner vor der offenen Balkontür starr und steif im Sessel. Der Alte ist offenbar schon tot. Die Stimmung des Lebensendes wird noch durch die untergehende Sonne am Horizont unterstrichen, die in der Öffnung der Balkontür sichtbar ist. Es ist ein friedliches Sterben. Der Titel streicht auch jeden Zweifel an der guten Absicht des Todes. Der alte Glöckner hat seinen Dienst gewissenhaft getan. Nun läutet der Tod für ihn die Sterbeglocke und erlöst

<sup>341</sup> Friedrich W. Kasten: Gründerzeit, Kaiserreich und Weimarer Republik – Totentanzdarstellungen zwischen 1871 und 1933, in: Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute, Ausstellung im Mannheimer Kunstverein, 5. Oktober bis 9. November 1986, hrsg. v. Friedrich W. Kasten, Baden-Baden: Battert, 1987, S. 43- 229; hier S. 43. Vgl. dazu auch Lexikon der Kunst, Bd. 7, hrsg. v. Harald Olbrich u.a., München: Dtv., 1996, S. 382; Magarete Bartels: Totentänze – kunsthistorische Betrachtung, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Darmstadt: Steinkopff, 1989, S. 105-122; hier S. 117.

<sup>342</sup> Vgl. Karl-Ludwig Hofmann und Christmut Präger: Die Revolution als Totentanz – Alfred Rethels „Auch ein Totentanz“ von 1849, in: Thema Totentanz, S. 27-41.

<sup>343</sup> Vgl. Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart: Kröner, 1991, S. 204.

ihn von dem harten Leben auf der Erde.<sup>344</sup>

Die Beiträge zur „kleinen Renaissance“ des Totentanzes kommen aber nicht nur aus dem Bereich der bildenden Kunst, sondern auch aus dem Bereich der Musik - wie z.B. Franz Liszts *Totentanz, Paraphrase über Dies iae* (1852 - 1859), Camille Saint-Saëns' *Danse macabre* (1874) usw. - und auch aus dem Bereich der Literatur.<sup>345</sup> Dass sich Rilke ebenfalls mit dem Thema Totentanz beschäftigt hat, lässt sich nicht nur durch den in seiner Buchsammlung befindlichen Band Holbeins *Bilder des Todes* beweisen, sondern auch durch zwei Gedichte aus den *Neuen Gedichten. Anderer Teil:* das Gedicht *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten* (1908) und das Gedicht *Toten-Tanz* (1907). Das erste Gedicht behandelt jene orientalische Legende, die in der Kunstgeschichte - neben der volkstümlichen Vorstellung vom nächtlichen Tanz der unerlösten „Armen Seelen“ auf dem Friedhof - als anderer Vorläufer des Totentanzes angesehen worden ist:<sup>346</sup> Drei auf die Jagd reitende Könige stoßen plötzlich im Wald auf drei offene Särge mit Leichen in verschiedenem Verwesungsstadium. Diese geben sich als ihre Vorgänger zu erkennen und mahnen die Lebenden mit den Worten: „Quod fuimus, estis, quod sumus, eritis.“ („Was Ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet Ihr sein.“).<sup>347</sup> In Rilkes Gedicht spielt dieses seit dem 11. Jahrhundert bekannte Motto allerdings keine Rolle. Die Aufmerksamkeit der drei Herren ist völlig auf die Jagd konzentriert, so dass sie kein Ohr für die Mahnung des Greises haben, der sie zu den Särgen hinführt. Von ihren fünf Sinnen, die wegen der häufigen Jagd unempfindlich für den Tod geworden sind, bleibt ihnen nur noch der Tastsinn übrig, durch den ihre Todesfurcht erweckt werden kann:

Drei Herren hatten mit Falken gebeizt  
und freuten sich auf das Gelag.  
Da nahm sie der Greis in Beschlag  
und führte. Die Reiter hielten gespreizt  
vor dem dreifachen Sarkophag,

der ihnen dreimal entgegenstank,  
in den Mund, in die Nase, ins Sehn;  
und sie wußten es gleich: da lagen lang

---

<sup>344</sup> Vgl. Alfred Rethel: 16 Zeichnungen und Entwürfe mit einer Einleitung von Walther Friedrich, hrsg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstdpflege, Mainz: Scholz, 1907, S. 5.

<sup>345</sup> Vgl. Kasten, S. 43.

<sup>346</sup> Vgl. Richard W. Gassen: Pest, Endzeit und Revolution. Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848, in: Thema Totentanz, S. 11-26; hier S. 15 und 16; Hans Schadewaldt, Totentänze – medizinhistorische Meditation, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, S.87 -104; hier S. 88; KA 1, S. 968.

<sup>347</sup> Die deutsche Übersetzung zit. nach Gassen, a.a.O., S. 16.

drei Tote mitten im Untergang  
und ließen sich gräßlich gehn.

Und sie hatten nur noch ihr Jägergehör  
reinlich hinter dem Sturmbandlör;  
doch da zischte der Alte sein:  
- Sie gingen nicht durch das Nadelöhr  
und gehen niemals – hinein.

Nun blieb ihnen noch ihr klares Getast,  
das stark war vom Jagen und heiß;  
doch das hatte ein Frost von hinten gefaßt  
und trieb ihm Eis in den Schweiß. (KA 1, 526)

Die Anwesenheit des Greises, von dem in der Legende ursprünglich nicht gesprochen wurde, hat Rilke sehr wahrscheinlich vom berühmten Fresko *Triumph des Todes* (1340-1350) im Camposanto zu Pisa übernommen,<sup>348</sup> das er schon im Jahre 1903 besichtigt hatte (Abb. 51).<sup>349</sup> Hier wurden zum ersten Mal die Eremiten als geistige Gegensätze zur vornehmen Jagdgesellschaft in die Darstellung dieser Legende eingeführt. Neben den Särgen ist ein alter Eremit mit einem Schriftband in der Hand, stehend, zu sehen.<sup>350</sup> Es gibt noch zwei weiteren Darstellungen in Rilkes Gedicht, die sich auf den *Triumph des Todes* zurückführen lassen. Wie beim Fresko handelt sich bei Rilke ebenfalls um die Falkenjagd. Auf dem Fresko hält ein König sich angewidert vom Gestank der Verwesung die Nase zu. In Rilkes Gedicht ist vom starken Gestank dann dreifach die Rede.

Aus dem literarischen Bereich könnte Baudelaires Gedicht *Une Charogne* (1857), das Rilkes mittlere Schaffensphase maßgeblich beeinflusst hat, für die Entstehung dieses Gedichts eine nicht unwichtige Rolle gespielt haben. Denn ähnlich wie bei der Legende handelt es sich bei *Une Charogne* ebenfalls um eine unerwartete Begegnung des Lebenden mit der Leiche, und auch hier wird der Gestank der Verwesung, der gestaltlos, aber mächtig ist, sehr anschaulich dargestellt: „La puanteur était si forte, que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir.“<sup>351</sup> Es ist möglich, dass diese auffallende Parallele Rilkes Aufmerksamkeit für diesen

<sup>348</sup> Die Camposanto-Fresken wurden seit langem mit Francesco Traini in Verbindung gebracht. Jüngst sind sie aber durch Bellossis Forschung Bonamico Buffalmaco, dem Freund Boccaccios, zugeschrieben worden. Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. 4, S. 668 u. Bd. 7, S. 393.

<sup>349</sup> Vgl. KA 1, S. 968.

<sup>350</sup> Vgl. Friederike Wille: Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes, München: Allitera-Verl., 2002, S. 102.

<sup>351</sup> Baudelaire: Œuvres complètes, S. 30. Die folgende deutsche Übersetzung aus Charles Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 3, S. 111: „So stark war der Gestank, dass du ohnmächtig ins Gras zu sinken drohest.“

Stoff neu geweckt hat.

Im Gedicht *Toten-Tanze*, das um das Sterben geht, wird schon im Voraus auf den Gestank der Verwesung hingewiesen:

Sie brauchen kein Tanz-Orchester;  
sie hören in sich ein Geheule  
als wären sie Eulennester.  
Ihr Ängsten näßt wie eine Beule,  
und der Vorgeruch ihrer Fäule  
ist noch ihr bester Geruch. (KA 1, 527)

Im Gegensatz zur *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten* ist es dem bei *Toten-Tanz* nicht möglich, ein einziges Bild als direkte Vorlage zu nennen. Wahrscheinlich hat der Dichter hier seinen gesamten Eindruck von Holbeins *Bildern des Todes* verarbeitet, zu denen sich einige Parallelen ziehen lassen: Die Darstellung des ersten Verses kann man mittels Holbeins Darstellung erklären. Denn obwohl auf dem Bild mit der Überschrift *Gebein aller Menschen* eine Beinhausszene mit den Todesmusikanten zu sehen ist, zeigen viele Bilder den Tod bei Ausführung seiner Aufgabe auch ohne Musikinstrument, während der auf das Zerren des Todes antwortende Reflex des Ausgewählten wie ein Tanz wirkt. Mit dem Wort „Beule“, die bei keiner Holbeinschen Figur zu sehen ist, spielt der Dichter auf die Pestepidemie an, deren Ausbruch in Europa im Jahr 1348 die Entstehung und Verbreitung der Totentanzdarstellung veranlasst hat. „Galan“ und „Ordensschwester“ von der zweiten Strophe könnten aus dem oben schon vorgestellten Bild *Die Nonne* entnommen sein. Und wie die ersten beiden Verse der dritten Strophe - „Bald wird ihnen allen zu heiß, / sie sind zu reich gekleidet“ anzeigen, tragen die meisten Standesvertreter auf Holbeins Bildern ein prunkvolles Gewand. Von Holbeins Bildern ausgehend, hat Rilke allerdings, seiner Todesauffassung entsprechend, einen eigenen Totentanz gestaltet. Denn der erste Vers lässt sich noch auf anderer Weise erschließen. Wie der Philosoph Georg Simmel, dessen Vorlesung Rilke 1897 in Berlin gehört hat und bei dem er im Jahre 1905 noch vorhatte zu studieren, ist der Dichter ebenfalls der Meinung, dass der Tod nicht von außen kommt, sondern der Mensch ihn von vornherein im Körper trägt. Und der Mensch sollte seinen eigenen Tod als Frucht reifen lassen.<sup>352</sup> Im *Stunden-Buch* heißt es:

Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße  
sie in der Kindheit wundersam gestreift,-  
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;  
ihr eigener hängt grün und ohne Süße

---

<sup>352</sup> Vgl. Walther Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, S. 231- 236; hier S. 233.

wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift. (KA 1, 236)

Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.  
Der große Tod, den jeder in sich hat,  
das ist die Frucht, um die sich alles dreht. (KA 1, 236)

Diese Verse hat Rilke 1903 verfasst. Der gleiche Gedanke taucht später im *Malte-Roman* wieder auf:

Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in sich hatte* [...]. (KA 3, 459, Z. 28f.)

Und was gab das den Frauen für eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem großen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen bleiben, waren *zwei* Früchte: ein Kind und ein Tod. (KA 3, 464, Z. 15f.)

Ebenfalls mit dem alten Thema des Totentanzes beschäftigt ist das lyrische Drama *Der Tor und der Tod* (1893), das als das zentrale Werk des jungen Hofmannsthals gilt. Ähnlich wie bei Mallarmés *Les Fenêtres* fällt hier der Fensterblick eines Sterbenden auch mit seinem Rückblick aufs Leben zusammen. Nur, der Held Claudio ahnt zu diesem Zeitpunkt gar nicht, wie nahe ihm das Sterben ist. Am Anfang des Stücks schaut er in der Stunde der Abenddämmerung durchs Fenster seines Studierzimmers die Landschaft draußen und die fremden Häuser mit dem erleuchteten Fenster.<sup>353</sup> Das, was er gesehen hat, verleitet ihn, über sein eigenes Leben nachdenken. Er kommt zur Erkenntnis, dass er es versäumt hat:

Doch wie mein Blick dem Nahen näher gleitet,  
Wird alles öd, verletzender und trüber;  
Es scheint mein ganzes so versäumtes Leben,  
Verlorne Lust und nie geweinte Tränen  
Um diese Gassen, dieses Haus zu weben  
Und ewig sinnlos Suchen, wirres Sehnen.  
[...]  
Was weiß denn ich vom Menschenleben?  
Bin freilich scheinbar drin gestanden,  
Aber ich hab es höchstens verstanden,  
Konnte mich nie darein verweben.  
Hab mich niemals daran verloren.  
Wo andre nehmen, andre geben,  
Blieb ich beiseit, im Innern stummgeboren. (SW 1, 64f..)

<sup>353</sup> Die Abenddämmerung dient hier nicht nur als Zeitangabe, sondern wohl auch als eine Metapher des Lebensendes, – wie bei Mallarmés *Les Fenêtres* und Rethels *Der Tod als Freund* - oder der „Erfüllung: etwas millennarisches“, auf die der Autor in seiner Selbstinterpretation *Ad me ipsum* verweist (GW 10, 609).

Wie ein roter Faden durchzieht das Fenstermotiv das ganze Drama, das nicht nur mit diesem Motiv eröffnet wird, sondern auch mit ihm schließt. Laut der Regieanweisung sollte das Publikum zum Schluss des Dramas durchs Fenster dem Totentanz zusehen, an dem der Tod „geigenspielend“ an der Spitze, „hinter ihm die Mutter“, „das Mädchen“ und „eine Claudio gleichende Gestalt“ beteiligt sind (SW 1, 80). Damit kennzeichnet das Fenster eine sichtbare Grenze zwischen Lebenden und Gestorbenen. Auch der Tod selbst, dessen Ankunft durch eine ergreifende Geigenmusik angekündigt wird, ist eng mit dem Fenster verbunden. Als Claudio die wie seinem Leben nachklingende Geigenmusik vernimmt, will er durchs Schlafzimmerfenster den vermeintlichen Bettelmusikanten, von dem die Musik zu stammen scheint, sehen. Dann taucht der Tod plötzlich in der Balkontür auf, die laut Regieanweisung eine „Glastüre“ – also mit dem Fenster verwandt – ist (SW 1, 63).

Bei diesem Stück hat Hofmannstahl nicht nur einen mittelalterlichen Stoff verarbeitet, sondern auch die christlich-mittelalterliche Todesauffassung beibehalten; gleichzeitig deutet er den Tod aber auch in eine dionysische Lebensfassung um, worauf in der Forschung oft hingewiesen wurde. Weil der mittelalterliche Mensch glaubte, dass der Tod die Strafe für die Sünden ist, ließ er seinen Held an einer Sünde sterben, nämlich, dass er das Leben nicht ehrte. Es handelt sich vermutlich um eine moderne Interpretation der Todessünde „Hochmut“. Weil der mittelalterliche Mensch glaubte, dass der Tod sich normalerweise vorher ankündigt und man Zeit hat, sich mit ihm vertraut zu machen,<sup>354</sup> lässt der Tod in Hofmannsthals Stück sich auch Zeit. Um Claudio seine Sünde zu offenbaren, ruft der Tod die drei wichtigsten Personen seines Lebens – die Mutter, die Geliebte sowie einen Jugendfreund – aus der Unterwelt hervor, und lässt sie über ihre Beziehungen zu Claudio sprechen. Hier fällt es auf, dass die beiden toten Frauen vom Fenster sprechen. Da über die Rede der Geliebten schon gesprochen wurde,<sup>355</sup> schauen wir hier nur noch die Monologe der Mutter an. Es ist das Fenster des Studierzimmers, das die Mutter daran erinnert, dass sie oft besorgt auf den spät in der Nacht nicht heimkehrenden Sohn gewartet hat:

[...] Da, das Fenster!  
Da stand ich oft und horchte in die Nacht  
Hinaus auf seinen Schritt mit solcher Gier,  
Wenn mich die Angst im Bett nicht länger litt,  
Wenn er nicht kam und schlug doch zwei, und schlug  
Dann drei und fing schon blaß zu dämmern an .. (SW 1, 74)

Seltsamerweise kann die tote Mutter die Gegenstände des Zimmers sehen, merkt

<sup>354</sup> Vgl. Bartels, S. 105.

<sup>355</sup> Siehe S. 97.

aber gar nicht, dass ihr Sohn ganz nahe an einer Wand im Halbdunkel steht. Dies ist eigentlich für eine liebende Mutter schwer nachvollziehbar. Es sei denn, dass der Tod das absichtlich geplant hat. So sieht es aus, als ob zwischen der Mutter und Claudio ein nur einseitig durchsichtiges Fenster steht, als ob die Mutter nur für eine augenblickliche Wiederherstellung der Vergangenheit da ist, damit Claudio die Einsamkeit seiner Mutter als Zuschauer erleben kann. „Aber mir ist nicht gegönnt, / Der süß beklemmend, schmerzlich nährenden, / Der Luft vergangenen Lebens mehr zu atmen“, sagt sie, bevor sie wieder verschwindet. Und weil der Tod es möchte, treten die tote Geliebte und der tote Freund Claudio ihm bewusst gegenüber, und klagen ihn direkt an. Denn nur auf dieser Weise können sie Claudio die Augen für ihre tiefe Enttäuschung öffnen und sein Gewissen treffen. Sie alle stehen unter der Regie des Todes und erwarten von Claudio keine Antwort und Rechtfertigung.

Wie auf der Bühn' ein schlechter Komödiant  
Aufs Stichwort kommt er, red't sein Teil und geht  
Gleichgültig gegen alles andre, stumpf,  
Vom Klang der eignen Stimme ungerührt  
Und hohlen Tones andre rührend nicht:  
So über diese Lebensbühne hin  
Bin ich gegangen ohne Kraft und Wert. (SW 1, 78)

So beurteilt Claudio sein Leben, weil die Art des Auftritts der drei Toten – sie gehört wohl zum Erziehungsprogramm des Todes – es ihm klargemacht hat.

Ein Jahr zuvor hat Hofmannsthal bereits im Gedicht *Erlebnis* ein Fenstermotiv im Zusammenhang mit dem elegischen Rückblick eines Sterbenden gestaltet. Aber im Gegensatz zu *Der Tor und der Tod* und zu den anderen bisher gesehenen Beispielen geht es in diesem Gedicht nicht um eine Aussicht durchs Fenster, sondern um einen Einblick ins Fenster. Zuerst begegnet man in diesem Gedicht, ähnlich wie beim Fall Claudio, einem dionysischen, durch schwermütige Musik verkörperten Tod:<sup>356</sup>

Und still versank ich in dem webenden,  
Durchsicht'gen Meere und verließ das Leben.  
[...] Das Ganze  
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen  
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,  
Obgleich ich's nicht begreife, doch ich wußt es:  
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,  
Gewaltig sehnend, süß und dunkelglühend,  
Verwandt der tiefsten Schwermut. (SW 1, 31)

---

<sup>356</sup> Vgl. Martens, S. 218.

Aber während in *Der Tor und der Tod* ein unausweichliches Ende des menschlichen Lebens vor unseren Augen ausgebreitet wird, thematisiert *Erlebnis* keinen endgültigen Tod, sondern ein praeexistenzelles Todeserlebnis, ein „quasi-Gestorbensein“ (GW 10, 605), das das Subjekt durch die besondere Atmosphäre des dunklen Tals, wo es sich befindet, und mit Hilfe „frühe[r] Weisheit“ erreicht hat (GW 10, 599). Sowohl die Existenz dieses Gedichts als auch der Titel verweisen auf das Überleben des Subjekts. Seine Rettung ist das plötzlich auftauchende Heimweh nach dem Leben,<sup>357</sup> das es verhindert, weiter im Meer des süßen Todes zu versinken:

Ein namenloses Heimweh weinte lautlos  
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,  
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff  
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend  
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,  
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er  
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht  
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,  
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kinderaugen,  
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht  
Durchs offne Fenster Licht in seinem Zimmer –  
Das große Schiff aber trägt ihn weiter  
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend  
Mit gelben fremdgeformten Riesensegeln. (SW 1, 31)

Hier gestaltet der Dichter einen eindrucksvollen Vergleich des Abschiedes vom Leben, indem ein großes Seeschiff einen Mann von seinem Lebensufer fort trägt. Ergreifend ist der wehmütige Rückblick des Sterbenden aufs Leben, der bei einem großen Panorama anfängt und in dem kleinen Lichtloch seines Zimmers endet. Der Gedankenstrich nach dem Wort „Zimmer“ kennzeichnet die gezwungene, abrupte Unterbrechung seines Blicks. Analog zum Bericht vieler einen nahen Tod Erlebenden – dass nämlich noch einmal wichtige Lebensstationen Revue passieren - sieht dieser Mann sich selbst als Kind. Das Ungewöhnliche in diesem Vergleich ist, dass der Dichter den eigentlichen Gesehenen zum Sehenden und den Sehenden auch zum Gesehenen werden lässt. Das kindliche Ich kann nämlich auch das erwachsene Ich sehen, über dessen Identität das Kind nichts weiß. Die Ängstlichkeit des Kindes könnte darauf hindeuten, dass das Kind trotzdem ahnt, dass der Reisende, der nicht am Ufer halten kann, eine für ihn sehr wichtige Person ist, und dennoch nicht verhindern kann, dass sie fortgeht. Oder

<sup>357</sup> Der kurze Vers 18 „Aber seltsam!“ markiert einen Bruch der Stimmung und einen Wendepunkt des Gedichts. Vgl. Martens, ebd..

spürt das Kind möglicherweise, dass es sich vor seinen Augen um das Todesschiff handelt. In Wirklichkeit steckt der Tod schon in dem Akt des Blickkontakts des doppelten Ichs. Der Anblick des Doppelgängers, „das Erblicken seiner selbst“ (GW 10, 602), bedeutet, den eigenen Tod zu sehen. Laut psychoanalytischer Deutung ist ein Doppelgänger der Vorbote des Todes,<sup>358</sup> was wir auch schon bei Trakls Gedicht *Das Grauen* erfahren haben.

Auf die sowohl in *Erlebnis* als auch in *Der Tor und der Tod* zu beobachtende Bedeutung des von draußen gesehenen erleuchteten Fensters als Zusammenfassung des menschlichen Lebens ist Hofmannsthal dann mehrmals zurückgekommen.<sup>359</sup> Einerseits ist solche Gestaltung sicherlich aus seiner eigenen Empfindung entsprungen. Andererseits konnte Hofmannsthal sich noch von anderen Autoren Bestätigungen und Anregungen holen, wie sein an den Vater gerichteter Brief vom 9. August 1895 belegt:

Nur wenn man das Menschenleben so ansieht wie in der Maeterlinckschen Szene, [...] der alte Greis, der die ruhig dasitzende Familie durchs Fenster ansieht, kommt einem eben die Märchenhaftigkeit des Alltäglichen zum Bewußtsein, das Absichtlich-Unabsichtliche, das Traumhafte.<sup>360</sup>

Bei der Maeterlincksche Szene handelt sich um das Stück *Intérieur* (1894), das ihm sein Vater zuvor geschickt hat. Auf eine ungewöhnliche, aber beeindruckende Weise lässt der belgische Dramatiker das Publikum in diesem Stück die vom Schicksal betroffene Familie – die älteste Tochter hat sich im Fluss ertränkt - nur wie der besagte alte Greis, durch drei Fenster, hinter deren Glasscheiben, sehen. Aber während der Greis schließlich doch ins Haus geht, um der Familie das Unglück mitzuteilen, muss das Publikum das Geschehen weiter durch die Fenster verfolgen. So wirken die Schauspieler der Familienmitglieder für das Publikum stets wie Pantomimen. Und diese Perspektive hat sich bis zum Schluss nicht geändert. Als die Eltern und die beiden Töchter hinausgehen, um die Leiche zu sehen, die die Dorfbewohner auf einer Tragbahre gebracht haben, sind sie für das Publikum nicht mehr sichtbar. Solches bewusst auf Distanz gehaltenes Zuschauen ermöglicht dem Publikum einen unfehlbaren Überblick über das Wesentliche des menschlichen Alltagslebens. Und die Zerbrechlichkeit des Familienglücks ist dadurch noch ersichtlicher. Davon ist im Stück auch die Rede. Als seine Enkelin Marie sich ebenfalls nicht traut, ins Haus zu gehen, nachdem sie die friedliche Abendbeschäftigung der Familie durchs Fenster beobachtet hat, sagt der Greis:

---

<sup>358</sup> Vgl. Martens, S. 216.

<sup>359</sup> Ursprünglich hatte Hofmannsthal beim Verfassen des Gedichts *Erlebnis* vor, mehr ins Detail zu gehen. Im Entwurf stehen nämlich noch folgende Verse über das Interieur, die dann gestrichen worden sind: „Wo Lampenlicht“ „Das kleine Bett ist offen und es liegt / Ein Buch am Polster und am weissen Ofen“ „Er möchte schrei'n und kann nicht seine Glieder / Sind todt“ (SW 1, 177).

<sup>360</sup> Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890-1901, Berlin: Bermann-Fischer, 1935, S. 169f..

Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder. J'ai près de quatre-vingt-trois ans et c'est la première fois que la vue de la vie m'a frappé. Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave ... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre ; et cependant je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore ... Est-ce cela, mes enfants ? Dites-moi donc pourquoi vous êtes pâles aussi ? Y a-t-il peut-être autre chose, que l'on ne peut pas dire et qui nous fait pleurer ? Je ne savais pas qu'il y eût quelque chose de si triste dans la vie, et qu'elle fit peur à ceux qui la regardent ... Et rien ne serait arrivé que j'aurais peur à les voir si tranquilles ... Ils ont trop de confiance en ce monde ... Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres ... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons ... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage ; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir ...<sup>361</sup>

Was Hofmannsthal über „die Märchenhaftigkeit des Alltäglichen [...], das Absichtlich-Unabsichtliche, das Traumhafte“ sagt, bezieht sich wohl besonders auf diese Stelle und Maries Empfindung: „On dirait que je les vois en rêve ...“.<sup>362</sup>

Es scheint, als ob Hofmannsthal auf Maeterlincks *Intérieur* antworten wollte, wenn er in seiner Prosa *Raoul Richter*, 1896 (1914) ausführlicher auf den Zusammenhang zwischen einem erleuchteten Fenster und der Essenz des Menschenlebens einging. In dieser Prosa werden zwei Einblicke durchs Fenster erwähnt. Der erste steht gleich am Anfang als Einleitung in die Geschichte:

Zu Ende Juli abends gewahrte ich in der Andrianschen Villa, die sonst verschlossen war, ein offnes Fenster und sah einen jungen Mann sitzen, der, sich selber am Klavier begleitend, ohne Noten leidenschaftlich in die Dämmerung hineinsang. (EA P3, 165)

Dieser Einblick ins Fenster führt gleichzeitig zum Einblick in den Charakter des

<sup>361</sup> Maurice Maeterlinck: Théâtre, Bd. 2, Bruxelles: Lacomblez [u.a.], 1904, S. 190f.. Die folgende deutsche Übersetzung aus: Maurice Maeterlinck, Die frühen Stücke, übers. und hrsg. v. Stefan Gross, Bd. 2, München: Ed. Text + Kritik, 1983, S. 44f.: „Ich wußte es ja: man darf nicht hinsehen. Jetzt hin ich fast dreißig Jahre alt, und zum ersten Mal hat der Anblick des Lebens mich erschüttert. Ich weiß nicht, warum mir alles, was sie tun, so seltsam und gewichtig erscheint ... Sie warten auf die Nacht, bei sich zu Hause, so wie wir bei uns auf sie gewartet hätten, weiter nichts; und doch kommt es mir vor, als sähe ich sie aus der Höhe einer anderen Welt, weil ich eine kleine Wahrheit kenne, die sie noch nicht kennen ... Liegt es daran, meine Lieben? Sagt mir doch, warum auch ihr blaß seid? Ist es vielleicht etwas anderes, etwas Unsagbares, das uns zum Weinen bringt? Ich wußte nicht, das Leben etwas so Trauriges an sich haben kann, daß es denen Angst macht, die es betrachten ... Selbst wenn nichts passiert wäre: wie würde es mich beängstigen, sie so ruhig zu sehen ... Sie haben zuviel Vertrauen in diese Welt ... Da sind sie, durch ein paar armselige Fenster vom Feind getrennt ... Sie glauben, daß nichts passiert, weil sie die Tür verschlossen haben, und sie wissen nicht, daß in den Seelen immer etwas passiert und die Welt nicht an den Haustüren endet ... Sie sind sich ihres kleinen Lebens so sicher, und sie ahnen nicht, daß so viele andere mehr darüber wissen; daß ich armer alter Mann, hier, zwei Schritt vor ihrer Tür, ihr ganzes kleines Glück in meinen alten Händen halte und sie nicht zu öffnen wage ...“.

<sup>362</sup> Ebd., S. 186 und S. 42: „Es ist, als säh' ich sie im Traum ...“.

Titelhelden. Es ist gerade diese hingebungsvolle Leidenschaft, die den Erzähler auf den jungen Mann aufmerksam macht. Bald danach haben die beiden eine Freundschaft geschlossen, die nur kurz dauert, aber dem Erzähler sich tief einprägt. Es handelt sich um eine Freundschaft zwischen zwei fast gegensätzlichen Charakteren. Während Raoul Richter, der nur ein wenig älter als der Erzähler ist, „etwas Festes, Bestimmtes“ an sich hat (166, Z. 1), nicht nur des „Sichverlierens“, sondern auch der „Aufmerksamkeit“ fähig ist (165, Z. 19f.), liebt der Erzähler, der sich selbst als „Spieler“ bezeichnet, „das Überschwengliche“ und die „Trunkenheit“ (168, Z. 7f.). Der eine bevorzugt „die Fülle“, der andere dagegen „die Überfülle“ (168, Z. 20). Der eine schätzt „die fromme Zufriedenheit“, der andere „die schweifende Sehnsucht“ (168, Z. 21f.). So betrachtet Raoul Richter jene „uralte Riesentanne“ (172, Z. 23), zu der er den Erzähler in einer stürmischen Nacht führt, wegen ihrer Festigkeit als Vorbild, während der Erzähler den unbeständigen „Laufbrunnen“ vor seiner Kammer besonders mag (166, Z. 19f.; 168, Z. 4f.). Der Grund für diesen großen Unterschied liegt nicht zuletzt darin, dass vor Raoul Richter schon ein festes Ziel liegt, nämlich „Ehe und Vaterschaft“ (171, Z. 12f.). Gleich nach dieser Feststellung, auf die der Erzähler während eines Gesprächs auf dem Heimweg gekommen ist, erblickt er ein erleuchtetes Fenster:

Wir kamen einen Abhang hinunter, da stand ein einsames Bauernhaus; aus dem einen kleinen viereckigen Fenster fiel ein Licht über die Wiese hin, dann schob sich ein Schatten davor, das Licht verschob sich, erlosch dann für eine kurze Weile. In den wenigen dürftigen Zeichen fiel mich das Ganze des Menschenlebens an, die vier Wände, das niedrige Dach über dem Kopf, das Drinnen und Draußen, das Eingeschlossene, das Erbärmliche, das Wunderbare. (EA P3, 171)

Das kleine Fenster des Bauernhauses lehrt den Erzähler das wirkliche Leben, dem er bis dahin keine Beachtung geschenkt hat. Nun erkennt er trotz des Erbärmlichen und Hässlichen auch das Schöne darin. Während die Beschäftigung der Bewohner hinter den Fenstern bei Maeterlincks Stück klar sichtbar ist, bleibt hier alles nur schemenhaft. Die Fensterscheiben sind vermutlich undurchsichtig. Für die Illusion eines warmen Zuhause ist das aber ein glücklicher Zufall. Denn im Gegensatz zu der Familie in *Intérieur*, die vor dem Tod der ältesten Tochter glücklich war, wohnen hier im Bauerhaus zwei Brüder nicht harmonisch: Der Ältere behandelt den Jüngeren, der schwachsinnig ist, nämlich wie ein Vieh. Trotz der Erkenntnis dieser grausamen Wahrheit verliert der Lichtschein des Fensters für den Erzähler den Zauber aber nicht: „diese hausten hier allein miteinander, gleichwohl fiel der Schein jetzt wieder sanft und herrlich aus der Kammer wie von einem Stern“ (172, Z. 4f.). Es ist nicht ironisch gemeint, sondern als ein Hinweis auf den Einfluss Raoul Richters zu verstehen, der fest ans Leben

glaubt. Dem Erzähler bleibt alles vorerst noch ahnungsvoll. Erst, nachdem er gesehen hat, wie die Riesentanne trotz des Sturms sich nicht regt und ihre Äste in die „wachsende Helligkeit“ schweigend reckt (173, Z. 12f.), begreift er „Ehe und Vaterschaft“ als erstrebenswerte Tugenden.

Hofmannsthal gewährte dem Komponisten Richard Strauss - für den er viele Opernlibretti geliefert, mit dem er aber nie eine herzliche Freundschaft geschlossen hat, da die beiden von Natur aus grundverschiedenen waren<sup>363</sup> - nach mehr als zwanzig Jahre Zusammenarbeit schließlich einen vertrauten Einblick in sein Arbeitszimmer. Am 14. September 1928 schrieb der Dichter an Strauss nämlich den folgenden Satz:

vielleicht würde es Sie ein wenig röhren, wenn Sie, durch ein kleines Fenster zwischen den Zweigen eines alten Apfelbaumes in ein sehr kleines Zimmer hineinschauend, Ihren getreuen Librettisten erblicken könnten, beim Schein einer Stehlampe, vor sich Ihre letzten Briefe, in der Hand das Textbuch von »Zar und Zimmermann« –<sup>364</sup>

Zehn Monate nach dem Niederschreiben dieses Briefes starb Hofmannsthal unerwartet an einem Schlaganfall. Es scheint, als ob der Dichter als ein dem Tode Naher hier unbewusst ein literarisches Zeugnis des Einblickes in sein eigenes Zimmer sowie des Erblickens seiner selbst hinterlassen hat, wie er es in seiner weisen Praeexistenz-Jugend schon im Gedicht *Erlebnis* dargestellt hatte.

### 2.3.3 Todesvision des Lebenden

Sich doppelt zu sehen hat Dianora, *Die Frau im Fenster*, vor ihrem unerwarteten Tod ebenfalls erlebt. Allerdings wird dieses Bild von ihr nicht als ein zusammengefasster Blick aufs Leben, sondern als eine Vision des Todes begriffen:

Wie abgespiegelt in den stillsten Teich  
liegt alles da, gefangen in sich selber.  
Der Epheu rankt sich in den Dämmer hin  
und hält die Mauer tausendfach umklommen,  
hoch ragt ein Lebensbaum, zu seinen Füßen  
steht still ein Wasser, spiegelt, was es sieht,  
und aus dem Fenster über diesen Rand  
von kühlen, festen Steinen beug ich mich  
und strecke meine Arme nach dem Boden.

<sup>363</sup> Vgl. Hans-Albrecht Koch: Hugo von Hofmannsthal, München: Dtv, 2004, S. 95f..

<sup>364</sup> Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, Zürich: Atlantis Verl., 1964, S. 663.

Mir ist, als wär ich doppelt, könnte selber  
mir zusehn, wissend, daß ich's selber bin –

Pause

Ich glaube, so sind die Gedanken, die  
Ein Mensch in seiner Todesstunde denkt.

Sie schaudert, macht das Kreuz. (SW 3, 105f.)

Es geht um eine Vision des Todes, weil Dianora nicht innerhalb des Fensterrahmes bleibt, wie es bei dem Gedicht *Erlebnis* der Fall ist, sondern sich aus dem Fenster beugt, und weil sie in ihrer sehnsgütigen Erwartung auf den Liebhaber keinen Sinn für solchen Rückblick auf ihr eigenes Leben hat. Ihre kurze Reflexion über den Tod resultiert nur aus der Predigt des beliebten spanischen Priesters über „Ergebung in den Willen des Herrn“ und über die Unentrinnbarkeit aller Dinge, die die Amme ihr eben erzählt hat und die im Stück als eine unabsichtliche Mahnung im Hinblick auf ihr ehebrecherisches Verhalten zu verstehen ist. Um diesen plötzlichen Todesgedanke bekümmert Dianora sich auch nicht lange.

Wenn es um die Gestaltung eines unentrinnbaren und gewaltsamen Todes geht, hat eine andere weibliche Figur Hofmannsthals mit Dianora vieles gemeinsam, nämlich Klytämnestra, die zum Schluß der Tragödie *Elektra* (1903) ebenfalls von einem männlichen Familienmitglied ermordet wird; sie erscheint wie Dianora bei der Abenddämmerung in einem Fensterrahmen:

In dem breiten Fenster erscheint die Gestalt der Klytämnestra. Ihr fahles, gedunsenes Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher über dem scharlachroten Gewand. Sie stützt sich auf eine Vertraute, [...]. Die Königin ist über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Ihre Arme sind voll Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten. (SW 7, 74)

Dieser Einakter spielt auf dem hinteren Hof des Königspalastes. Laut den vom Autor verfassten szenischen Vorschriften ist das breite Fenster, an dem Klytämnestra ihren Auftritt hat, links von der Haustür auf der Hinterwand des königlichen Hauses. Während Hofmannsthal Klytämnestra, die von den Göttern zum Tod verdammt wurde, von dem Fensterrahmen umfangen sein lässt, verbindet er Elektra, die feindliche und einen Mordplan gegen die Mutter schmiedende Tochter, vordergründig mit der Türschwelle. Elektra tritt aus der Tür, liegt die meiste Zeit vor der Schwelle oder kauert auf der Schwelle, und schließlich schreitet sie dann von der Schwelle herunter, um einen ekstatischen Totentanz für Klytämnestra, Ägist und sich selbst zu beginnen.<sup>365</sup> Für Elektras Verharren an

---

<sup>365</sup> Ähnlich wie bei Rilkes Gedicht *Toten-Tanz* kommt die Musik zu Elektras Tanz auch von innen heraus: Elektra auf der Schwelle kauernd: „Ob ich nicht höre? ob ich die / Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir / heraus“ (SW 7, 109). Das spezifische Einsetzen des Totentanz-Motivs von

dieser Stelle gibt es einen heimlichen Grund: Seitwärts der Türschwelle hat sie das Beil begraben, die ehemalige Mordwaffe Klytämnestras und Ägisths und nun auch für ihre Tötung bestimmte Mordwaffe. Dies ist sicherlich nicht der einzige Grund dafür, dass Hofmannsthal Elektra so beharrlich - genauso wie diese an der Rache für den ermordeten Vater - an der Türschwelle festhält. Denn auch ihre jüngere Schwester Chrysothemis, die zusammen mit Elektra im Palast eingekerkert ist, sieht das Publikum ebenfalls zuerst in der Haustür. Es handelt sich hier noch um eine von hierarchischen Gedanken hergeleitete Platzaufteilung:<sup>366</sup> die Königin am Fenster, traditioneller Platz für die Hochrangigen, und die Prinzessinnen in der Tür. Darüber hinaus deutet der Autor dem Publikum damit noch auf sinnbildliche und eindrucksvolle Weise im Voraus die unterschiedliche Lage der Frauen an. Elektra und Chrysothemis, die verstoßenen Königstöchter, warten auf die Ankunft ihres Bruders und den Ausgang ihres von dem Wunsch nach Rache bestimmten Lebens. Dafür steht das Bild der Tür. Währenddessen steckt Klytämnestra immer fest in der Todesfalle, als welche sich ihr Palast letztendlich erweisen wird. Wenn Elektra zu Orest sagt, dass sie vor der Tür liege und doch nicht der Wachhund sei,<sup>367</sup> entspricht das in Wirklichkeit nicht der vollen Wahrheit. Denn sie ist im Grunde der Wachhund für die geplante Ermordung Klytämnestras und Ägisths. Zuerst hindert Elektra die Anderen, die Klytämnestras Schrei gehört haben, in den Palast einzutreten, als Orest seine Mutter ermordet, und dann führt sie noch Ägisth in den Palast, seine „Todeskammer“, hinein. Dass die Erscheinung einer Figur im Fenster für Hofmannsthal als eine Metapher für deren bevorstehenden, unentrinnbaren und gewaltsamen Tod steht, wird wieder bei der Szene der Ermordung an Ägisth gezeigt. Wie Klytämnestra konnte Ägisth unmöglich Agamemnons Kindern entkommen. Man sieht ihn zweimal am Fenster erscheinen:

ÄGISTH geht ins Haus. Eine kleine Stille. Dann Lärm drinnen. Sogleich erscheint Ägisth an einem kleinen Fenster rechts, reißt den Vorhang weg, schreit  
Helft! Mörder! helft dem Herren! Mörder, Mörder!  
Sie morden mich!  
Er wird weggezerrt. Hört mich denn niemand? hört  
denn niemand?  
Noch einmal erscheint sein Gesicht am Fenster. (SW 7, 109)

Dass Klytämnestras Palast schließlich zu ihrer Todesfalle geworden ist, setzt ihre seelische Gefangenschaft voraus. Sie war schon lange in den Reden ihrer Vertrauten und Schleppenträgerin gefangen und konnte nicht selbstständig ihre

---

Hofmannsthal an dieser Stelle beweist die Beliebtheit dieses Motiv um 1900.

<sup>366</sup> Vgl. Susanne Marschall: TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds Büchse der Pandora und Hugo von Hofmannsthals Elektra, Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, 1996, S. 220.

<sup>367</sup> Siehe SW 7, S. 96.

eigene Lage einschätzen. Wenn sie nun Elektra hören will, liegt es nur daran, dass sie zu hören wähnt, was sie zu hören freut. Elektras Urteil über sie - „du liegst in deinem Selbst so eingekerkert“ - entspricht genau der Wahrheit (SW 7, 86). Ihr seelisches Eingekerkertsein offenbart sich auch in der Furcht vor dem rächenden Orest. So lässt sie sich wie eine Schwereverbrecherin bewachen:

[...] Diener  
hab ich genug, die Tore zu bewachen,  
und wenn ich will, laß ich bei Tag und Nacht  
vor meiner Kammer drei Bewaffnete  
mit offenen Augen sitzen. (SW 7, 84)

Dennoch verfolgt die Angst sie noch in den Traum hinein. Allerdings zeigt Klytämnestra auch den Willen, das seelische Gefängnis zu verlassen. Sie entlarvt die Wörter ihrer Vertrauten und Schleppenträgerin als „Atem des Aegisth“, und geht „vom Fenster weg und erscheint in der Tür“ (SW 7, 76). Aber es handelt sich nur um einen halbherzigen Befreiungsversuch. Wie schon gesagt, will sie nur hören, was sie hören möchte, genauer gesagt, sie will von Elektra das richtige Opfer zur Vertreibung des Alpträums erfahren, der sie jede Nacht quält. Deshalb sind ihre Lider so schwer. Von dieser Bedeutung ausgehend, tritt Klytämnestras Erscheinung am Fenster dann noch als Kontrastbild zu ihren eigenen kaum offen gehaltenen „Fenstern“ und als Wunsch nach Augen-Aufmachen-Können zutage.

Während das Eingerahmt-Werden der Figur vom Fenster bei Hofmannstahl eine vorrangige Bedeutung für die Todesvision besitzt, mag der Anblick des Fensters bei George möglicherweise eine Vision des verhinderten Todes eines begehrten Objekts erstehen lassen. George beschreibt das Gefühl des Niedergeschlagenseins in seiner frühen Prosa *Zwei Abende* mit diesem Bild,<sup>368</sup>

[...] das einer katze die auf dem sims eines geschlossenen fensters sitzend in weniger als griffweite draussen einen vogel gewahrt aber nicht erlangen kann und deshalb leise fletscht und wimmert. (SW 17, 21, Z. 8f.)

Laut Morwitzs Kommentar ist niemand anderer als Hofmannsthal für dieses die tiefe Enttäuschung beschreibende Bild verantwortlich.<sup>369</sup> Es ist ein Bild für verhinderte Jagdlust, für einen enttäuschten Jäger, eine Beute, die scheinbar zum Greifen nahe, jedoch unerreichbar ist, und für einen unerfüllten sehr persönlichen Wunsch nach „Besitzen“ und „Einverleiben“ eines Heißbegehrten, wobei es sich um den jungen Hofmannstahl handelt. Morwitz zufolge berichtet diese Prosa von „*Gedanken und Gefühlen*“ des Verfassers an zwei Abenden nach „dem für ihn enttäuschenden Treffen mit Hugo von Hofmannsthal“. Bei der oben zitierten Stelle

<sup>368</sup> Diese Prosa dürfte vor November 1903 entstanden sein. Siehe SW 17, S. 110.

<sup>369</sup> Vgl. Ernst Morwitz: Kommentar zu den Prosa- Drama- und Jugend-Dichtungen Stefan Georges, München [u.a.]: Küpper, 1962, S. 21.

handelt es sich um eine Verbildlichung solcher Gedanken und Gefühle. Beachtenswert bestätigt dieses Bild Georges gerade die weit verbreiteten Eindrücke, die er und Hofmannsthal in der Nachwelt hinterlassen haben, obwohl einige Forscher sie gern berichtigen möchten:<sup>370</sup> neben dem Magier des Worts ein Menschenfänger und raubtierähnliches Wesen – mit Thomas Karlaufs Wort „etwas *Sphinxhaft-Dämonisches*“ in seinem Antlitz -<sup>371</sup> und der junge Hofmannstahl ein „*Luftwesen*“,<sup>372</sup> ein „arielhaftes“ Wesen, „wie Watteau oder Fragonard es gemalt hätte“, meint Hermann Bahr.<sup>373</sup> Hofmannsthal würde es sicherlich auch nicht als etwas Falsches oder Unpassendes betrachten, wenn man ihn als ein vogelhaftes Wesen bezeichnete. In dem als Würdigung des *Jahrs der Seele* in Dialogform verfassten *Gespräch über Gedichte* (1903) lässt er durch den Mund Gabriels, einen der Beteiligten als Kenner der Poesie sagen: „Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag“ (SW 31, 76). Es fällt noch auf, dass dieses *Gespräch* mit der Geste angefangen hat, dass Gabriel einen Gedichtband auf die Fensterbank legt. Eine Geste, die das darauf folgende Geschehen ankündigt: Gabriel eröffnet seinem Gesprächspartner Clemens die Welt der Georgeschen Dichtung. Von Hofmannsthals Seite können wir noch von einem möglichen Ausgang der Szene zwischen Katze und Vogel in *Zwei Abende* erfahren: vom Tod des Vogels trotz der vorläufigen Rettung durch das geschlossene Fenster: „Und er kann tödten, ohne zu berühren“ (SW 2, 61). So schreibt Hofmannsthal über George im Gedicht *Der Prophet*, das er nach dem Treffen mit George am 26. Dezember 1891 verfasste.

Die Fenster des Traktschen Gedichts *Winkel am Wald* (1912) zeigen künstlerische Todesbilder:

Des Todes reine Bilder schaun von Kirchenfenstern;  
Doch wirkt ein blutiger Grund sehr trauervoll und düster.  
Das Tor blieb heut verschlossen. Den Schlüssel hat der Küster.  
Im Garten spricht die Schwester freundlich mit Gespenstern. (HKA 1, 38)

Der hier zitierte erste Vers besagt, dass die Bilder schauen. Sie schauen von den Kirchenfenstern herab auf die Menschen, die sie betrachten. Es geht hier also um eine gegenseitiges Zusehen mit zweierlei „Fenster“: Die Menschen blicken mit

<sup>370</sup> Vgl. Kurt Singer: Der Streit der Dichter. Gedanken zum Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, in: Castrum Peregrini LX, Amsterdam 1963, S. 5-28; hier S. 15. Manfred Durzak: Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung, München: Fink, 1968, S. 160.

<sup>371</sup> Thomas Karlauf: Stefan George. Die Entdeckung des Charismas, München: Blessing, 2007, S. 15.

<sup>372</sup> Ebd., S. 14.

<sup>373</sup> Zit. nach: Karlauf, S. 13 und vgl. Singer, ebd.. Sogar bei der Arte, wie der junge Hofmannsthal sprach, ließ sich ein Vogel assoziieren, wie Jens Rieckmann nach der Erinnerung seines Jugendfreundes Edmund von Hellmer schildert: „Seine nasale Stimme, die im nächlässigen Tonfall junger österreichischer Aristokraten daherplauderte, schlug leicht in den Diskant um und erinnerte zuweilen an ‚das röhrende Aufflattern eines kleinen Vogels‘.“ Siehe Jens Rieckmann: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer ‚Episode‘ aus der Jahrhundertwende, Tübingen und Basel: Francke, 1997, S. 19.

ihren Augen, den „Fenstern der Seele“, - die Bilder aus den Fensterscheiben. Die Bilder schauen, weil die Gläser sie dazu befähigen. Von welchen Bildern des reinen Todes könnte hier die Rede sein? Sehr wahrscheinlich sind sie Darstellungen der Kreuzigung Christi, des Todes der Jungfrau Maria, der Martyrien der Heiligen usw.. Der Tod hat in der christlichen Bilddarstellung unübersehbare Präsenz und eine sehr relevante Stellung. Deren Zweck sollte nicht nur die bildliche Veranschaulichung der Geschichte der Bibel und des Christentums sein, sondern auch die Aufforderung an den Betrachter, sich mit dem eigenen Tod zu befassen. Aber wenn der Künstler mit diesen Bildern den Betrachter von dessen sündhaftem Leben „reinigen“, den Wunsch nach Erlösung vom irdischen Dasein erwecken oder dieses transzendieren wollte, scheiterte sein Aufgabe in einem Bild, dessen roter Hintergrund bei dem Betrachter eher eine depressive Stimmung erzeugt, wie sie auch dem Reim von „Kirchenfenstern“ und „Gespenstern“ in Zeile 8 entspricht. Die gleichen Reimwörter, nur aus dem Nomen „Gespenstern“ wird das Verb „gespenstern“, tauchen später im Gedicht *Afra* wieder auf.

Wenn man das sprechende Ich im Innenraum der Kirche vermutet, erkennt er bei dem anschließenden Vers seinen Irrtum. Das Kirchentor ist heute geschlossen. Das heißt, dass das sprechende Ich sich draußen vor der Kirche befinden und die vorherigen Verse über die Kirchenfenster – deren Wirkung sich erst im Innenraum am besten entfalten kann - aus dessen Erinnerung stammen muss. Wenn es sich nun aus der von den Kirchenfenstern erzeugten düsteren Stimmung befreien und im Gotteshaus Trost bzw. Seeleruhe suchen will, findet es leider keinen Zugang. Daher bleibt das sprechende Ich im abendlichen – diese Tageszeit wird vorher im Vers 2 angegeben - Garten, der für Trakl ein Ort „verschwiegener Spiele“ und des Verbrechens ist (HKA 1, 147), mit der Schwester, die vor den Gespenstern keine Scheu und Angst hat und mit ihnen freundlich spricht. Bei den Gespenstern handelt es sich hier sehr wahrscheinlich weniger um die ins Diesseits zurückgekehrten fremden Toten, sondern eher um innere Gespenster, um die „Dämonen“ im Blut des sprechenden Ichs.<sup>374</sup>

Vermutlich fühlte das sprechende Ich des Prosagedichtfragmentes *Erinnerung* (1914) aufgrund der gleichen, verbotenen Liebe zwischen Bruder und Schwester, die nur zwischen den Zeilen angedeutet wird, dass das schwarze Linnen, das das Fenster seines Elternhauses verhüllt, erschauert:

Was zwingt so still zu stehen auf verfallener Wendeltreppe im Haus der Väter und es

---

<sup>374</sup> Vgl. dazu diese in der Forschung oft zitierte Stelle aus Trakls Brief an Hermine von Rautenberg vom 5. Oktober 1908: „Ich glaube, es müßte furchtbar sein, immer so zu leben, im Vollgefühl all der animalischen Triebe, die das Leben durch die Zeiten wälzen. Ich habe die fürchterlichsten Möglichkeiten in mir gefühlt, gerochen, getastet und im Blute die Dämonen heulen hören, die tausend Teufel mit ihren Stacheln, die das Fleisch wahnsinnig machen. Welch entsetzlicher Alp!“ (HKA 1, 472)

erlöscht in schmächtigen Händen der flackernde Leuchter. Stunde einsamer Finsternis, stummes Erwachen im Hausflur im fahlen Gespinst des Mondes. O das Lächeln des Bösen traurig und kalt, daß der Schläferin rosige Wange erbleicht. In Schauern verhüllte ein schwarzes Linnen das Fenster. Und es sprang eine Flamme aus jenes Herzen und sie brannte silbern im Dunkel, ein singender Stern (HKA 1, 382).

Das schwarze Linnen steht wahrscheinlich als Zeichen der Todestrauer und deutet dann den Tod des Vaters an, der der Anfang des Verfalls seiner Familie war.<sup>375</sup>

Für Trakl, wie für viele Dichter, ist das Fenster ein Ort der Erinnerung. Diese Bedeutung geht besonders klar aus dem ein Jahr früher entstandenen Gedicht *Kindheit* (1913) hervor. Dieses Gedicht thematisiert eine Kindheitserinnerung, durch den Anblick auf die Holunderfrüchte vorm Fenster ausgelöst:

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit  
In blauer Höhle. [...] (HKA 1, 79)

Der Holunder ist ein Baum, der oft in Trakls Dichtung erwähnt wird. Es gab im Garten seiner Familie wohl Holunder.<sup>376</sup> Holunder gilt im Volksglauben als der Baum des Lebens und wird daher gern zum Schutz neben dem Haus gepflanzt. Andererseits wird der Holunder noch als Baum des Todes angesehen. Man glaubt, dass die Seelen der Verstorbenen in ihm wohnen. Deshalb ist er auch häufig auf dem Friedhof zu finden.<sup>377</sup> In diesem Sinn wirkt der Holunder hier dann wie ein vorausgeschickter Hinweis auf das anschließende und zentrale Bild des Gedichts: Die Kindheit ist keine unwiederbringliche Vergangenheit, sondern wird in „blauer Höhle“ bewahrt. Immer wenn der Dichter an sie zurückdenkt, kommt eine Reihe traumhafter und idyllischer Landschaftsbilder. An den Vergangenheitsbildern, in denen der Einklang zwischen Mensch und Natur vorherrscht, haftet jedoch auch etwas Trauriges und Dunkles, wie „der Amsel Klage“ in Vers 6 und die „finsternen Weiler“ in Vers 10 verraten. Der Rückblick erhellt den Sinn des Vergangenen, der dem Dichter früher dunkel war. Zu diesem Zeitpunkt des Aufgeklärt-Seins wird er von der kühlen und verfallenen Stimmung des verlassenen Hauses aus der Versunkenheit wachgerüttelt.<sup>378</sup> Die Kindheitserinnerung, die in seinen Augen wie ein heiliger Geist in Bläue erscheint, läuft durchs offene Fenster davon:

[...]  
Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.

<sup>375</sup> Der Verfall der Familie Trakl hat sich später tatsächlich ereignet. Mit dem Tod Maria Geipel-Trakl im Jahre 1973 ist die Familie Trakl ausgestorben. Alle Geschwister Trakls sind kinderlos gestorben. Vgl. Weichselbaum, S. 185.

<sup>376</sup> Der Garten lag „nur wenige hundert Meter entfernt zwischen Pfeilergasse und alter Stadtmauer“ und hat ein „Salettl“ (Gartenhäuschen), wo viele Jugendgedichte Trakls entstanden. Vgl. Weichselbaum, S. 21 und vgl. Basil, S. 41.

<sup>377</sup> Vgl. Gustav-Adolf Pogatschnigg: Frieden. Semantische Rekonstruktion eines Traklschen Wortfeldes, in: Studia Trakliana. Georg Trakl 1887-1987, Milano: Cisalpino-Goliardica, 1989, S. 104; Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 4, S. 262f..

<sup>378</sup> Vgl. Wölfel, S. 64.

Leise klinkt ein offenes Fenster; zu Tränen  
Röhrt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel,  
Erinnerung an erzählte Legenden; doch manchmal erhellt sich die Seele,  
Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene Frühlingstage. (HKA 1, 79)

Das Klinken des Fensters, wohl durch das Verlassen des „Geistes der Erinnerung“ verursacht,<sup>379</sup> signalisiert die geistige Rückkehr des Dichters in die Gegenwart. Aber das offene Fenster zeigt ihm den ferneren Friedhof am Hügel – an das Motiv des Todes im Holunder anknüpfend -, der den Dichter mit der Erinnerung an in der Kindheit gehörte Geschichten aus ferner Zeit und fröhliche Menschen röhrt. So wird die Erinnerung an die Kindheit mit der Erinnerung an den Tod verkettet. Das offene Fenster erweist sich hier als Tor und Weg zur Erinnerung.

In Trakls Gedicht *Im Dorf* (1913), das kurz zuvor verfasst wurde, ist das Klinken des Fensters ebenfalls ein Signal des Verlassens. Es geht aber um das Verlassen des Todes und des Fortgehens der von ihm geholten Menschenseele. Damit erinnert es an den schon erwähnten Volksglauben, das Fenster als „Flugloch der Seele“ anzusehen:

Ans Fenster schlagen Äste föhnentlaubt.  
Im Schoß der Bäuerin wächst ein wildes Weh.  
Durch ihre Arme rieselt schwarzer Schnee;  
Goldäugige Eulen flattern um ihr Haupt.

Die Mauern starren kahl und grauverdreckt  
Ins kühle Dunkel. Im Fieberbett friert  
Der schwangere Leib, den frech der Mond bestiert.  
Vor ihrer Kammer ist ein Hund verreckt.

Drei Männer treten finster durch das Tor  
Mit Sensen, die im Feld zerbrochen sind.  
Durchs Fenster klinkt der rote Abendwind;  
Ein schwarzer Engel tritt daraus hervor. (HKA 1, 64)

Der Dichter beschreibt im letzten Teil dieses dreiteiligen Gedichts den Tod einer schwangeren Bäuerin. Vor ihrem Tod ist sie dreifach gequält worden. Die erste Qual kommt von innen: Sie kämpft mit der schweren Geburt ihres Kindes. Zur gleichen Zeit ist sie noch der Gewalt im Bereich der Natur und den Männern schutzlos ausgeliefert.<sup>380</sup> Der Föhn kommt als Vorbote des Todes durchs offne

---

<sup>379</sup> Vgl. Eduard Lachmann: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtung Georg Trakl, Salzburg: Müller, 1954, S. 192.

<sup>380</sup> Vgl. Doppler, S. 73.

Fenster – dessen Flügel anscheinend nach außen geöffnet sind, so dass die sich wegen des Windes bewegenden Äste auf die Scheiben schlagen - in ihre Kammer hinein und entfacht in ihrem Schoß den wachsenden Schmerz, der das Sterben des Kindes andeutet, das wie das Laub draußen unter der Macht des Föhns leidet. Dann wird die Bäuerin noch von Herumflattern der Eulen belästigt und dem lüsternen Blick des Mondes ausgesetzt, der vielleicht nicht unschuldig an dem Tod eines Hundes ist, der vor ihrer Kammer liegt. Bei diesen beiden Stellen gibt es im Bezug auf die Farbe „Gold“ eine etwas ungewöhnliche Gestaltung: Das goldene Licht, das sowohl von Mond, als auch von den Eulenaugen kommt - in einem anderem etwas früher entstandenen Gedicht Trakls heißt es: „Runde Eulenaugen – Tönendes Gold“ (HKA 1, 304) -, verheißt der Schwangeren anscheinend den Untergang. In der Tat hat das „Gold“ bei Trakl nicht immer positive Bedeutung. Das „Gold“ in seiner Dichtung bezieht sich einerseits auf die Sonne, die Farbe des Herbsts, das Archaische, sowie auf die Opposition zu „Dunkel“, und andererseits auch auf etwas „Vergangenes, Einstiges (Erinnerung), und Zu-Ende-Gehendes (Spätzeit)“.<sup>381</sup> Dass das Gold hier eher auf etwas Böses hindeutet, ist auch schon in dessen Verbindung mit den Augen der Eule zu erkennen, die im Volksglauben wegen ihrer klagenden Stimme als „Totenvogel“ und „Leichenhuhn“ angesehen wird<sup>382</sup> und für Trakl ein Vogel ist, der den Untergang singt (HKA 1, 304).

Zu dieser kritischen Stunde für die Bäuerin treten drei finster aussehende Bauern in die Bauernhof. Sie bringen jedoch keine rettende Hilfe für sie, sondern zusätzlich ein anderes böses Zeichen mit – die gebrochenen Sensen. Damit ist der Untergang der Schwangeren besiegt. Am Ende weht der Föhn - nun blutig verfärbt - wieder durch die Fensteröffnung hinaus und verursacht das Klinnen bei den Fensterscheiben. In seiner Begleitung ist der Todesengel.

Im Vergleich zu Rilke, der glaubt und wünscht, dass der Mensch den Tod wie eine Frucht in sich trägt, scheint Trakl eher dazu neigen, die Natur als Quelle des Todes zu sehen. Eine ähnliche Darstellung wie im Gedicht *Im Dorf* - der Tod kommt aus der Natur zum Menschen – existiert auch in anderen Werken, z.B. im einige Monate nach *Im Dorf* entstandenen Gedicht *An einen Frühverstorbenen* (1913). In diesem Gedicht ist ebenfalls von einem schwarzen Engel die Rede, der dies Mal aber nicht aus dem Fenster, sondern aus dem Baum kommt:

O, der schwarze Engel, der leise aus dem Innern des Baums trat,

[...] (HKA 1, 117)

Danach heißt es im Prosagedicht *Traum und Umnachtung* (1914) wieder, dass der

<sup>381</sup> Iris Denneler: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls, Salzburg: Müller, 1984, S. 92.

<sup>382</sup> Vgl. Knaurs Lexikon der Symbole, S. 126. Natürlich gilt die Eule auch als Weisheitsvogel. Aber diese Bedeutung scheint hier keine Rolle zu spielen.

Tod aus den Blumen am Fenster tritt:

Weh, des Abends am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat.  
(HKA 1, 148, Z. 32f.)

Das Hervortreten des schwarzen Engels bzw. der Todesverheißung aus der Vegetation ist allerdings durch menschliche Tätigkeit verursacht. Im Gedicht *An einen Frühverstorbenen* ist es das Kinderspiel. An dessen Vers 1 schließen sich diese beiden Zeilen der zeitlichen Bestimmung an:

Da wir sanfte Gespielen am Abend waren,  
Am Rand des bläulichen Brunnens. (HKA 1, 117)

Bei *Traum und Umnachtung* handelt es sich dann um einen Kindesmissbrauch,<sup>383</sup> der wahrscheinlich aus dem Spiel zwischen einem Erwachsenen und einem Kind hervorgeht. Vor der oben zitierten Stelle heißt es nämlich:

Haß verbrannte sein Herz, Wollust, da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat, in dem strahlenden sein umnachtetes Antlitz erkannte. (HKA 1, 148, Z. 30-32)

Es scheint, dass dieses Verbrechen die Ankunft des Todes am Fenster des „Er“ in *Traum und Umnachtung* - dahinter steht der Dichter selbst<sup>384</sup> - hervorruft. Der Tod kommt aber nicht, um ihn zu holen, sondern zeigt sich vorerst als eine Androhung,<sup>385</sup> deren Schatten er noch lange ertragen muss. Daher heißt es anschließend:

O, ihr Türme und Glocken; und die Schatten der Nacht fielen steinern auf ihn. (HKA 1, 148)

Diese Zeile steht am Ende des ersten Abschnittes des Prosagedichts, das aus drei Abschnitten einer Untergangsgeschichte besteht.<sup>386</sup> Über das endgültige Ende heißt es am Schluss: „die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang.“ (HKA 1, 150, Z. 122f.)<sup>387</sup>

Es ist aber nicht nur dem sensiblen Dichter vor der Katastrophe des ersten Weltkriegs vorbehalten, die Pflanze draußen vorm Fenster als tödliche Bedrohung zu empfinden. Ein ähnliches Gefühl ist auch bei Toyens Peinture-Collage *A une certaine heure* zu spüren (Abb. 52). Die tschechische Surrealistin hat dieses aus der Fotografie-Montage hergestellte Werk 1963 in Paris geschaffen, wo sie von 1947 bis zu ihrem Tod im Jahr 1980 wohnte,<sup>388</sup> weil sie nicht unter der

---

<sup>383</sup> Diese Deutung verdanke ich den Hinweisen von Herrn Prof. Dr. Peter Sprengel.

<sup>384</sup> Vgl. Kathrin Pfisterer-Burger: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins, Salzburg: Müller, 1983, S. 17.

<sup>385</sup> Vgl. Ebd., S. 43.

<sup>386</sup> Ursprünglich heißt das Prosagedicht *Der Untergang Kaspar Münchs*.

<sup>387</sup> Vgl. Ebd., S. 44.

<sup>388</sup> Ursprünglich reiste Toyen wegen der Vorbereitung ihrer Ausstellung, im Jahre 1947 zum zweiten Mal nach Paris. Nach der kommunistischen Machtergreifung in der Tschechoslowakei im Februar 1948 ist sie dann dort geblieben. Vorher war sie schon 1925 zusammen mit ihrem damaligen Freund, Maler und Schriftsteller Jindrich Štyrský für einige Jahre nach Paris gegangen. Vgl. Toyen: Das malerische Werk, hrsg. v. Rita Bischof, Frankfurt a.M.: Neue Kritik, 1987, S. 53 und 156.

kommunistischen Herrschaft leben und arbeiten wollte.<sup>389</sup> Auf *A une certaine heure* ist der Umriß eines Fensters in einer Wand schemenhafter schwebender Weinrankenblätter zu sehen. Hinter den Fensterscheiben flieht die Daphne von Berninis Gruppe *Apoll und Daphne* vorbei, die den Moment der Verwandlung in den Lorbeerbaum zeigt. Man hat hier den Eindruck, als ob die fallenden Blätter Daphne erschrecken. Wenn es hier sich um Lorbeerblätter handelte, würde es heißen, dass Daphne vor ihrer neuen Gestalt erschrickt, in der sie Apolls Verfolgung entkommen konnte.<sup>390</sup> Wahrscheinlich sind die fallenden Blätter das Anzeichen des sich nähernden Winters, den sie fürchtet, da der Lorbeerbaum, der normalerweise ohne Winterschutz nur in den mildernden Ländern gedeihen kann. Der kalte Winter wäre dann ihr Tod. Auf den Tod deutet auch das Fensterkreuz hin, dessen senkrechter Balken ihren Körper durchschneidet. In dieser Hinsicht handelt das Bild dann von der Darstellung der Vanitas, wie Schmoll es vermutet hat.<sup>391</sup> Wenn man das Bild aber vom Gesichtspunkt des Künstlerin besonders nahe liegenden Themas, nämlich der Sicht auf die Frauen aus männlichen Augen, aus betrachtet, besteht noch eine andere Deutungsmöglichkeit. Die emanzipierte Künstlerin, die sehr früh ihren Geburtsnamen Marie Čermínová gegen ein eher männlich klingendes Pseudonym „Toyen“ getauscht hat,<sup>392</sup> könnte hier möglicherweise auf die männliche Sicht auf die Frau zynisch anspielen,<sup>393</sup> nach der Daphne eher vor der Vereinnahmung durch die Natur als vor der männlichen Umarmung fliehen sollte.

In dem 1912 entstandenen Gedicht *Menschliches Elend* gestaltet Trakl eine Begegnung zwischen Lebenden und Toten am Fenster:

Die Uhr, die vor der Sonne fünfe schlägt –  
Einsame Menschen packt ein dunkles Grausen,  
Im Abendgarten kahle Bäume sausen.  
Des Toten Antlitz sich am Fenster regt.

Vielleicht, dass diese Stunde stille steht.  
Vor trüben Augen blaue Bilder gaukeln  
[...] (HKA 1, 62)

Das Gedicht hat eine frühere Fassung und trägt den Titel *Im Spital*. Trakl hat diese erste Fassung im späten Herbst bzw. Winter 1911 verfasst. Rund ein Jahr später hat der Dichter die ursprüngliche Fassung stakt überarbeitet und den Titel dann in

<sup>389</sup> Ihre Bilder wurden während des zweiten Weltkriegs als entartet verurteilt.

<sup>390</sup> Vgl. Schmoll, S. 32.

<sup>391</sup> Vgl. Ebd..

<sup>392</sup> Vgl. Toyen, S. 13.

<sup>393</sup> Toyens Werke behandeln oft das erotische Verlangen des Mannes nach der Frau und den Fetisch-Charakter der Frau in der männlichen Sicht. Vgl. ebd., S. 57.

*Menschliches Elend* verändert.<sup>394</sup> Dass die Darstellung des Gedichts der Entstehungszeit, der kalten Jahreszeit, entspricht, lässt sich sofort bei der Wendung „kahle Bäume“ des Verses 3 erkennen. Dann geht der Vers 6 möglicherweise um eine Anspielung auf die sog. Blaue Stunde, die Zeit zwischen Abend und Nacht, in der die Landschaft in Bodennähe bereits dunkel ist, während sich am Himmel ein intensives Blau zeigt,<sup>395</sup> und auf das wegen der geringen Lichtverhältnisse vermindernde Sehvermögen.<sup>396</sup> Eindeutig hat er hier nichts mit dem hellen Abend zu tun, der zu der angegebenen Stunde in der warmen Jahreszeit noch der Fall ist. Mit der Sonne, von der der erste Vers spricht, ist wohl das Abendlicht gemeint.

Dennoch ist es merkwürdig, dass Trakl hier ausgerechnet fünf Uhr nachmittags für dieses Geschehen wählt. In der ersten Fassung heißt es noch: „Die Uhr, die tief im Grünen zwölfe schlägt -“ (HKA 1, 369). Diese im Volksmund genannte „Geisterstunde“ passt eher zu dem, was das Gedicht dann beschreibt. Merkwürdig ist auch die reflexartige Reaktion der Menschen auf diese Stunde: Ein dunkles Grausen befällt sie auf der Stelle. Es sieht aus, als ob sie wüssten, dass ihnen gleich etwas Unheimliches passieren wird.<sup>397</sup> Tatsächlich sehen sie dann

<sup>394</sup> Kurz vor seinem Tod überarbeitet Trakl dieses Gedicht noch einmal. Diese dritte Fassung heißt dann *Menschliche Trauer*.

<sup>395</sup> Vgl. Hildegard Steinkamp: Die Gedichte Georg Trakls. Vom Landschaftscode zur Mythopoesie, Frankfurt a.M. [u.a.], Lang, 1988, S. 205. Von der Blauen Stunde scheint im folgenden Vers aus dem bereits mehrmals erwähnten Gedicht *An einem Frühverstorbenen* ebenfalls die Rede zu sein: „Immer klangen von dämmernden Türmen die blauen Glocken des Abends.“ (HKA 1, 127) Ähnlich wie bei dem Gedicht *Menschliches Elend* spricht hier danach von der Geisterscheinung.

<sup>396</sup> Vgl. Steinkamp, S. 208.

<sup>397</sup> Warum wählt Trakl hier gerade fünf Uhr für diese unheimliche Begegnung? Es erweckt unweigerlich die Vermutung, dass hinter der Zahl „Fünf“ eine besondere Bedeutung stecken könnte. Hat sie möglicherweise mit der Zahlsymbolik zu tun? Der zufolge ist „Fünf“ nämlich eine Zahl, bei der Gut und Böse bzw. Licht und Finsternis zusammen treffen. In magischen Traditionen gilt das Pentagramm als segensreich, wenn eine Spitze nach oben zeigt. Auf diese Art ist es die Darstellung eines Menschen. Das Pentagramm, das auch „Drudenfuss“ genannt wird, kann aber auch eine schwarzmagische Signatur sein, wenn eine Spitze nach unten zeigt. Es mag unwahrscheinlich klingen, wenn man behauptet, dass die Darstellung der ersten Strophe des Gedichts *Menschliches Elend* – die eine Begegnung von zwei Gegensätzen betrifft, für die die Zahl „Fünf“ anscheinend eine entscheidende Rolle gespielt hat – sich auf diese Doppeldeutigkeit der „Fünf“ beziehen könnte. Es gibt tatsächlich Indizien, die diese Vermutung unterstützen. Als erstes findet man in Trakls Dichtung eindeutige Anzeichen dafür, dass er eine Vorliebe für eine bestimmte Zahl hat. Es ist die „Drei“. Von dieser Zahl spricht er in seinem Werk mehrmals: drei Männer (HKA 1, 64), drei Blicke (HKA 1, 66), drei Krähen (HKA 1, 97, Z. 8), drei Teich (HKA 1, 177), drei Träume (HKA 1, 215), drei Zeichen (HKA 1, 229), drei Engel (HKA 1, 267) und drei Schatten (HKA 1, 292). Auch im Gedicht *Im Spital* heißt es neben der schon erwähnten zwölf: „Die Uhr im tiefen Grün schlägt plötzlich drei.“ (HKA 1, 369) Solche Betonung einer Zahl lässt vermuten, dass Trakl mit der Zahlsymbolik vertraut war. Das zweite Indiz kommt aus seinem Freundeskreis. Karl Röck, der zum Kreis des „Brenner“ gehört, mit dem Trakl eine enge Freundschaft bis zu seinem Tod geschlossen hat, befasste sich nämlich intensiv mit der Zahlsymbolik. So vermutet Gunther Kleefeld, dass die zyklische Anordnung des Gedichtbandes *Sebastian im Traum* von Röcks Faible für die Sieben beeinflusst worden sein könnte. Die Tatsache, dass Trakls Überarbeitung des Gedichts *Im Spital* nach seiner Bekanntschaft mit Röck stattfand, spricht deshalb ebenfalls dafür, dass die Änderung der Zahl des Stundenschlages von „Zwölf“ in „Fünf“ mit der Zahlsymbolik zu tun hat. Vgl. Knaurs Lexikon der Symbole, S. 378; Gunther Kleefeld: Maß und Gesetz. Zahlenkompositorik in Georg Trakls Gedichtband „Sebastian im Traum“, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium, hrsg. v. Károly Gsúri,

das Antlitz des Toten, der wie auf das Signal des Stundenschlages der Uhr am Fenster auftaucht. Der Dichter spricht aber auch davon, dass nicht alle Menschen solchen Besuch aus der Unterwelt bekommen, der durch das gruselige Geräusch des Windes angekündigt wird. Nur diejenigen, die zu dieser Stunde allein oder einsam sind. Es lässt sich aber nicht eindeutig erschließen, ob sich die einsamen Menschen im Haus oder draußen befinden.<sup>398</sup> Unklar ist auch, ob es sich bei der besagten Uhr um eine Hausuhr oder Turmuhr handelt? Das ganze Gedicht verhält sich unbeständig, in dem das lyrische Ich seinen Standpunkt ständig wechselt. Wenn man aber die dunkle Abendstunde besonders berücksichtigt, dann spricht es für die Außenperspektive, da in dieser Zeit der Einsame sich draußen besonders verlassen fühlt und daher auch besonders anfällig für Geister ist.

Rilke, der in der Rezeptionsgeschichte Trakls eine maßgebliche Stellung hat, scheint diese Verse als eine Darstellung aus der Außenperspektive zu empfinden. Denn er hat im Herbst 1913 eine ähnliche unheimliche Begegnung zwischen einem Lebenden und einem Sterbenden am Fenster in einem Gedichtentwurf vorgestellt:

Wer sagt, daß, wenn ich an ein Fenster träte,  
sich nicht ein Sterbender herüberkehrt  
und stöhnt und starrt und sterbend an mir zehrt?  
Daß nicht in diesem Hause das verschmähte  
Gesicht sich aufhebt, das nun mich begehrte? (KA 2, 66)

Als Rilke diese Verse verfasste, hatte er Trakls *Menschliches Elend* sicher schon gekannt. Denn die von Kurt Wolff herausgegebene Reihe *Der Jüngste Tag*, wo Trakls erster Gedichtband *Gedichte* - darunter auch *Menschliches Elend* - im Mai 1913 erschienen ist, hat er abonniert. Wegen der beklemmenden und düsteren Stimmung, die bei diesen Versen deutlich zu spüren und eigentlich nicht charakteristisch für Rilke ist, lässt es sich vermuten, dass sie u.a. unter dem Einfluss von Trakls Gedicht entstanden sein könnten. Sicherlich gibt es zwischen den beiden Gedichten auch unübersehbare Unterschiede: Bei Trakl handelt es sich um eine Geistererscheinung, während Rilke nur vom Sterbenden spricht. Außerdem gibt bei Rilke nicht der Stundenschlag der Uhr das Signal, sondern das Ans-Fenster-Treten des Lebenden ist der „Ruf“ für den Sterbenden, der, ähnlich wie die anderen Sterbenden, die wir im vorherigen Kapitel gesehen haben, aus der Fensteröffnung die Lebenskraft schöpfen will. Besonders dessen Begehrlichkeit erinnert stark an jenen Sterbenden in Mallarmés *Les Fenêtres*. Daher lässt sich

---

Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 227-289.

<sup>398</sup> Bei der ersten Fassung dieses Gedichts, das den Titel *Im Spital* trägt, befinden sich diejenigen, die nach dem Stundenschlag schaudern, offenbar im Innenraum. Denn dort heißt es: „Die Fieberkranken packt ein helles Grausen.“ (HKA 1, 369)

auch vermuten, dass dieser Gedichtentwurf eine Antwort auf Mallarmés Gedicht sein mag. Allerdings unterscheiden sich Rilkes Verse von dieser mutmaßlichen Anregung dadurch, dass der Sterbende nicht von der Natur bzw. dem Kosmos etwas erwartet, sondern von einem Menschen. Wie ein Vampir will der Sterbende die Lebensenergie des lyrischen Ichs aussaugen, wobei das vampirische Verlangen auch schon in Mallarmé Versen vorhanden war.<sup>399</sup> Diese Parallelen und Differenzen zu den anderen Gedichten zeigen, wie selbständig Rilke mit den Inspirationsquellen umgegangen ist. Daher ist es schwierig, beide Gedichte eindeutig als Vorlagen für Rilkes Verse auszumachen. Aber mindestens bringt ein solcher Vergleich mit den anderen Dichtern in dieser Stelle einen wichtigen Befund zutage: Sowohl für Trakl als auch für Rilke bedeutet das Fenster eine Kontaktstelle zwischen dem Lebenden und dem Todgeweihten oder Toten.

Die zwischen einem Menschen und dem Fenster eines Hauses sich abspielende unheimliche Spannung, die bei Rilkes Gedichtsentwurf *Wer sagt, dass, wenn ich an ein Fenster träte* und auch bei Trakls *Menschliches Elend* zu spüren ist, lässt sich übrigens gut mit Munchs Holzschnitt *Mondschein I* (1896) vergleichen (Abb. 53).<sup>400</sup> Das Bild zeigt eine Frau mit Hut im nächtlichen Garten vor einem Haus stehend. Der helle Mondschein lässt nicht nur ihren Schatten auf die Hauswand fallen, sondern auch ihr Gesicht und die Fensterrahmen „unheilverkündend weiß“ leuchten.<sup>401</sup> In der Scheibe des Fensters spiegelt sich der Mond.<sup>402</sup> Es besteht jedoch Zweifel darüber, ob der Schatten auf der mondhellenden Wand tatsächlich zu ihr gehört. Denn die Kontur des Huts ist bei dem Schatten eindeutig kleiner als die des Originals. Die Unvereinbarkeit zwischen der Frauenfigur und dem Schatten ist übrigens bereits bei dem Vorgänger dieses Bildes, einem Gemälde von 1893, vorhanden. Absichtlich malt Munch dort den Schatten unpassend zu den Konturen der Gestalt der Frau.<sup>403</sup> Der Schatten ist viel größer. Außerdem läuft zwischen dem Schatten und der Frau noch eine helle schräge Fläche nach unten. Es scheint, als ob der Schatten sich durch die Einwirkung des Mondscheins „in einer figuralen Transformation verselbständigt hat“.<sup>404</sup> Eine solche Selbstständigkeit zeigt auch der Schatten auf dem Holzschnitt, der zwischen der frontal gestellten Frauenfigur und dem Fenster platziert ist. Es sieht aus, als ob der wie eine geheimnisvolle Figur wirkende Schatten im

---

<sup>399</sup> Siehe S. 130f. und Anm. 326.

<sup>400</sup> Vgl. Schmoll, S. 36.

<sup>401</sup> Ole Sarvig: Edvard Munch. Graphik, Zürich [u.a.]: Flamberg, 1965, S. 139.

<sup>402</sup> Vgl. Edvard Munch: Themen und Variation, Ausstellung in der Albertina, Wien, 15. März bis 22. Juni 2003, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 124.

<sup>403</sup> Vgl. Edvard Munch: Ausstellung im Museum Folkwang Essen, 18. September bis 8. November 1987 und im Kunsthaus Zürich, 19. November 1987 bis 14. Februar 1988, Essen 1987, Kat. 35.

<sup>404</sup> Edvard Munch: Themen und Variation, S. 123.

Gegensatz zu der Frau, die den Rücken zum Fenster kehrt, in die schwarze Tiefe des Fensters hinein blickt.

Das Fenster als Kontaktstelle zum Tod ist in Rilkes Werk keine seltene Erscheinung. Auch die in Trakls *Menschliches Elend* gezeigte Verbindung zwischen Fenster und Totenerscheinung hat er bereits in der im Januar bzw. Anfang Februar des Jahres 1913 entstandenen Prosa *Erlebnis I* gestaltet. Mit diesem Text verarbeitet er jenes wunderliche Erlebnis, das ihm ein Jahr zuvor im Schlosspark von Duino widerfahren ist. In der Er-Form schreibt der Dichter, wie ein Mann durch das Lehnen an einem Baum in einen Zustand gelangt, der durch „fast unmerkliche Schwingungen“ „aus dem Innen des Baumes“ ausgelöst wird (KA 4, 666, Z. 14f.), und ihm zu einem zuhöchst gesteigerten Empfindungsvermögen verhalf, mit dem er die feinste Mitteilung der Natur spüren kann. Ihm scheint, als ob er „auf die andere Seite der Natur geraten“ sei (KA 4, 667, Z. 11). In diesem Zustand fühlt er sich geistig wie ein Revenant, „der schon anderswo wohnend, in dieses zärtlich Fortgelegtgewesene wehmütig eintritt, um noch einmal, wenn auch zerstreut, zu der einst so unentbehrlich genommen Welt zu gehören“ (Z. 18f.). Und er empfindet seinen Körper wie ein verlassenes Fenster, durch das er beinahe über die Grenze zwischen dem Bereich des Lebens und dem der Toten hinausblicken könnte:

Langsam um sich sehend, ohne sich sonst in der Haltung zu verschieben, erkannte er alles, erinnerte es, lächelte es gleichsam mit entfernter Zuneigung an, ließ es gewähren, wie ein viel Früheres, das einmal, in abgetanen Umständen, an ihm beteiligt war. Einem Vogel schaute er nach, ein Schatten beschäftigte ihn, ja der bloße Weg, wie er da so hinging und sich verlor, erfüllte ihn mit einem nachdenklichen Einsehen, das ihm umso reiner vorkam, als er sich davon unabhängig wusste. Wo sonst sein Aufenthalt war, hätte er nicht zu denken vermocht, aber daß er zu diesem allen hier nur *zurückkehrte*, in diesem Körper stand, wie in der Tiefe eines verlassenen Fensters, hinübersehend: - davon war er ein paar Sekunden lang so überzeugt, daß die plötzliche Erscheinung eines Hausgenossen ihn auf das qualvollste erschüttert hätte, während er wirklich, in seiner Natur, darauf vorbereitet war, Polyxène oder Raimondine oder sonst einen Verstorbenen des Hauses aus der Wendung des Weges heraustreten zu sehen. (KA 4, 667f., Z. 21f.)

Das französische Wort „Revenant“ bedeutet „Zurückkommender“, „Wiedergänger“ oder „ein von den Toten Zurückgekehrter“. „Revenant“ ist also derjenige, der die Grenze zwischen Leben und Tod überschritten hat, aber nach beiden Seiten. Im Bezug auf diesen Grenzgänger beschreibt der Dichter diesen „außerordentlichen“ Zustand (KA 4, 668, Z. 18f.) als einen Zustand der Allwissenheit sowie der Einheit von Mensch und Natur und als einen Zustand, der keine Grenze zwischen Leben und Tod kennt:

Er begriff die stille Überzähligkeit ihrer Gestaltung, es war ihm vertraut, irdisch Gebildetes so flüchtig unbedingt verwendet zu sehn, der Zusammenhang ihrer Gebräuche verdrängte aus

ihm jede andere Erziehung; er war sicher, unter sie bewegt, ihnen nicht aufzufallen. (KA 4, 668, Z. 1f.)

Rilkes Gedichtentwurf *Wer sagt, dass, wenn ich an ein Fenster träte* demonstriert uns eine vom offenen Fenster vermittelte, direkte Konfrontation eines Lebenden von Außen mit einem Sterbenden von Innen. Aber er lässt uns gleichzeitig auch wissen, welche schlimme Folge es mit solcher Begegnung auf sich hat. Sie könnte zu einem traumatischen Erlebnis für den Lebenden werden. Wenn aber das Fenster - hinter dem ein Sterbender zu vermuten ist – undurchsichtig wäre, würde solcher Kontakt mit dem Tod für den Lebenden erträglicher verlaufen. Die verhinderte Sicht regt nämlich die menschliche Vorstellungskraft umso mehr an. In der sechsten Aufzeichnung des *Malte*-Romans ist gerade von solchen Fenstern an den Krankenwagen die Rede, die Malte vor dem großen Pariser Krankenhaus Hôtel-Dieu sah:

Es ist zu bemerken, daß diese verteufelten kleinen Wagen ungemein anregende Milchglasfenster haben, hinter denen man sich die herrlichsten Agonien vorstellen kann; dafür genügt die Phantasie einer Concierge. (KA 3, 458, Z. 18f.)

Was Rilke hier schreibt, klingt wie ein Echo auf *Les Fenêtres* von Baudelaire. Mit diesem Autor beschäftigte Rilke sich in seinem ersten Paris-Aufenthalt, also zwischen September 1902 und Anfang September 1903, intensiv. Baudelaire weist in diesem Prosagedicht darauf hin, dass für einen Dichter ein offenes Fenster niemals so inspirierend wie ein geschlossenes Fenster ist, und ein vom Kerzenlicht erleuchtetes Fenster vielsagender als ein sonnenklares Fenster:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde uns fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.<sup>405</sup>

„Geschlossen“ für Draußen bedeutet „Bewahren“ für Drinnen. Wenn die Fenster eines Hauses geschlossen bleiben, wird die Zeit darin bewahrt. Diese Zeit hat mit der immerfort fließenden Zeit draußen nichts zu tun. Sie ist die Zeit der Vergangenheit. Solche hinter dem Fenster verschlossene Zeit zog bereits 1897 Rilkes Aufmerksamkeit an. In einem Gedicht aus diesem Jahr heißt es:

Irgendwo muß es Paläste geben,  
drin die Fenster von Staub verschnein;

---

<sup>405</sup> Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 339. Die folgende Übertragung ist aus: Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 8, S. 257: „Wer von draußen durch ein offnes Fenster blickt, sieht niemals soviel wie einer, der ein geschlossenes Fenster betrachtet. Nichts ist so tief, so geheimnisvoll, so fruchtbar, so licht und so finster zugleich wie ein Fenster, hinter dem eine Kerze brennt. Was man im Sonnenlicht sehen kann, ist immer weniger reizvoll als das, was hinter einer Scheibe vorgeht. In diesem düsteren oder strahlenden Loch lebt das Leben, träumt das Leben, leidet das Leben.“

in der Säle hallende Reihn  
tauchen tote Tage hinein:  
Gestalten wallen, es warnt der Schrein;  
und kein lustiger Leuchterschein  
reicht in das einsame Seltsamsein ...

Dort wollen wir Feste geben –  
märchenallein. (SW 1, 112)

Mit größter Selbstverständlichkeit setzt der junge Dichter voraus, dass Gespenster (V. 5) und seltsame Sachen zu solchem verlassenen und von der toten Atmosphäre gefüllten Haus gehören, dessen Fenster über ihre wesentlichen Funktionen, also Licht- und Lufteinlass, nicht mehr verfügen.<sup>406</sup> Ja, man sollte sich nicht darüber wundern, wenn etwas Außergewöhnliches in einem solchem Raum, auf den der Verlauf der offenen Welt draußen quasi keinen Einfluß ausüben kann, sich ereignet. Dieser Meinung ist der alte Graf Brahe, Maltes Großvater mütterlicherseits. Daher tadelt er Maltes Vater wegen dessen heftiger Reaktion auf die Erscheinung einer gestorbenen Familienangehörigen, Christine Brahe, in dem Speisesaal auf Urnekloster. Diese seltsame Begegnung lässt Malte Jahre später sich noch gut an diesen Saal erinnern. Er beschreibt ihn wie folgt:

Ganz erhalten ist in meinem Herzen, so scheint es mir, nur jener Saal, in dem wir uns zum Mittagessen zu versammeln pflegten, jeden Abend um sieben Uhr. Ich habe diesem Raum niemals bei Tage gesehen, ich erinnere mich nicht einmal, ob er Fenster hatte und wohin sie

---

<sup>406</sup> Die Verknüpfung des geschlossenen und verhängten Fensters mit dem Tod wird besonders offensichtlich in Picassos Gemälde *Stierschädel am Fenster* gezeigt (Abb. 54). Auf diesem Bild ist vor einem verdunkelten Fenster ein skelettiertes weißgrauer Stierschädel auf einem Tisch mit dunkelblaugrüner Decke zu sehen. Die violette Farbe bei dem mit gitterähnlichem Rahmenwerk versehenen Fenster spielt auf die opaken Stoffe an, mit denen das Fenster verhängt wurde. Der spanische Maler, der von der deutschen Besatzung gezwungen wurde, während des Krieges in der französischen Hauptstadt zu bleiben, schuf dieses Gemälde 1942 in Paris. Dies erklärt die gefangene Atmosphäre, die bei diesem Werk deutlich zu spüren ist. Auch das andere Gemälde, das ein Jahr später entstanden ist und das Fenster seines Ateliers in der Rue des Grands Augustins darstellt, drückt das Gefühl von Freiheitsverlust und Einengung aus (Abb. 55). Obwohl das Gemälde *Das Atelierfenster* betitelt wird, ist auf Dreiviertel der Bildfläche die schmutzigweiße, hellbraune Wand des Atelierzimmers mit dessen gerosteter Heizungsanlage – die größer wiedergegeben worden ist - das Thema. Wie von dem Heizkörper und der Heizungsleitung in die Zange genommen, ist das rechts oben auf der Leinwand dargestellte Fenster nur halb geöffnet. Einen großen Teil der Fensteraussicht bilden die hohen, gelbgrauen Wände der Pariser Häuser. Von dem freien Himmel ist nur ein kleines Stück sichtbar. Dass der Stierschädel bei dem zuerst genannten Gemälde für Todeserfahrung steht, ist offenbar. Zu diesem Todesmotiv gibt übrigens eine autobiographische Erklärung. Wenige Tage vorher ist nämlich der spanische Bildhauer und Picassos Freund Julio Gonzalez gestorben. Aus diesem Grund wird das Gemälde manchmal auch als Trauer über diesen Tod angesehen. Einige Kunsthistoriker sehen in der exakten Platzierung des Schädels vor dem Fensterkreuz eine sakrale Darstellung. Vgl. Schmoll, S. 138; Picasso: Die Zeit nach Guernica 1937-1973. Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, 8. Dezember 1992 bis 21. Februar 1993 und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 13. März bis 6. Juni 1993 und in der Hamburger Kunsthalle, 18. Juni bis 29. August 1993, Stuttgart: Hatje, 1993, S. 25; Ludwig Ullmann: Picasso und der Krieg, Bielefeld: Kerber, 1993, S. 278.

aussahen; jedes Mal, so oft die Familie eintrat, brannten die Kerzen in den schweren Armleuchtern, und man vergaß in einigen Minuten die Tageszeiten und alles, was man draußen gesehen hatte. (KA 3, 471, Z. 3f.)

Hier zeigt es sich deutlich, dass der Saal zuallererst durch Abgeschlossenheit charakterisiert ist. Sie scheint die Voraussetzung für den routinemäßigen Gang der gestorbenen Christine Brahe - die aus einer stets verschlossenen Tür trat - durch den Saal zu sein.<sup>407</sup> In diesem „fensterlosen“ Saal ist die Zeit der Vergangenheit - die niemals verlorengegangen ist - wie die Zeit der Gegenwart, die die Lebenden mit sich in den Saal hineinbringen und vom Dunkel des Raumes – wie von einem schwarzen Loch – gänzlich angesaugt wird,<sup>408</sup> gleichermaßen gegenwärtig. Andererseits ist es dem Hausherrn zu verdanken, dass dieser Saal die Zeit behielt.<sup>409</sup> Dabei spielt der erste Teil des Namens des Familiensitzes: „Urnekloster“ anscheinend auch auf den Behälter für Tote und auf Vergangenheit an.<sup>410</sup> Der alte Graf Brahe - für den Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig vorhanden sind - ließ die Fenster mit den dicken Vorhängen verdecken und statt des Tageslichtes die Kerzen brennen, damit darin kein Anzeichen des Zeitwechsels vorkommen konnte, den z.B. die Lithographie *Tag* des französischen Künstlers Odilon Redon (1891) darstellt: Durch ein vorhangloses Fenster erhellt das Tageslicht allmählich den dunklen Raum. Auf dieser Weise löst der Tag die Nacht im Raum ab, die hier durch die aufsteigenden und Totenköpfe bildenden Seifenblasen verkörpert wird (Abb. 56). Vertrieben wird damit auch der nächtliche Alldruck, der die luftigen Totenköpfe ebenfalls symbolisieren.<sup>411</sup>

Malte erzählt seine Begegnung mit Christine Brahe in der fünfzehnten Aufzeichnung. Vom zweiten Entwurf des Romaneinganges, der man in seinem Nachlass fand, wissen wir aber, dass Rilke ursprünglich geplant hat, diese Erinnerung ganz an den Anfang der Malteschen Geschichte zu platzieren, also für den Leser ihre Bedeutung dadurch klarer hervorzuheben. Es sollte einen ver-

---

<sup>407</sup> Dass Christine Brahes Erscheinung und Gang durch den Saal auf Urnekloster zu einer im Voraus zu erwartenden Begebenheit geworden ist, lässt Malte den Leser dadurch wissen, dass an dem Tag, als er und sein Vater Christine Brahe zum ersten Mal gesehen haben, Mathilde Brahe, Maltes Tante, nicht zum Essen kam, weil sie Christine nicht begegnen wollte. Danach sah Malte Christine Brahe noch dreimal. Siehe KA 3, S. 476, Z. 1f. und 478, Z. 21.

<sup>408</sup> „Dieser hohe, wie ich vermute, gewölbte Raum war stärker als alles; er saugte mit seiner dunkelnden Höhe, mit seinem niemals ganz aufgeklärten Ecken alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen bestimmten Ersatz dafür zu geben. Man saß da wie aufgelöst; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie eine leere Stelle.“ (KA 3, 471, 10f.)

<sup>409</sup> Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen: Schreiben statt Leben. Zu Kafkas Tagebüchern, in: Franz Kafka – Visionär der Moderne, hrsg. v. Marie-Haller-Nevermann und Dieter Rehwinkel, Göttingen: Wallstein-Verl., 2008, S. 13-36; hier S. 32.

<sup>410</sup> In der bisherigen Forschung wurde vermutet, dass dieser Name „aus dem dänischen Familienamen Urne, den R. aus Jens Peter Jacobsens Roman >Frau Marie Grubbe< kannte, und dem zweiten Namensteil des Fideikommisses (Stammgutes) der Brahes in Schweden, Skokloster“ zusammengesetzt worden ist. Vgl. KA 3, S. 922.

<sup>411</sup> Vgl. Schmoll, S. 138.

mittelnden Erzähler geben:<sup>412</sup> einen der Pariser Bekannten Maltes, den Malte an einem Herbstabend plötzlich besuchte und mit dem er sprach, weil er an diesem Tag jene Begegnung mit der „Unerklärlichen“ in der Kindheit als das Schlüsselerlebnis seines Lebens erkannt hatte.<sup>413</sup> Malte erzählt seinem Freund von seinem Besuch auf Urnekloster. Aber bevor er zu der entscheidenden Szene kommt, muss er sich kurz unterbrechen:

Malte Laurids Brigge erhob sich, trat ans Fenster und sah hinaus. Der junge Mann aber war nachdenklich und verwirrt in seinem Sessel sitzen geblieben, bis es ihm einfiel, neue Scheiter in das Kaminfeuer zu legen, das zu dichter zuckender Glut zusammengesunken war. Bei dem Geräusch des Holzes wandte Brigge sich um: »Soll ich weitererzählen?« sagte er.

„Es ermüdet Sie –“ antwortet der Andere, am Kamine kneidend.

Brigge ging auf und ab. Als sein Bekannter sich wieder gesetzt hatte, blieb er stehn ziemlich in der Tiefe des Zimmers und sagte hastig: [...] (KA 3, 647, Z. 23f.)

Maltes Körpersprache verrät uns, dass er sich bis zu diesem Zeitpunkt immer noch sehr über die Unerklärliche erregt, dass er noch nicht über die Gelassenheit des Grafen Brahe verfügt, von der er vor seiner Erzählung jedoch sagte, dass er sie besser lernen sollte. Die Geste des Fensterblicks funktioniert in dieser Stelle einerseits als Versuch, sich zu beruhigen, wie es bei vielen Figuren Kleists geschieht,<sup>414</sup> und auch im alltäglichen Leben oft zu beobachten ist. Andererseits gleicht sie der Ankündigung von dem, was Malte gleich erzählen wird: nämlich von dem die Grenze überschreitenden Sehen.

Bei George kann man ebenfalls einem Saal begegnen, der die Vergangenheit und das Zeugnis eines Toten bewahrt. In seinem frühen Text *Sonntage auf meinem Land IV*, der vor Mitte Juli 1894 entstanden sein soll, berichtet der Dichter wie folgt:

Es sollte mir gezeigt werden ein familien-erbstück das schon seit Jahren dastand: die gipsbüste eines schönen stillen klugen kindes das früh sterben musste .. es wurde mir gezeigt in dem frostigen langen fünffenstrigen saal mit den altfränkischen vergoldungen dem weissen gedielen estrich dem verbrauchten plüscht und den bis zur unkenntlichkeit nachgedunkelten ölgemälden. Alle läden wurden geöffnet damit man es gut betrachten könne. Auf einem alten kaunitz in einem glasgehäuse stand es mit der hohen etwas gewölbten

<sup>412</sup> Vgl. KA 3, S. 892 und 1046.

<sup>413</sup> Die folgenden Sätze stehen in der zweiten Fassung des Eingangs des Romans: „es war mir, als wäre in ihr [einer sehr entfernten Erinnerung] der Schlüssel gewesen für alle ferneren Türen meines Lebens, das Zauberwort für meine verschlossenen Berge, das goldene Horn, auf dessen Ruf hin immer Hilfe kommt. Als wäre mir damals der wichtige Wink meines Lebens gegeben worden, ein Rat, eine Lehre – und nun ist alles verfehlt nur weil ich diesen Rat nicht befolgt, weil ich diesen Wink nicht verstanden habe; weil ich nicht gelernt habe, nicht aufzustehen, wenn sie eintreten und vorübergehen, die, welche eigentlich nicht kommen dürfen, die Unerklärlichen.“ (KA 3, 641, Z. 12f.)

<sup>414</sup> Vgl. Földényi, S. 128.

stirn – viel älter aussehend da es nach der totenmaske gebildet war – das hinterköpfchen stark hervortretend und um den mund schon den ansatz zur falte die man später die schmerzensfalte nennt. (SW 17,12)

Obwohl der Dichter hier von einem früh gestorbenen Verwandten spricht, hat man den Eindruck, als ob er sein eigenes Totenantlitz sieht. Zufällig trägt das Kind, der Enkel des Großonkels Georges, den gleichen Namen wie er. Der Knabe heißt Stephan Ludwig George (1859-1865). Ähnlich wie beim Malte-Roman begegnet der Dichter hier in einem Saal, wo die Vergangenheit allgegenwärtig ist, dem toten Verwandten. Aber im Gegensatz zu dem Saal auf Urnekloster wird das Tagslicht hier hereingelassen. Deshalb ist hier auch nicht von einem Geist die Rede.

Bei Rilke zeigt sich das Fenster in vielen verschiedenen Formen als eine Kontaktstelle zum Tod. Im Gedicht *Letzter Abend* (1906) handelt es sich um eine am Fenster entstehende Todesahnung. Hier begegnet man einen Mann, der noch Klavier spielt,<sup>415</sup> aber bald danach an die Front geht. Anfangs kokettierte dieser Mann noch mit dem Todesgedanken. Dann wurde er von der plötzlichen Todesahnung seiner in der Fensternische stehenden Frau infiziert und nimmt den Tod ernsthaft gewahr:<sup>416</sup>

Und Nacht und fernes Fahren; denn der Train  
des ganzen Heeres zog am Park vorüber.  
Er aber hob den Blick vom Clavecin  
und spielte noch und sah zu ihr hinüber

beinah wie man in einen Spiegel schaut:  
so sehr erfüllt von seinen jungen Zügen  
und wissend, wie sie seine Trauer trügen,  
schön und verführernd bei jedem Laut.

Doch plötzlich wars, als ob sich das verwische:  
sie stand wie mühsam in der Fensternische  
und hielt des Herzens drängendes Geklopf.

Sein Spiel gab nach. Von draußen wehte Frische.  
Und seltsam fremd stand auf dem Spiegeltische  
der schwarze Tschako mit dem Totenkopf. (KA 1, 482f.)

Seine Koketterie mit seinem Tod war verflogen, als der Mann sah, welche Sorge seine Frau quälte, die an der Stelle des Fensters empfand, wie nahe Diesseits und Jenseits beieinander liegen. Dieses Bewusstsein des sich nähernden Todes wird

<sup>415</sup> Clavecin ist die französische Bezeichnung für Klavier oder Cembalo. Siehe KA 1, S. 944.

<sup>416</sup> Vgl. KA 1, S. 943.

dann noch durch den nächtlichen Wind unterstrichen, der durchs offene Fenster ins Haus hereinweht. Anscheinend hat der Wind der auf den Spiegeltisch abgelegten militärischen Kopfbedeckung – mit einem Totenkopf dekoriert – ein seltsam unbekanntes Aussehen zugeteilt. Es sieht aus, als ob hier der Abendwind - wie jener „rote Abendwind“ in Trakls Gedicht *Im Dorf* – das Unheil ins Haus bringt.

Rilkes Gedicht *Letzter Abend* ist aber nicht rein nach der dichterischen Phantasie verfasst worden, sondern basiert wohl auf der Erinnerung einer Frau, wie er durch die folgende Ergänzung zum Titel andeutet: (*Aus dem Besitze Frau Nonnas*). Die genannte Frau Nonna heißt in Wirklichkeit Julie Freifrau von Nordeck zur Rabenau, derer erster Mann am 3. Juli 1866 bei Königgrätz fiel. Es lässt sich auch fragen, ob Rilke sich bei der Gestaltung dieses Gedichts an eine Szene erinnert, die er bereits 1899 in seinem Tagebuch wie folgt geschrieben hatte:

Es ist z.B. ein Abend in einer Stube; vor den Fenstern helle Dämmerung, mit den ungewissen Umrissen von Wipfeln belebt. Innen ist alles Licht um einen Ton tiefer, ruhiger, vornehmer. Und es sind ein paar junge Menschen beisammen, und ihre Gespräche sind eben verstummt. Sie stehen in ihren achtlos aufgeknöpften Uniformröcken mit sehr hohen Kragen beisammen, gleichsam einander vergessend. Dann plötzlich macht einer eine Bewegung, als wollte er fliehen, wendet sich aber sogleich an seinen Nachbar, einen blassen, blonden Jüngling mit großen und sinnenden Augen. „Spiel etwas, Sascha,“ sagt er viel zu laut und wie über ihn fort. Da werden auch die andern wach, und sie drängen den Jüngling mit den traurigen, sinnenden Augen zu dem kleinen, altmodischen Klavier und legen ihm die heißen Hände auf die Tasten. Und der Jüngling fühlt in dem fremden Zimmer, in dem sie, weiß Gott, weshalb, beisammenstehen und sich ereifern, – wer vor ihm auf diesen Tasten gespielt hat; - er fühlt zwei Hände neben den seinen, wie lehrend, aber so leise, und er ahnt auch das Gesicht zu diesen zwei Händen. Ein Mädchengesicht, von leisen, zärtlichen Linien begrenzt. Es hebt sich von der Dämmerung eines Fensters ab, fast Silhouette und doch etwas mehr; so sieht man z.B. ein gesenktes, fast mit dem Lid verhängtes Auge und die Stirne darüber, still, schattig bis an den Rand des wirren Haars, darin irgendein Wind stehen geblieben ist. Und Sascha spielt also willig das Lied dieses Mädchens, wie die Tasten es wollen. Immer weiter, immer weiter spielt er das Lied dieser Abwesenden, Fremden, vielleicht schon Gestorbenen.

Und so kommt die Dunkelheit über die Stube. (TF, 135f.)

Möglicherweise hat sich diese Szene während Rilkes Militärausbildung zwischen 1886 und 1890 abgespielt. Ähnlich wie der Mann im Gedicht *Letzter Abend*, der bald in den Krieg zieht, kommt der Jüngling, der ein Schüler der Militärschule zu sein scheint, ebenfalls beim Klavierspielen ahnend mit dem Tod in Berührung. Und wie beim später entstandenen Gedicht steht schon hier eine weibliche Gestalt, die dem männlichen Protagonist den Tod vermittelt, vor dem Fenster. Hier begegnet man wieder Rilkes Lieblingsbild – die Erscheinung der Frau am Fenster. Das nur

dämmerig erleuchte Fenster wirkt hier außerdem wie eine notwendige Folie dafür, dass diese Gestorbene im Fühlen allmählich ihre frühere Gestalt annehmen kann.

Bei Rilke kann es heißen, dass das Fenster die Gestorbenen in die Welt des Lebenden zurückführt oder aber, dass das Fenster einen Lebenden zum Tode verurteilt, wobei dieser Tod seelisch gemeint ist. In einem Gedicht von 1900, dessen Entstehung von einer – für den jungen Dichter unangenehm endenden - Geselligkeit in Worpswede veranlasst wurde,<sup>417</sup> wird das „Nichtmehr-Jüngling-Sein“ als Symptom für eine Art des Todes genannt. Dies Sein offenbart sich dadurch, dass man äußerlich männlicher wird und den Anderen gleicht, dass man von der Natur entfremdet ist und dass man im Fensterrahmen nicht mehr eine so schöne Kontur abgeben kann:

DIES schien mir lang wie eine Art von Tod:  
das Nichtmehr-Jüngling-Sein von Angesicht;  
auf sanfte schmale Wangen preßt sich dicht  
die Männermaske, bärtig, hart und rot.

Wie tragen sie das Nichtmehr-Jüngling-Sein?  
Auf einmal ist man einer in der Schar  
und nicht mehr jung und nicht mehr wunderbar  
und doch allein.

Man steht bei Bäumen nicht mehr brüderlich,  
am Fenster lehnend, scheint man nichtmehr schlank,  
[...] (SW 3, 691)

Das Fenster wirkt hier wie ein Maßstab, an dem man prüfen kann, ob einer seelisch noch empfindsam genug ist, ob einer noch Achtung vor sich hat.

Vierzehn Jahre zuvor stellte ein Maler nicht nur seine feiste Gestalt „gemessen“ vor ein Fenster, sondern stand auch noch mit dem Tod brüderlich Seite an Seite. 1896, zum seinem achtunddreißigsten Geburtstag, malte Lovis Corinth ein Selbstbildnis, das ihn zusammen mit einem an einem Ständer aufgehängten Skelett vor dem Atelierfenster zeigt (Abb. 57). Von dem großen, aus dünnen Rahmen und quadratischen Glasscheiben konstruierten Fenster ist nur ein Teil, der auf dem Bild hinter dem Künstlerkopf liegt, geöffnet. Durch diese Öffnung und die Glasscheiben sieht man die Münchner Stadtsilhouette im Hintergrund. Ehrlich und ungeschminkt malt der Künstler aus Tapiau (Ostpreußen) sein schütteres Haar und seinen von Alkohol aufgeschwemmt Oberkörper.<sup>418</sup> Er

---

<sup>417</sup> Vgl. Stahl 1978, S. 170.

<sup>418</sup> Vgl. Lovis Corinth: Ausstellung im Haus der Kunst, München, 4. Mai bis 21. Juli 1996 und in der Alten Nationalgalerie, Altes Museum, Berlin, 2. August bis 20. Oktober 1996, hrsg. v. Peter-Klaus

sieht eindeutig viel älter aus als er war. Es scheint, dass der Maler hier den Verfall seines Körpers dokumentiert. Dann wäre das Skelett nebenan ein Hinweis auf die Endstation dieses Verfalls. Es ist offensichtlich und in der kunstgeschichtlichen Forschung auch immer erwähnt worden, dass Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (1872) das Vorbild für dieses Gemälde ist (Abb. 58).<sup>419</sup> Beide Bilder behandeln zeitgemäß das *Memento mori*. Der leidende fragende Gesichtsausdruck des Symbolisten weicht hier einem nüchternen und selbstbewussten Blick des Naturalisten. Und die allegorische Figur des Tods dort – der Geige spielende Knochenmann überfällt den Maler von hinten und stützt sich dann etwas auf dessen Schulter - ist bei Corinth zu einem im Atelier als anatomische Studienhilfe dienenden Skelett geworden.<sup>420</sup> Aber Corinths Gemälde zeigt noch Spuren von der Auseinandersetzung mit einem anderen berühmten Selbstbildnis der deutschen Kunst. Es wird vermutet, dass es sich bei der Inschrift rechts oben in der Kartusche, „Lovis Corinth. 38 J[ahr] a[nno] 1896“, um eine Anspielung auf Dürers *Selbstbildnis* von 1500 handelt (Abb. 59). Dieses christomorphe Selbstporträt ist auf der rechten Seite mit ähnlicher Inschrift versehen: „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXXVIII“.<sup>421</sup> Auf dieses Bild kann man außerdem noch das Fenstermotiv, das in Corinths Selbstbildnis eine wichtige Stellung nimmt, zurückführen: In den Augen Dürers spiegelt sich nämlich jeweils ein Fenster (Abb. 60). Auch der Gedanke der Unsterblichkeit, auf den der alte Meister bei seiner Inschrift angespielt hat, lässt sich bei Corinths stolz vor der Stadt München stehender Selbstdarstellung – einer Geste des Behauptungswillens - spüren.<sup>422</sup> Vor fünf Jahren war der Künstler von Berlin nach der Kunstmetropole im Süden übergesiedelt. Das *Selbstbildnis mit Skelett* von 1896, das erste einer Reihe Geburtstagsselbstporträts Corinths, lässt sich in gewisser Hinsicht als Zusammenfassung seines Künstlerdaseins verstehen.<sup>423</sup> Die Degradierung des Tods zum Atelierrequisit sollte dann eine Aussage über seinen Anspruch auf Unsterblichkeit sein.

Eine ähnliche negativ dargestellte Konstellation des Fensters mit einem dicken Mann, wie es Rilkes Gedicht *Dies schien mir lang wie eine Art von Tod* zeigt, taucht später bei dem Expressionisten Alfred Lichtenstein auf. Der Vers 9 seines berühmten Gedichts *Die Dämmerung* (1911) lautet:

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.<sup>424</sup>

Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts, München [u.a.]: Prestel, 1996, S. 39 und 116.

<sup>419</sup> Vgl. Ebd., S. 39 und Schmoll, S. 86.

<sup>420</sup> Vgl. Ebd., S. 39.

<sup>421</sup> Vgl. Ebd..

<sup>422</sup> Vgl. Schmoll, S. 87.

<sup>423</sup> Vgl. Lovis Corinth, S. 116.

<sup>424</sup> Alfred Lichtenstein: Dichtung, hrsg. v. Klaus Kanzog und Hartmut Vollmer, Zürich: Arche, 1989, S. 43.

Es ist eines der zehn grotesken Bilder der Dämmerung, die Lichtenstein in diesem Gedicht versammelt. Laut der Selbstkritik des Dichters handelt das Gedicht von der „Einwirkung der Dämmerung auf die Landschaft“.<sup>425</sup> In der von Hoddis' übernommenen grotesken Perspektive wird der Mensch in ein Ding verwandelt,<sup>426</sup> so dass er an einem Fenster kleben kann (V. 9). Und Dinge sowie Tiere werden vermenschlicht (V. 12). Bei dem Bild des am Fenster klebenden Mannes, das als von außen gesehen zu betrachtet ist, lässt sich noch eine Beute im Spinnennetz assoziieren. Ein ähnliches Bild ist im Gedicht *Sonntagnachmittag* der gleichen Gedichtsammlung Lichtensteins zu finden: „In einem Fenster fängt ein Junge Fliegen.“<sup>427</sup> Nur ist hier der Mensch nicht das Opfer, sondern der spinnenähnliche Jäger, der an einem bestimmten Ort auf seine Beute wartet. Das Verb „kleben“ kann außerdem in „verharren“ übertragen werden. Daher kann es das sehnsüchtige Warten andeuten. Der fette Mann, der in seiner Sehnsucht verfangen ist, wäre dann ein Pendant zu dem blonden Dichter (V. 7), der sich ebenfalls vor Sehnsucht verzehrt.

Während das Fenster bei Maltes erster Begegnung mit Christine Brahe notwendig abwesend war, ist bei seinem andersartigen Kontakt mit ihr – von dem die vierunddreißigste Aufzeichnung handelt - die Anwesenheit der Fenster eine Voraussetzung für den glücklichen Ausgang seines unbedachten nächtlichen Abenteuers. Als der kleine Malte in einer Nacht nach dem Bildnis Christines Brahes sucht, weil dessen Existenz ihn dermaßen beunruhigte, dass er mehrere Nächte nicht schlief, konnte er sich erst mit Hilfe der Fenster in der finsternen Galerie orientieren, um die Seite, wo die Bilder hingen, festzustellen:

Und endlich merkte ich an der Tiefe, die mich anwehte, daß ich in die Galerie getreten sei.  
Ich fühlte auf der rechten Seite die Fenster mit der Nacht, und links mußten die Bilder sein.  
(KA 3, 534, Z. 12f.)

Durch die Begegnung mit Erik verliert Malte wiederum den Orientierungssinn, weil dessen Auskunft über Christines Brahes Anwesenheit in der oberen Galerie ihn sehr beängstigt und verwirrt:

Ich wußte nicht recht, wo die Fenster waren und wo die Bilder. (KA 3, 537, Z. 18f.)

Man hat hier den Eindruck, als ob der Erzähler durch solche betonte Gegenüberstellung von Fenstern und Bildern zwei Bereiche zu unterscheiden beabsichtigt. Tatsächlich befand Malte sich damals – ohne sein Wissen - in einem Grenzbereich zwischen den Lebenden und Toten. Diese Vermutung lässt sich auch durch Eriks anscheinend widersprüchliche Auskunft über die Wahrheit des Spiegelbilds der

<sup>425</sup> Vgl. Ebd., S. 227.

<sup>426</sup> Hartmut Vollmer spricht auch davon, dass der Mensch in den „Dämmerungsgedichten“ entmenschlicht, deformiert, von Verfall gezeichnet ist und animalisiert wird. Siehe S. 123 und 125.

<sup>427</sup> Lichtenstein, S. 56.

Toten bestätigen: „Man ist entweder drin“, „dann ist man nicht hier; oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein“ (KA 3, 537, Z. 5f.). Zuvor hat er Malte gesagt, dass Christine Brahe, die sich damals in der oberen Galerie befand, kein Spiegelbild habe: „Sie ist nicht drin“ (KA 3, 536, Z. 35). Wenn man diese Aussage als Grundlage nimmt und mit ihr Eriks weitere Auskunft über das Spiegelbild der Toten prüft, muss deren erster Teil so verstanden werden, dass die Toten nicht im Spiegel sind, weil sie „nicht hier“, sondern im Jenseits sind. Aber der zweite Teil widerspricht dieser Feststellung. Sie müsste eigentlich lauten: Wenn man hier – also im Diesseits - ist, kann man drin – im Spiegel gesehen werden - sein. Erik sagte jedoch: Wenn man hier ist, kann man nicht drin sein. Angesichts dieses Widerspruchs muss man fragen, ob das Wort „hier“ hier zwei Bedeutungen hat. Sie können so lauten: Zuerst heißt „hier“ im übertragenen Sinne als Diesseits, dann ist „hier“ einfach eine Ortangabe, also in der Galerie zwischen Fenstern und Bildern der Toten. Genau in diesen Grenzbereich zwischen Tod und Leben ist der kleine Malte ahnungslos eingedrungen. Eriks Erklärung war für Malte eigentlich unverständlich. Sie machte ihm Angst, und gleichzeitig gab sie ihm auch eine Ahnung davon, wohin er geraten war, wie seine Reaktion drauf hindeutet:

„Natürlich“, antwortete ich schnell, ohne nachzudenken. Ich hatte Angst, er könnte sonst fortgehen und mich allein lassen. Ich griff sogar nach ihm.

„Wollen wir Freunde sein?“ schlug ich vor. (KA 3, 537, Z. 8f.)

Malte suchte in dieser beängstigenden Lage, aus Erik einen Verbündeten zu machen. Wegen seiner ungleichen Augen scheint dieser Knabe, der etwa gleichaltrig mit Malte, aber „kleiner und schwächer“ als er ist (KA 3, 473, Z. 4f.), über eine außergewöhnliche Begabung zu verfügen, sowohl in den Bereich des Lebens als auch in den Bereich des Todes zu blicken. Aus diesem Grund hat er – selbst mit dem Schicksal eines Frühgestorbenen geboren - eine besondere Vertrautheit zu den Toten und konnte sich mit Christine Brahe befreunden.<sup>428</sup> In dieser Galerie-Szene ist er eindeutig der Vermittler zwischen Lebenden und Toten. Ohne seine Hilfe wäre Malte sehr wahrscheinlich in dieser Nacht nicht heil aus der Geisterwelt zurückgekommen:

Und als wir gingen, mußte er mich führen.

„Sie tun dir nichts“, versicherte er großmütig und kicherte wieder. (KA 3, 537, 19f.)

So lautet der Schluss dieser Aufzeichnung.

Maltes Erlebnis in der nächtlichen Galerie mag gruselig sein. Aber es kann sehr nützlich für einen Dichter sein. Denn für Malte/Rilke gehört die Erfahrung des Zusammenseins mit dem Toten am offenen Fenster zu einer notwendigen Ausbildung eines Dichters. Davon ist in der vierzehnten Aufzeichnung - die in der Forschung „poetologische Aufzeichnung“ genannt wird - die Rede:

---

<sup>428</sup> Vgl. KA 2, S. 649.

[...] Verse sind [...] Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, [...]. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, [...] an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Aber auch bei Sterbenden muß man gewesen sein, muß bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und stoßweisen Geräuschen. (KA 3, 466f., Z. 24f.)

Das Fenster, das nach Eintreten des Todes geöffnet worden ist, muss offen bleiben.<sup>429</sup> Anscheinend ist das nicht nur wegen der frischen Luft notwendig, die den Leichengeruch beseitigt. Es entsteht ein Eindruck, als ob die Fensteröffnung gerade zu diesem Zeitpunkt einen Zugang für den Kontakt mit der toten Seele bietet. Denn nach Rilkes Meinung befindet sich die vor kurzem durchs offene Fenster den Bereich des Lebens verlassen habende Seele noch in einem Zustand, der er später in der *Zehnten Elegie* als „Entwöhnung“ bezeichnet (KA 2, 231). Daher ist es für die im Bereich des Todes noch nicht eingewohnte Seele möglich, durchs offene Fenster in den Bereich des Lebens wieder zurückzukehren, vielleicht um Abschied zu nehmen oder jemandem über das Jenseits zu berichten. Wenn sich solcher Fall tatsächlich ereignet, müsste er nach Maltes Meinung für jemanden, der gute Verse schreiben möchte, ein Schlüsselerlebnis sein, ähnlich wie die Begegnung mit der Wiedergängerin Christine Brahe.

Unter dem Decknamen „Graf C. W.“ schrieb Rilke im Jahr 1920 ein Gedicht über solche - durch ein offenes Fenster vermittelte - gespenstische Begegnung:

War der Windstoß, der mir eben  
ungefähr ins Fenster fuhr,  
nur ein blindes Sich-erheben  
und Sich-legen der Natur?

Oder nutzte die Gebärde  
ein Verwesner heimlich aus?  
Langt aus der dumpfen Erde  
in das fühlentliche Haus?

Meistens ist es nur wie Wendung  
eines Schlafenden bei Nacht –,  
plötzlich füllt es sich mit Sendung  
und bestürzt mich mit Verdacht.

Ach, was bin ich kaum geübter

---

<sup>429</sup> Siehe S. 3 u. 103.

zu begreifen, was es meint, –  
hat mich ein im Tod getrübter  
Knabe nahe angeweint?

Will er mir (und ich versage!)  
zeigen, was er hier verließ –?  
Mit dem Winde stieß die Klage,  
doch er stand vielleicht und schrie's! (KA 2, 173f.)

In dem Brief an Marie Taxis vom 6. März 1921 bezeichnet Rilke das Gedicht als „das seltsam huschige flüchtige gespenstische <Gedicht> vom Windstoß ins Fenster“, und weist die Fürstin darauf hin, dass dieses Gedicht eines der beiden Gedichte in der Sammlung dilettantischer Gedichte ist, dem sie mehr Beachtung schenken sollte.<sup>430</sup>

Von dem Gedichtsentwurf *Wer sagt, dass, wenn ich an ein Fenster träte* von 1913 angefangen, sind wir hier in Rilkes verschiedenen Werken zuerst von Außen in den Innenraum hineingegangen und haben uns dann immer näher zu dem offenen Fenster bewegt. Nun von diesem „Windstoß“ geleitet, treten wir wieder hinaus, und betrachten die allererste Todesvision am Fenster, die man bei Rilke finden kann:

Ich schrieb, wie ich an jedem Morgen tue, auf meinem breiten Marmor balkon sitzend, in dieses Buch. Der Garten vor mir war einer scheuen und ängstlichen Sonne voll, und darüber hinaus über Düne und Meer waren erwartungsvolle Schatten eines breiten Gewölkes. Durch ein Kiesknirschen aufmerksam geworden, blick ich hinab und gewahre in der Mittelallee des Gartens einen Bruder von der Schwarzen Bruderschaft des Letzten Erbarmens in seinem schwarzen, glatten Faltenkleid und der schwarzen Gesichtsmaske, welche nur kleine Augenlöcher gestattet. Wie er so harrend mitten stand, in dem hellen roten Garten, darin Aurikel und Mohn und kleine rote Rosen in vollem Frühling stehen, war er wie der Schatten irgendeines zweiten, der riesig und unsichtbar sich neben ihm auftürmen mußte. Oder er war der Tod selbst, aber nicht der, welcher einen Ahnungslosen in Lebensmitteln erfaßt, wie der freiwillig herbeigerufene, demütige Diener, der auf eine bestimmte Stunde bestellt, Wort hält, gelassen eintritt und wartet: Sie haben befohlen. (TF, 70f.)

Diese Sätze befinden sich in seinem *Florenzer Tagebuch*. Sie beschreiben ein persönliches Erlebnis, das sich 1898 in Viareggio ereignet hat. 1904 berichtet Rilke in dem an Ellen Key gerichteten Brief von 2. April noch einmal darüber:

Ich stand am Fenster und da er, mit dem Rücken gegen das Meer, in den Garten trat, befiehl mich eine seltsame Angst; Mir war, dass ich mich nicht rühren dürfte, weil er, der mich bemerkte hatte, jede Bewegung als Wink, als Ruf deuten und kommen würde-.<sup>431</sup>

<sup>430</sup> Vgl. KA 2, S. 565 und 571.

<sup>431</sup> Zit. nach: KA 1, S. 686.

Auch in sein dichterisches Werk ist dieses Erlebnis eingegangen. Schon im Jahre 1898 verarbeitet Rilke es bei der Schlussszene seines lyrischen Dramas *Die weiße Fürstin*, deren Vorgestalt er damals auf dem Balkon auch bereits vor seinen inneren Augen hatte:

Ich fühlte unten auf den Treppen ein weißes junges Mädchen stehen, das vor diesem Sommerglanz zögerte und nicht Abschied nehmen konnte von der hellen Herrlichkeit. (TF, 72)

*Die weiße Fürstin* ist nach der Definition des Autors „eine dramatische Szene aus dem Florenz der Renaissance“.<sup>432</sup> Von Maeterlincks Dramen beeinflusst, gestaltet Rilke den Schluss dieses Stücks wie eine Pantomime. In der szenischen Anweisung der 1904 entstandenen zweiten Fassung ist zu lesen, wie die Helden allein auf der Terrasse ihrer am Meer errichteten Villa steht und gespannt darauf wartet, dass das Boot ihres Liebhabers sich nähert. Dann tauchen plötzlich zwei Mönche mit schwarzen Masken vor ihr auf. Die Eindringlinge erschrecken sie. Und die Angst hindert sie schließlich, ihrem Liebhaber zu winken. Auf diesen Wink - das Zeichen für das Rendezvous, das ihren eigentlichen „Hochzeitstag“ bedeutet (KA 1, 134) - bereitete sich die weiße Fürstin den ganzen Tag lang erwartungsvoll vor. Und dann versäumt sie ihn. Der Grund dafür muss man in Früherem suchen, in den Worten des Boten, der ihr den Brief ihres Liebhabers übergegeben hat:

[...] Da sah ich ihrer vier  
raubvogelhaft vor einem Haus gespenstern;  
sie warten überall und dauern aus,  
und winkt man ihnen furchtsam aus den Fenstern,  
so kommen sie und holen aus dem Haus,  
was Totes da ist: Kinder, Männer, Frauen, -  
[...]  
Das, was sie tun, mag ja barmherzig sein  
und christlich gut: sie sorgen für die Toten  
und tragen sie heraus, so ists geboten,  
was aber tragen sie ins Haus hinein? (KA 1, 127f.).

Wenn die weiße Fürstin, wie vereinbart, ihrem Liebhaber winkt, werden die Mönche diesen Wink, der eigentlich ihrem Liebhaber gilt, als Mitteilung über Pestopfer im Haus verstehen. Dann wird sie zuerst den Vertreter des Todes zu sich holen. Bei ihr wird dann anstelle der Liebe der Tod angekommen.

Dieser Rundgang um Rilkes Fenster zeigt uns, dass der Tod für Rilke sich

<sup>432</sup> KA 1, S. 686. Das Stück hat zwei Fassungen. Die erste Fassung beendete Rilke bereits im Jahr 1898. 1904 arbeitete er unter dem Einfluss seiner schockhaften Begegnung mit dem Pariser modernen Leben dann eine zweite Fassung um. Vgl. KA 1, S. 699. Die vorhin erwähnte briefliche Aussage betrifft die Antwort auf Ellen Keys Nachfrage über den schwarzen Mönch in diesem Drama.

sowohl diesseits als auch jenseits des Fensters oder, anders ausgedrückt: sowohl draußen als auch im Innenraum befinden kann. Zumal der Bereich des Lebens und der Bereich des Todes nicht wirklich voneinander abgetrennt sind, sondern sich oft berühren, z.B. durch Vermittelung des Fensters. Mit solchen Darstellungen wollte Rilke die im Christentum herrschende scharfe Dichotomisierung von Leben und Tod korrigieren.<sup>433</sup> Seiner Meinung nach gehört ein solches einen Unterschied-Machen zu den Aporien des menschlichen Bewusstseins, die es zu überwinden gilt. Deshalb klagt er in der *Ersten Elegie*: „Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden“ (KA 2, 203). Und in seinem Brief an Hulewicz von 13. November 1925 erklärt er klar und deutlich seine Auffassung vom Tod:

Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens: wir müssen versuchen, das größte Bewusstsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt* ... Die wahre Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es *gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit [...]*.<sup>434</sup>

Die Offenbarung dieser großen Einheit ist das, wonach der Dichter besonders in seinem späten Werk strebt.

Dass für Rilke das Fenster - das an sich bereits ein Sinnbild für die Einheit ist, denn in ihm vereinen sich Innen und Außen - ein Schlüssel zur Aufdeckung dieser von den meisten Lebenden ungeahnten Einheit ist, haben uns die vorhin vorgestellten Beispiele verraten. So ließ der Dichter, als er am 20. Juni 1923 auf der Fahrt mit der Lötschbergbahn aus dem Kanton Bern ins Walliser Tal das Gedicht *Der Reisende* verfasste,<sup>435</sup> bei der Gestaltung des Bilds eines Zuges - „der nicht Zeit hat, zu unterscheiden“ (KA 2, 289), und über den Tod und das Leben fährt - dessen Fenster auch nicht unerwähnt bleiben:

[...] Aber auch an den bangen  
Gräbern fahren die Züge vorüber,  
und Über des Lebens  
stehn unbefangen  
an zitternden Fenstern. (KA 2, 290)<sup>436</sup>

Der Zug erscheint hier wie eine nicht aufzu haltende, dynamische Kraft, die Leben und Tod vereint, ähnlich wie jene ewige Strömung der *Ersten Elegie*:

---

<sup>433</sup> KA 2, S. 695.

<sup>434</sup> R. M. Rilke: Briefe aus Muzot, S. 332f..

<sup>435</sup> Vgl. KA 2, S. 790.

<sup>436</sup> Die unklare Wendung „Über des Lebens“ lässt sich möglicherweise als „Über die Züge des Lebens“ deuten. Denn es heißt in der ersten Strophe: „und der Zug [...] / wirft einen Wind von Meineiden / über diese unendlichen Leben.“ (KA 2, 289)

Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter  
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung  
reißt durch beide Bereiche aller Alter  
immer mit sich und übertönt sie in beiden. (KA 2, 203)

Und in diesem Zug sitzt der Dichter. Durch die Fenster schaut er dem Prozess zu,  
der „die große Einheit“ offenbart.

## 2. 4 Die poetologische Bedeutung des Fensters für Rilke

Im Gegensatz zu den anderen hier behandelten Dichtern besitzt das Fenster in Rilkes Werk von Anfang an Züge eines Lebewesens.<sup>437</sup> Dies ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass das Fenster bei ihm schließlich zu einer Daseinsfigur wird. Diese Entwicklung ist m.E. am besten im Zusammenhang mit den folgenden fünf poetologischen Begriffen zu erläutern, die der Dichter während seiner verschiedenen Schaffensphasen herauskristallisiert hat: nämlich „Vorwand“ für sein frühes Werk, „Ding“ für sein mittleres Werk, und „Figur“, „Weltinnenraum“ und „Verwandlung“ für sein spätes Werk.

### 2.4.1 „Vorwand“

Die „Vorwand“-Poetik des frühen Rilkes, die er von dem zeitgenössischen Symbolismus adaptierte,<sup>438</sup> ist in der Forschung so zu verstehen, dass es sich bei der Darstellung der Außenwelt in Wirklichkeit um die Spiegelung des Inneren handelt.<sup>439</sup> Dies lässt sich gut am Beispiel seines frühen Fenstermotivs nachvollziehen. Die meisten Fälle des Fenstermotivs in seinem frühen Werk sind stark mit der Person des Dichters verbunden. Sie zeigen zuerst, dass es sich eher auf die Vergangenheit richtete. Es sind die geschichtlichen oder vergangenheitsbezogenen Fenster, die den jungen Dichter besonders inspirierten. Rilke schrieb über die Fenster, an denen sich der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges ereignete (KA 1, 51), über „das Fenster Pellico's“ (SW 3, 153)<sup>440</sup> oder über die Fenster alter Gebäude, z.B. von St. Veit, dem gotischen Dom auf dem Hradschin (KA 1, 13), über die verstaubten Fenster verlassener Paläste (SW 1, 112), oder über das Fenster eines zerfallenden Schlosses:

IST ein Schloß. Das vergehende  
Wappen über dem Tor.  
Wipfel wachsen wie flehende  
Hände höher davor.

In das langsam versinkende  
Fenster stieg eine blinkende

---

<sup>437</sup> Trakls Gestaltung des Fenstermotivs zeigt erst in seinem mittlern Werk, wie in *Das dunkle Tal* oder *Winkel am Wald*, solche Tendenz.

<sup>438</sup> Vgl. KA 1, S. 629.

<sup>439</sup> Vgl. KA 1, S. 662f.

<sup>440</sup> Silvio Pellico (1789-1854) ist der Verfasser der Tragödie *Francesca da Rimini* und wurde von 1820 bis 1830 aus politischen Gründen u. a. im Dogenpalast eingekerkert. Vgl. SW 3, S. 791.

blaue Blume zur Schau.

Keine weinende Frau –  
sie ist die letzte Winkende  
in dem gebrochenen Bau. (KA 1, 78)

Thematisiert wird aber auch das Fenster seiner Kindheit, das in dem bereits im Kapitel 2.1.1.2 erwähnten Gedicht *Und meine Mutter war sehr jung*<sup>441</sup> oder (noch wichtiger) im Gedicht *Mein Geburtshaus* vorkommt:

Der Erinnerung ist das traute  
Heim der Kindheit nicht entflohn,  
wo ich Bilderbogen schaute  
im blauseidenen Salon.

[...]

Wo ich, einem dunklen Rufe  
folgend, nach Gedichten griff,  
und auf einer Fensterstufe  
Tramway spielte oder Schiff. (KA 1, 39)

Ähnlich hat auch Goethe in seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* an das Fenster seiner Kindheit erinnert, an die Beobachtungen durch die Fenster des „Gartenzimmers“ in seinem Elterhaus und an die daraus entstandene Empfindung des Andersseins (HA 9, 13).<sup>442</sup> Es dürfte kein Zufall sein, dass sowohl Goethe als auch Rilke ihr frühes Fenstererlebnis mit ihrer späteren dichterischen Entwicklung in Verbindung gebracht haben. Während sie als Kinder einfach ihrem Instinkt folgten,<sup>443</sup> erkannten sie als Erwachsene dann den tiefen Zusammenhang zwischen dem Dichterberuf und dem Fenster, das sie das Sehen lehrte und ihre Phantasie förderte. Rilke scheint sich an seine Kindheit erinnern, wenn er 1903 diese Verse schreibt:

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,  
die immer in demselben Schatten sind, (KA 1, 235).

Oder bei Abfassung dieser französischen Verse in seinem letzten Lebensjahr:

Perdu dans un vague ennui,  
l'enfant s'y appuie et reste;  
il rêve ... [...] (KA 5, 136)<sup>444</sup>

---

<sup>441</sup> Siehe S. 30.

<sup>442</sup> Siehe S. 26.

<sup>443</sup> Überhaupt ist die Hinwendung zum Fenster die Position des Kindes. Man denke an das begierige Verlangen der Kinder, nach außen zu schauen, wenn sie in ein Fahrzeug steigen.

<sup>444</sup> „Verloren in unbestimmter Langeweile stützt sich das Kind dort auf und verharrt; es träumt ...

Auch die Sehnsucht, um die das Fenstermotiv in Rilkes frühem Werk am häufigsten kreist, hat viel mit seiner Person zu tun. Ähnlich wie bei den Romantikern wird das Fenster beim jungen Rilke oft als ein Ort der Sehnsucht dargestellt. Es geht sowohl um die Innensicht als auch um die Außensicht. In dem Hofmannsthal gewidmeten Gedicht verkörpert das Schloss mit seinen glühenden Fenstern die hohe Kunst, nach der sich der noch nicht reife Dichter sehnt:

Im Schlosse mit den roten Zinken  
wär' ich so gern des Abends Gast.  
Die Fenster glühn, die Falten sinken,  
und meine weißen Wünsche winken  
mir aus dem lodernden Palast. (SW 1, 112)

Es scheint zuerst, dass es sich bei der in den *Liedern des Zigeunerknaben* vorkommenden Sehnsucht um den Wunsch nach Wärme und Geborgenheit handeln:

Durch die Fenster fiel der Schein  
von der Lampen hellem Schimmer,  
ich stand vor der Türe immer,  
schaute sehnsuchtsvoll hinein. – (SW 3, 87)

In der Wirklichkeit hat sie aber mit der Liebe zu tun, denn in den darauffolgenden Versen ist vom Tanz mit dem Mädchen die Rede. Tatsächlich beziehen sich beim jungen Rilke die sehnsuchtvollen Blicke, die nach dem Fenster sehen, meist auf die Liebe, und er neigte dazu, diese Sehnsucht auf eine Pflanze oder einem Vogel zu projizieren.<sup>445</sup> Außerdem hat sein Fenstermotiv vom Anfang an einen starken Bezug zur Frau, wie wir bereits im Kapitel 2.2 gesehen haben.

Es bleibt hier noch auf einige Beispiele zu verweisen, die besonders anschaulich zeigen, in wie hohem Maß der junge Rilke das Innere an die Außenwelt angleicht. Im Gedicht *Träumen* identifiziert das lyrische Ich sein Herz mit einer von Gott verlassenen Kapelle,<sup>446</sup> deren Fensterscheiben längst zerbrochen sind:

MEIN Herz gleicht der vergessenen Kapelle;  
auf dem Altare prahlt ein wilder Mai.  
Der Sturm, der übermütige Geselle,  
brach längst die kleinen Fenster schon entzwei; (SW 1, 75)

Im Buch *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* lässt sich auch gut beobachten, wie die Fenster an Stelle des Menschen Gefühl ausdrücken. Dort sind es nämlich nicht seine Kameraden, sondern die Fenster, die den seine Pflicht

---

Nicht es, die Zeit nützt sein Kleid ab.“ (KA 5, 137)

<sup>445</sup> Siehe S. 70f..

<sup>446</sup> Ich danke Frau Prof. Dr. Anke Bennholdt-Thomsen für den Hinweis auf „Gott“.

versäumenden Fahnenträger anklagen:

Das sind die Fenster, die schrein. Und sie schrein, rot, in die Feinde hinein, die draußen stehn  
im flackernden Land, schrein: Brand. (KA 1, 150)

Beim Gedicht *Lied*, das schon im Kapitel 2.2.3 besprochen wurde,<sup>447</sup> ist der in den Fenstern erscheinende Garten das Spiegelbild der Liebenden im Haus. Und wenn das lyrische Ich des Gedichts *Der Schauende* „meine ängstlichen Fenster“ sagt, handelt es sich eigentlich um seine eigene Angst.<sup>448</sup> Alle diese Beispiele zeigen uns, dass die Art und Weise, wie der junge Rilke das Fenstermotiv gestaltet, noch sehr eng mit seiner Person zusammenhängt. Erst durch die Überwindung dieses offensichtlichen Zusammenhangs konnte er zu seiner reifen Schaffensphase gelangen.

#### 2.4.2 „Ding“

Rilkes mittlere Schaffensphase (1901-1910) ist durch Hinwendung zum Objektiven gekennzeichnet. Der Ding-Begriff stammt aus seiner Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst. Dazu sind zwei Begegnungen mit großen Künstlern entscheidend. Die erste ist die Begegnung mit Rodin im Jahr 1902 und die zweite die mit Cézannes Werk im Jahr 1907. Neben den *Neuen Gedichten* gelten *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* als das Hauptwerk des mittleren Rilkes. Rilke lässt den Romanheld Malte mehrmals in seinen Aufzeichnungen sagen, dass er sehen lerne.<sup>449</sup> Zuerst ist in der vierten Aufzeichnung davon die Rede:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. (KA 3, 456, Z. 18f.)

Und dann in der anschließenden fünften Aufzeichnung noch einmal:

Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. (KA 3, 457, Z. 1f.)

Wenn man in einer fremden Stadt ist, kommt es immer vor, dass man mehr als sonst sieht und dabei stärker empfindet. Dies erklärt vielleicht das von Malte angesprochene tiefe Eingehen und den Grund, warum viele Künstler oft herumwandern müssen. Aber das Sehen-Lernen ist gerade das erste, was von einem werdenden Künstler gefordert werden sollte. Ist dieses Verlangen ein selbstständiges? Oder geht es von Rodin aus? Rilke, der nach Paris fuhr, um eine

---

<sup>447</sup> Siehe S. 99f..

<sup>448</sup> Siehe S. 24f. u. 37.

<sup>449</sup> Die ausführliche Untersuchung über dieses Thema siehe Silke Pasewalcks in der Anm. 18 schon erwähntes Buch, S. 34-102.

Rodin-Monographie zu schreiben, hat den französischen Bildhauer am 1. September 1902 zum ersten Mal besucht. Am 18. September 1902 schrieb er in einem Brief das Folgende: „Aber vor allem die Arbeit. Was man bei Rodin fühlt: sie ist Raum, sie ist Zeit, sie ist Wand, sie ist Traum, sie ist Fenster und Ewigkeit ...“.<sup>450</sup> Während Rilke ausreichende Gelegenheit hatte, den großen Bildhauer – nämlich als dessen Privatsekretär vom 12. September 1905 bis 10. Mai 1906 - gut kennenzulernen, und seinen berühmten Spruch „*toujours travailler*“ auch zu seinem eigenen Arbeitsmotto machte, fand seine Begegnung mit Cézanne erst nach dessen Tod statt, und zwar bei dessen Gedächtnisausstellung in Paris. Diese vom 6. bis 22. Oktober 1907 im Salon d’Automne veranstaltete Ausstellung besuchte Rilke fast täglich und berichtete seiner in Deutschland gebliebenen Frau brieflich seinen Eindruck.<sup>451</sup> Das Versäumnis, diesen Vater der Moderne persönlich kennenzulernen, konnte er durch die Lektüre des Aufsatzes *Souvenirs sur Paul Cézanne* des Malers Emile Bernard wiedergutmachen.<sup>452</sup> Aus ihm erfuhr Rilke manches über Cézannes Arbeitsethik, die noch radikaler war als die Rodins und auf die völlige Selbstaufopferung für die Kunst hinauslief. Unter Cézannes Einfluss achtete Rilke beim Dichten noch mehr auf das „sachliche Sagen“, das er früher übrigens schon bei Baudelaire gelernt hatte.

Da die bildende Kunst Rilke in dieser Zeit am stärksten prägte, ist es kein Wunder, dass das Fenster in seinen Gedichten der mittleren Schaffensperiode in besonders enger Beziehung zur Kunst steht. In dieser Zeit hat Rilke oft über die Kathedralen gedichtet und scheint dabei sich besonders für das gotische Glasfenster zu interessieren. Wahrscheinlich ist dieses Interesse bei seiner Besichtigung von Notre-Dame in Paris entstanden. Am 14. September 1905 schreibt Rilke an seine Frau: „Ich war heute zum ersten Mal in Notre-Dame; sie sangen ein kleines Amt, und es war wie immer, nur die Fensterrosen schienen mir weiter aufgeblüht“.<sup>453</sup> In einem Brief vom 19. Juli 1907 äußert der Dichter sein Interesse an der „große<n> Fensterrose von Reims“.<sup>454</sup> Das wichtigste einschlägige Gedicht ist *Die Fensterrose*:

Da drin: das träge Treten ihrer Tatzen  
macht eine Stille, die dich fast verwirrt;  
und wie dann plötzlich eine von den Katzen  
den Blick an ihr, der hin und wieder irrt,

<sup>450</sup> R. M. Rilke: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, S. 43.

<sup>451</sup> Diese fünfzehn Briefe hat Clara Rilke 1952 separat unter dem Titel *Briefe über Cézanne* veröffentlicht.

<sup>452</sup> Vgl. Herman Meyer: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte, Stuttgart: Metzler, 1963, S. 244 - 286; hier S. 251.

<sup>453</sup> R. M. Rilke: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, S. 257.

<sup>454</sup> R. M. Rilke: Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907, S. 295.

gewaltsam in ihr großes Auge nimmt, -  
den Blick, der, wie von eines Wirbels Kreis  
ergriffen, eine kleine Weile schwimmt  
und dann versinkt und nichts mehr von sich weiß,

wenn dieses Auge, welches scheinbar ruht,  
sich auftut und zusammenschlägt mit Tosen  
und ihn hineinreißt bis ins rote Blut :-:

So griffen einstmals aus dem Dunkelsein  
der Kathedralen große Fensterrosen  
ein Herz und rissen es in Gott hinein. (KA 1, 465f.)

Einerseits stellt dieses Gedicht eine minuziöse Analyse der betörenden Wirkung der Fensterrose auf den Betrachter dar, der dieser wie das Auge eines Raubtiers scheinenden Glasblume regelrecht ausgeliefert ist, andererseits zeigt es eine höchste Leistung des Sehens, was das Hauptanliegen des mittleren Rilkes ist.

In dieser Zeit lässt sich Rilke auch von Fensterbildern zum Dichten anregen, z.B. von Monets Bildnis seiner Frau für das Gedicht *Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren* (Abb. 5):

Wartend stand sie an den schwergerafften  
dunklen Atlasdraperien,  
[...]  
Daß man einmal durch das Fenster winkte;  
diese schlanke Hand, die neuberingte,  
hätte dran für Monate genug. (KA 1, 569f.)

Es handelt sich bei den letzten drei Versen um ein bekanntes Motiv, das Abschiednehmen einer Frau am Fenster, das von Rilkes frühem Werk an, nämlich dem oben schon erwähnten Gedicht „*Ist ein Schloß. Das vergehende / Wappen*“ (KA 1, 78) oder dem lyrischen Drama *Die weiße Fürstin* (KA 1, 137) bis zu einem späten französischen Gedicht, nämlich dem zehnten Gedicht des Zyklus *Les Fenêtres*, vorkommt.<sup>455</sup> Das Fenster wird so zum Schauplatz einer bestimmten Situation des menschlichen Daseins.

Stofflich verbindet sich das Fenstermotiv in dieser Zeit besonders mit den Themen der „großen Liebenden“, der „Fortgeworfenen“ oder dem Reiseindruck. Da das Thema der großen Liebenden schon in den frühen Kapiteln behandelt wurde, sprechen wir hier nur über die anderen beiden Themen und gehen zuerst auf die Verbindung der „Fortgeworfenen“ mit dem Fenster ein, die im Gedicht *Die Irren* vorkommt:

---

<sup>455</sup> Siehe S. 75f..

Nächtens oft, wenn sie ans Fenster treten:  
plötzlich ist es alles gut.  
Ihre Hände liegen im Konkreten,  
und das Herz ist hoch und könnte beten,  
und die Augen schauen ausgeruht

auf den unverhofften, oftentstellten  
Garten im beruhigten Geviert,  
der im Widerschein der fremden Welten  
weiterwächst und niemals sich verliert. (KA 1, 538)

Das nächtliche Fenster mit der Aussicht auf den Garten, der in dem ordnenden Fensterrahmen nun „beruhigt“ wird, scheint hier ein wirksames Heilmittel gegen den Irrsinn zu sein. Hier lässt sich gut ein Seitenblick auf Trakls Werk werfen. Im Gegensatz zu den Irren des Rilke-Gedichts vermeidet die Irre in einem nachgelassenen Gedicht Trakls, den nächtlichen Garten im Fenster zu schauen:

Die Stille der Verstorbenen liebt den alten Garten,  
Die Irre die in blauen Zimmern gewohnt,  
Am Abend erscheint die stille Gestalt am Fenster

Sie aber ließ den vergilbten Vorhang herab -  
[...] (HKA 1, 311)

Wahrscheinlich will sie die Tote nicht sehen, oder weiß, dass der Blick in den nächtlichen Garten sie nur stören würde.

Nun kommen wir zu den Gedichten, die auf einen Reiseindruck zurückgehen. Das Gedicht *Vor-Ostern*, das die Vorbereitung der Neapolitaner auf die Prozessionen thematisiert, klingt mit dieser entheiligenden Fensterszene aus, die direkt auf den Blick auf den Reliquienschrein der spanischen Madonna folgt:

[...] Aber drüber in dem Fenster  
zeigt sich blickverschwenderisch ein Affe  
und führt rasch in einer angemaßten  
Haltung Gesten aus, die sich nicht schicken. (KA 1, 546)

Bei den anderen beiden Gedichten, in denen ebenfalls ein Reiseindruck verarbeitet wird, sind die Fenster, die der Dichter in Rom und Venedig gesehen hat, wie bei dem Gedicht *Die Fensterrose*, keine nur passiv gesehenen Dinge, sondern Dinge, die aktiven Schauens fähig sind. So fühlt sich der Gräberweg im Gedicht *Römische Campagna* von dem aggressiven Schauen der Gehöfteinster verfolgt:

und die Fenster in den letzten Fermen

sehn ihm nach mit einem bösen Blick. (KA 1, 549)

Im Gedicht *Venezianischer Morgen* sind die Fenster im Gegensatz zu den Menschen, die leicht von der Schönheit betäubt werden und oft nicht in der Lage sind, den Schein durchzuschauen, die Alles-Erfahrenden und –Wissenden, weil sie schon seit Jahrhunderte oder noch länger dort stehen:

Fürstlich verwöhlte Fenster sehen immer,  
was manchesmal uns zu bemühn geruht:  
die Stadt, die immer wieder, wo ein Schimmer  
von Himmel trifft auf ein Gefühl von Flut,

sich bildet ohne irgendwann zu sein. (KA 1, 557)

Dieses Gedicht ist im Frühsommer 1908 in Paris entstanden und geht auf den Venedig-Aufenthalt vom Spätherbst 1907 zurück. Es hat also fast ein Jahr gedauert, bis Rilke seinen Reiseindruck zu einem gültigen Gedicht geformt hat. Wie der Dichter vom Erlebnis zur Entstehung eines Gedichts fortschreitet und wie Rilke diesen Prozess bewertet, können wir an einer oft - und hier auch bereits auf der Seite 171 - zitierten Stelle im *Malte*-Roman erfahren. Es heißt nämlich weiter wie folgt:

Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht. (KA 3, 467., Z. 13f.)

#### 2.4.3 „Figur“

Während das Fenster beim frühen Rilke eher als Detailelement in sein Werk eingegangen ist und in seiner mittleren Schaffensperiode als Darstellungsgegenstand für die Erprobung der Ding-Poetik gilt, trug das Bild des Fensters schließlich aktiv zur Herausbildung seiner späten poetologischen Begriffe bei. Die Bedeutung des poetologischen Begriffs der „Figur“ in Rilkes spätem Werk wurde von Beda Allemann in seinem Buch *Zeit und Figur beim späten Rilke* eingehend erforscht.<sup>456</sup> Nach seiner Untersuchung ist die „Figur“ des späten Rilke vor allem wie folgt gekennzeichnet: Die Figur besitzt eine ordnende Kraft im Raum. Ihr wesentliches Element enthält sowohl die Fernen und als auch die Bewegung. Die Figur ermöglicht die „*Vereinigung von Bewegung und Ruhe*“ und ist ein Ort des

<sup>456</sup> Siehe Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen: Neske, 1961.

Zusammenfließens.<sup>457</sup> Neben der Rose, dem Spiegel und dem Stern ist das Fenster das Hauptbild für Rilkes Begriff der Figur.<sup>458</sup> Dass das Fenster ein Ort des Zusammenfließens ist, liegt auf der Hand: Offensichtlich ist das Fenster ein Ort, wo das Innen und Außen zusammenfließen. Mit seiner geometrischen Form, die seinen Rahmen bildet, ist das Fenster für den Betrachter ein besonders gut geeignetes Instrument zur Untersuchung der Natur. Im Fensterrahmen wird der wegen ihres Übermaßes schwer zugänglichen Natur, wie Rilke oft vor seinem endgültigen Gelingen aller zehn *Elegien* klagte, eine gewisse Ordnung für den Betrachter abgewinnen, und sie ist dadurch erfassbar. Als ein architektonischer Bestandteil ist das Fenster ein statisches, d. h. „ruhiges“ Wesen, lässt aber die Bewegung durch sich hindurch zu. Eine solche Bewegung ist wie der Flug der kleinen Meise in dem Gedichtentwurf *Die Hand*, die sich durchs Fenster ins Zimmer des lyrischen Ichs verirrt:

Siehe die kleine Meise,  
hereinverirrte ins Zimmer:  
zwanzig Herzschläge lang  
lag sie <in> einer Hand.  
Menschenhand. [...]  
jetzt auf dem Fensterbrett  
frei  
bleibt sie noch immer im Schrecken  
[...] (KA 2, 193)

Oder wie die Stimmen in einem für Gertrud Ouckama Knoop geschriebenen Gedicht:

Sie kamen sanft wie der verschwebte Samen,  
der oft vom Park her in die Fenster drang; (KA 2, 305)

Vielleicht wegen dieser Bewegungsmöglichkeit versetzt das Fenster den Menschen oft in Aufbruchstimmung: „Was ihm das Fenster, was ihm der Weg“ heißt es in dem Gedicht *Dauer der Kindheit* (KA 2, 337). Hier lässt sich übrigens eine gewisse Parallele zu George ziehen. Denn bei George deutet ein offenes Fenster stets auf eine Bewegung zwischen Innen und Außen hin. Solcher Bewegung ist zuerst in Georges Gedicht *Der Einsiedel* aus dem *Buch der Sagen und Sänge* zu begegnen. Wie ein Signal nickten die Äste des Holunders ins offene Fenster des Einsiedlers. Ihr folgte dann die Heimkehr seines Sohns:<sup>459</sup>

Ins offene fenster nickten die hollunder  
Die ersten reben standen in der bluht .

---

<sup>457</sup> Vgl. a.a.O., S. 62.

<sup>458</sup> Vgl. Allemann (1971), S. 68f..

<sup>459</sup> Siehe auch S. 29.

Da kam mein sohn zurück vom land der wunder .

Da hat mein sohn an meiner brust geruht. (SW 3, 55)

Im Gedicht *Ich weiss du tritt zu mir ins haus* aus den *Traurigen Tänzen* dringt der Geruch des Herbstes schon vorm Hineintreten des „Du“ durchs Fenster als Vorbote ins Haus des lyrischen Ichs ein:

Hier schreitet man nicht laut nicht oft .

Durchs fenster dringt der herbstgeruch (SW 4, 98)

Im Gedicht *Kunftag II* aus dem *Siebten Ring* bildet das offne Fenster zusammen mit dem bereitgestellten Tisch und Bett eine Einladung für den Erlöser, wie es auch in jüdischem Brauch der Fall ist:<sup>460</sup>

Wie einst das dumpfe volk

Nach dem Befreier schrie .

Die fenster offen tat .

Ihm tisch undbett gedeckt . (SW 6/7, 91).

Die Bewegung zwischen Innen und Außen tritt in *Sonnwendzug* des *Siebten Rings* noch deutlicher zutage, wo geschildert wird, wie ein in die Fenster gedrungener Nachtwind bei den leiblichschwachen Geistigen, die im Saal ein Fest feiern, einen bacchantischen Zug verursacht:

Schwüle drückt auf uns im saal von lichtern

Und von rauchenden becken .

Elfenbeinern starren unsre leiber –

In die gluten und schatten

Langen feiertags getaucht · in zierden

Die aus hangenden bögen

Wand und boden triefen · aus den flöten

Und balsamischem wein.

Da durchsprengt ein nachtwind alle fenster .

Unsre fackeln verlöschen .

Süsse schauder recken uns die haare .

Wir verlassen die becher .

Schleppen über estrich hin und strasse

Die zerrissenen kränze .

Brechen durch das stadtstor in die dörfer

Unter klingendem tanze . (SW 6/7, 48).

Auf diese Weise entsteht eine Vereinigung zwischen den Geistigen und dem Volk, das geistig nicht stark entwickelt, aber körperlich gesund ist.<sup>461</sup> Diese Darstellung basiert, wie Claude David gezeigt hat, zum einen auf Georges Glaube, dass die

<sup>460</sup> Vgl. SW 6/7, S. 215.

<sup>461</sup> Vgl. Morwitz (1969), S. 243.

Welt „ihre Kraft in der Ausschweifung, im Verstoß gegen das Gesetz, in einer Neubelebung des Instinkts wiedererlangen“ werde,<sup>462</sup> und zum anderen auf wirklichen Ereignissen, die damals in München stattfanden. In Deutschland wie in Frankreich gab es „Sonnwendfeste“ dieser Art.<sup>463</sup>

Das Fenster in Rilkes Gedicht ruft aber nicht nur solche horizontale und irdische Bewegung, sondern auch eine vertikale und kosmische Bewegung hervor. Denn für Rilke ist, wie Allemann nachweist, „die vermeintlich statische Figur aus reiner Bewegung aufgebaut“, die „prinzipiell ins Weltall übergreift“.<sup>464</sup> Wohl aus dieser Vorstellung heraus konzipiert Rilke verschiedene Sternbilder. Dies wird auch in einem seiner Spätgedichte deutlich gesagt:

machen wir uns ein Nachtgestirn  
aus der gewußten Figur. (KA 2, 377)

Eines der Rilkeschen Sternbilder ist das Fenster, das zuerst in der *Zehnten Elegie* auftaucht:

Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands.  
Langsam nennt sie die Klage: – Hier,  
siehe: den *Reiter*, den *Stab*, und das vollere Sternbild  
nenne sie: *Fruchtkranz*. Dann, weiter, dem Pol zu:  
*Wiege; Weg; Das Brennende Buch; Puppe; Fenster.* (KA 2, 233)

Es lässt sich vermuten, dass es das dem Blick auf die Sterne eröffnenden Fenster war, das den Dichter zur Entstehung dieses Sternbildes angeregt haben könnte. Denn in einem 1926 verfassten französischen Fenster-Gedicht ist vom nächtlichen Fenster die Rede, das wegen dessen Sternenschmuck für den Dichter reicher und großzügiger ist als das Fenster des Tages:

Du fond de la chambre, du lit, ce n'était que pâleur qui sépare,  
la fenêtre stellaire cédant à la fenêtre avare  
qui proclame le jour.<sup>465</sup> (KA 5, 136)

Sechs Monate vor seinem Tod verfasste Rilke noch ein Gedicht, das er ausschließlich dem Sternbild „Fenster“ widmet:

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

---

<sup>462</sup> David, S. 248.

<sup>463</sup> Vgl. ebd., S. 460.

<sup>464</sup> Allemann (1971), S. 65.

<sup>465</sup> „Von der Tiefe des Zimmers aus, von Bett aus, war es nur ein blasser Schimmer, der trennt, das sternene Fenster weichend dem geizigen Fenster, das den Tag verkündet.“ (KA 5, 137)

Form, die uns Weite versprach.  
Doch das verlassenste oft irdische Fenster ahmte  
deinen Verklärungen nach!

Schicksal warf dich dorthin, sein unendlich gebrauchtes  
Maß für Verlust und Verlauf.  
Fenster aus stetem Gestirn, wandelergriffen taucht es  
über den Zeigenden auf. (KA 2, 407)

Das Gedicht setzt fort, was in der *Zehnten Elegie* nur flüchtig erwähnt werden konnte, nämlich die Vergöttlichung des Fensters, und erklärt uns, warum gerade dem Fenster diese Ehrung zugeteilt worden ist. Denn für den späten Rilke ist das Fenster das gültigste Gegenbild für „Verlust und Verlauf“, die unentrinnbaren schmerzhaften Erfahrungen des modernen Menschen und besonders des Dichters (V. 10), wie schon „Leyer“, das traditionelle Sinnbild für den Dichter, und „Schwan“, das Sinnbild für den Dichter des mittleren Rilke (KA 1, 473), andeuten. Wichtig für das Verstehen des Figurbegriffs ist auch die in der zweiten Strophe angesprochene Kommunikation zwischen dem irdischen und himmlischen Fenster, die der vorhin erwähnten kosmischen Bewegung entspricht.

Wenn Rilke einen französischen Fenster-Gedichtzyklus plante,<sup>466</sup> handelt es sich sehr wahrscheinlich um eine bewusste Entscheidung. Denn so trat er in die Tradition des französischen Symbolismus, die mit Baudelaire beginnt und sich über Mallarmé fortsetzt. Baudelaire hat in seinem Prosagedicht *Les Fenêtres* (1863) - wie bereits erwähnt wurde - ein geschlossenes, von einer Kerze erleuchtetes Fenster als Inspirationsquelle der dichterischen Fantasie schlechthin angesprochen.<sup>467</sup> Sein Nachfolger Mallarmé hat auch ein Gedicht namens *Les Fenêtres* (1866) verfasst, das hier auch schon vorgestellt wurde.<sup>468</sup> Der auf die Gedichtform besonders bedachte Dichter hat sein Gedicht - im deutlichen Kontrast zur Prosaform des Baudelaireschen Gedichts *Les Fenêtres* - der Symmetrie zweier Fensterflügel entsprechend konstruiert.<sup>469</sup> Von den zehn Strophen bilden fünf den linken Flügel, auf dem ein sich an einem Hospitalfenster festhaltender Todkranker mit seiner Sehnsucht nach dem Leben und seinen Erinnerungen an die Vergangenheit dargestellt wird,<sup>470</sup> während die andere Hälfte den rechten

<sup>466</sup> Insgesamt konnte Rilke dreizehn französische Fenster-Gedichte vollenden. Drei von ihnen sind im Sommer 1924 und die anderen zehn im Frühling 1926 entstanden. Aus ihnen wählte Baladine Klossowska zehn für den Zyklus *Les Fenêtres* aus, der zusammen mit ihren Radierungen nach dem Tod des Dichters veröffentlicht wurde. Siehe auch Anm. 161. Vgl. Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart: Wiss.Buchges., 2004, S. 445f..

<sup>467</sup> Siehe S. 165.

<sup>468</sup> Siehe S. 130f..

<sup>469</sup> Siehe Anm. 325.

<sup>470</sup> Wie Anm. 468.

Flügel bildet, auf dem das vom Lebensekel zermürkte, lyrische Ich sich dem Fenster zuwendet und nach dem von der Schönheit erfüllten Himmel der Vergangenheit sehnt:<sup>471</sup>

Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure  
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits  
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure  
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées  
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,  
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,  
Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange! Et je meurs, et j'aime  
- Que la vitre soit l'art, soit la mysticité -  
A renaître, portant mon rêve en diadème,  
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise  
Vient m'éccœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,  
Et le vomissement impur de la Bêtise,  
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,  
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté  
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume  
- Au risque te tomber pendant l'éternité?<sup>472</sup>

<sup>471</sup> Vgl. Stéphane Mallarmé, Gedichte, übersetzt v. Gerhard Goebel, S. 300.

<sup>472</sup> Mallarmé: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 9f. Die folgende deutsche Übersetzung stammt von Goebel, a.a.O., S. 49:

„So, angewidert von dem hartbeseelten Manne,  
Der sich im Glücke wälzt, an dem allein sein Trieb  
Sich sättigt, und der stur nach dem glänzenden Dreck sucht,  
Der Frau ihn darzubieten, die die Jungen säugt,

Flieh ich und halt mich fest an allen Fensterkreuzen,  
An denen man dem Leben den Rücken kehrt, und  
Begnadet, in dem Glas, von stetem Tau gewachsen,  
Den keusche Frühe der Unendlichkeit vergoldet

Spiegle ich mich und seh als Engel mich! und sterb und  
- Sei die Glasscheibe Kunst, sei sie mystischer Kult -  
Lieb es aufzuerstehn, mit meinem Traum als Krone,  
Zum einstmaligen Himmel, wo die Schönheit blüht!

Dennoch, wie der Tod für den Sterbenden unausweichlich ist, ist das lyrische Ich zum Sturz in die Ewigkeit verdammt.

Während Baudelaire das Fenster als poetologisches Prinzip fasst und Mallarmé das Fenster als Symbol des Lebens, des Todes und der Kunst präsentiert,<sup>473</sup> stellt Rilke das Fenster in seinem Gedichtzyklus, also in einer im Vergleich mit Baudelaires und Mallarmés Gedichten viel größeren Form, vor allem als die Daseinsfigur dar (KA 5, 132-141). Für ihn umfasst das Fenster das menschliche Leben, wie zum Beispiel die Erfahrung des Erwachsenseins und der Liebe. Mittels des Fensters führt der Dichter uns die verschiedenen Phasen der Liebe vor, von der ersten Begegnung über die Spannung zwischen Anziehung und Abstoßung und schließlich zum unvermeidbaren Abschied. Und mit diesen vier Versen bringt der Dichter die Relevanz des Fensters für unser Leben auf den Punkt:

N'es-tu pas notre géométrie,  
fenêtre, très simple forme  
qui sans effort circonscris  
notre vie énorme? (KA 5, 133)<sup>474</sup>

Sicherlich hätten Maeterlinck und Hofmannsthal der Aussage dieser im Juni 1924 verfassten Verse gern zugestimmt, wenn die beiden Dichter sie gekannt hätten. Denn wie bereits im Kapitel 2.3.2 dargelegt wurde, haben sie die gleiche Vorstellung von der Zusammenfassung des Menschenlebens im Fenster.<sup>475</sup>

Schließlich sei hier noch drauf verwiesen, dass die Entwicklung des Fensters zur Figur sich in den *Duineser Elegien* gut beobachten lässt. In diesem Gedichtzyklus wird das Fenster insgesamt fünfmal erwähnt. Während bei den ersten drei Stellen – also in der bereits im Jahre 1912 entstandenen *Ersten* (KA 2, 202) und *Zweiten Elegie* (KA 2, 207) sowie in der *Siebten Elegie* (KA 2, 223) - das Fenster als eine bestimmte Ortangabe erscheint und besonders als Hinweis auf

---

Aber ach! das Hinieden herrscht: sein ekler Schatten  
Ereilt mich manchmal selbst an diesem sichren Ort,  
Und der Unflat, erbrochen von der Dummheit, zwingt mich  
Die Nase zuzukneifen vor dem Himmelsblau.

Wär's möglich wohl, o ICH, vertraut mit Bittrem,  
Den Kristall zu zerstoßen, vom Monstrum entweiht,  
Und zu entfliehn, mit meinen federlosen Flügeln  
- Und stürzte ich hinab in alle Ewigkeit?"

<sup>473</sup> Goethe hat ebenfalls eine Analogie zwischen Lyrik und Fenster empfunden. Im Alter verfasste er nämlich den folgenden Spruch: „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben! / Sieht man vom Markt in die Kirche hinein, / Da ist alles dunkel und düster; / [...]“

Kommt aber nur einmal herein! / [...] Da ist's auf einmal farbig helle.“ (HA 1, 326).

<sup>474</sup> „Bist du nicht unsere Geometrie, Fenster, sehr einfache Form, die du ohne Aufwand unser ungeheures Leben umschreibt?“ (KA 5, 133)

<sup>475</sup> Siehe S. 147f..

die Grenzüberschreitung fungiert,<sup>476</sup> steht „Fenster“ in den letzten beiden Elegien allein nur zwischen den Interpunktionen da (KA 2, 228; 233).<sup>477</sup> In dieser allmählich erlangten Autonomie und Ausschließlichkeit des Fenstermotivs zeigt sich, wie stark Rilke im Jahr 1922, dem Vollendungsjahr dieser beiden Elegien, fühlte, dass er allein durch die Erwähnung dieses Alltagsobjekts gewisse Assoziationen bei dem Leser hervorrufen kann, und welche große Relevanz er diesem Motiv zumaß.

#### 2.4.4 „Weltinnenraum“

„Weltinnenraum“ ist ein wichtiger, in der Forschung viel diskutierter, jedoch immer noch etwas rätselhaft gebliebener Begriff des späten Rilke. Meiner Meinung nach kann dieser Begriff anhand der Figur des Fensters im späten Werk des Dichters anschaulich erläutert werden. Dieses von Rilke konzipierte Wort besteht aus drei Wörtern, die gleichrangig für diesen Begriff sind: „Welt“, „Innen“ und „Raum“. Das erste und das zweite sind normalerweise Gegenbegriffe, da das Wort „Welt“ sich vordergründig mit „Außen“ assoziieren lässt. Hier ist es jedoch mit dem Wort „Innen“ zusammengesetzt. Daher hat das Kompositum etwas Paradoxes und Widersprüchliches. Für Rilke sind sowohl „Welt“, also Außen, als auch „Innen“ die Quellen seines Schaffens. In seinem Werk spiegeln sich die beiden gegenseitig. Das kann man schon bei seinem frühen Werk, wie es oben behandelt worden ist, beobachten. Das dritte Wort, „Raum“, kommt ständig in seinen Gedichten vor. Der Dichter verwendet dieses Wort in allen möglichen Bereichen, wie die folgenden Beispiele zeigen: „Herzraum“ (SW 2, 85, 111, 136, 139, 418, 444), „des Baches Innenraum“ (SW 2, 393), „Zwischenraum / dunkler Stunden“ (SW 2, 394), „raue Räume der Fremdheit“ (SW 2, 408), „Mutter-Raum“ (SW 2, 416), „Rosenraum“ (SW 2, 418), „des Schauens Raum“ (SW 2, 435), „Räume meiner Stimme“ (SW 2, 225), „Nachtraum“ (SW 2, 471), und „Zwischenräume zwischen zwein / geflüsterten, gefühlten Worten“ (SW 2, 430) usw..<sup>478</sup> Aber das Wort „Weltinnenraum“ kommt nur ein Mal in seinem Werk vor, und zwar in dem 1914 verfassten Gedicht mit dem Anfangsvers *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*, dessen vierte Strophe lautet:

Durch alle Wesen reicht der eine Raum:  
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still  
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,

<sup>476</sup> Siehe S. 86 (1. Elegie), 86 (7. Elegie) u. 90 (2. Elegie).

<sup>477</sup> Siehe S. 199 (9. Elegie) u. 190 (10. Elegie).

<sup>478</sup> Vgl. Ulrich K. Goldsmith (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. A Verse Concordance to His Complete Lyrical Poetry, Leeds: Maney, 1980. Die Stellenangaben hier sind nach diesem Buch.

ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum. (KA 2, 113)

Hier wird die Einheit von Innen und Außen, das Wesen des Weltinnenraums, durch den Vogel vermittelt. Denn für den Vogel, der den Raum durchfliegt und ihn mit seinem Gesang erfüllt, existiert keine Grenze zwischen „Innen“ und „Außen“.<sup>479</sup> Bei Rilke ist der Vogel oft eng mit dem Fenster verbunden. Die allererste solche Darstellung ist wahrscheinlich der folgende Vers im Gedicht *Ein Adelhaus*: „Auf einer Fensterbrüstung nickt ein Tauber“. Bei dem Gedicht *Aus einem April* werden die Fenster zu einem vogelähnlichen Wesen, als ob sie die „Lerchen“, von denen früher die Rede ist, nachahmen:

alle die wunden

Fenster furchtsam mit Flügeln schlagen. (KA 1, 257)

In dem vorhin schon zitierten späten Gedichtentwurf *Die Hand* ist das Fenster für den Vogel ein Zugang zur Menschenwelt, zum nahen Kontakt mit dem Menschen (KA 2, 193f.). Kehren wir aber zum Gedicht des „Weltinnenraums“ zurück und schauen die andere wichtige „Figur“ in diesem Gedicht - den Baum. Schon in dem 1912 entstandenen *Erlebnis I* wird erzählt, wie das lyrische Ich durch die Verbindung mit dem Baum auf die andere Seite der Natur geraten ist und das Geheimnis der Kontinuität der Vergangenheit in der Gegenwart erfährt.<sup>480</sup> Es lässt sich vermuten, dass das lyrische Ich des „Weltinnenraum“-Gedichts durchs Fenster den Baum sieht und den Baum in sich wachsen fühlt. Nur um das Bild der Einheit von Innen und Außen nicht zu stören, ist das Fenster nicht genannt worden. Denn das Fenster könnte bei den meisten Lesern das Bewusstsein der Trennung von Innen und Außen hervorrufen. Der Baum könnte hier aber nicht nur einen Baum im ursprünglichen Sinn bedeuten, sondern auch ein Gedicht. Denn für Rilke gleicht die Entstehung eines Gedichts dem Wachsen eines Baums.<sup>481</sup>

Der „Weltinnenraum“ ist aber nicht nur ein Konzept für die Einheit von Innen und Außen sowie von allen möglichen Gegenbegriffen, sondern auch für die Kontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Für diese Bedeutung entwirft Rilke noch ein besonderes Modell, die „Bewusstseinspyramide“, von dem er im Brief an Nora Purtscher-Wydenbruck vom 11. August 1924 spricht:

So ausgedehnt das »Außen« ist, es verträgt mit allen seinen siderischen Distanzen kaum einen Vergleich mit den Dimensionen unseres Inneren, das nicht einmal die Geräumigkeit des Weltalls nötig hat, um in sich fast unabsehlich zu sein. Wenn also Tote, wenn also Künftige einen Aufenthalt nötig haben, welche Zuflucht sollte ihnen angenehmer und angebotener sein, als dieser imaginäre Raum? Mir stellt es sich immer mehr so dar, als ob unser gebräuchliches

---

<sup>479</sup> Vgl. KA 2, S. 468.

<sup>480</sup> Siehe S. 164f..

<sup>481</sup> Dieser Gedanke ähnelt übrigens Goethes organischer Kunstauffassung. Vgl. Friedrich Sengle: Kontinuität und Wandlung. Einführung in Goethes Leben und Werk, Heidelberg: Winter, 1999, S. 79.

Bewusstsein die Spitze einer Pyramide bewohne, deren Basis in uns (und gewissermaßen unter uns) so völlig in die Breite geht, dass wir, je weiter wir in sie niederzulassen uns befähigt stehen, desto allgemeiner einbezogen erscheinen in die von Zeit und Raum unabhängigen Gegebenheiten des irdischen, des, im weitesten Begriffe, weltischen Daseins. Ich habe seit meiner frühesten Jugend die Vermutung empfunden [...], dass in einem tieferen Durchschnitt dieser Bewusstseinspyramide uns das einfache Sein könnte zum Ereignis werden, jenes unverbrüchliche Vorhanden-Sein und Zugleich-Sein alles dessen, was an der oberen »normalen« Spitze des Selbstbewusstseins nur als »Ablauf« zu erleben verstattet ist.<sup>482</sup>

Die Basis für das „Bewusstseinspyramiden“-Modell ist Rilkes Auffassung: „die Zeit ist Raum“ (KA 1, 121), die neben anderen Gedichten auch im Gedicht *So angestrengt wider die starke Nacht* zu spüren ist:

[...] wer darf noch an den Nacht-Raum  
die Stirne lehnen wie ans eigene Fenster? (KA 2, 50)

Da das Fenster wegen seiner Funktion für den Lichteinlass eng mit der Zeit zusammenhängt – die Ankunft des Tages oder der Nacht ist für die Menschen im Innenraum zuerst durchs Fenster bemerkbar - und als Scheidewand zwischen Innen und Außen einen starken Bezug auf den Raum hat, ist es ein ideales Bild für die Einheit von Raum und Zeit.

Rilkes „Bewusstseinspyramiden“-Modell ähnelt dem „Ich-Modell“ Bergsons, das in *Matière et mémoire* (1896) und *L'énergie spirituelle* (1919) behandelt wurde.<sup>483</sup> Rilke kannte diese beiden Werke, mit denen er sich zwischen 1913 und 1920 beschäftigt hatte. Bergsons Begriffe von Raum und Zeit beeinflussen übrigens auch die Physik seiner Zeit.<sup>484</sup> Die Grundlage der Relativitätstheorie Einsteins, die der Physiker 1905 konzipiert hat, ist nämlich die Vereinheitlichung von Raum und Zeit.<sup>485</sup> Vermutlich ist dies auch der Grund dafür, warum Rilke sich für Einsteins Theorie interessiert.<sup>486</sup> Eine andere Parallele zwischen der Einsteinschen Relativitätstheorie und Rilkes Zeitauffassung scheint mir noch die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu sein. Von dieser Zeitauffassung wird im *Malte-Roman* besonders deutlich gesprochen, und zwar in Bezug auf Maltes Großvater mütterlicherseits, den alten Grafen Brahe. Für ihn sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig vorhanden:

Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall,

<sup>482</sup> R. M. Rilke: Briefe aus Muzot, S. 280.

<sup>483</sup> Vgl. Masahiko Kawanaka: Rilke und Bergson. Bewusstseinsmodell und Weltinnenraum, in: Nishinihon Doitsu Bungaku. Germanistische Studien, 1(1989), S. 89-99.

<sup>484</sup> Vgl. Henri Bergson: Denken und schöpferisches Werden, Aufsätze und Vorträge, hrsg. v. Friedrich Kottje, Frankfurt a.M.: Syndikat, 1985.

<sup>485</sup> Vgl. Harald Fritzsch: Die verbogene Raum-Zeit, Newton, Einstein und die Gravitation, München [u.a.]: Piper, 1996, S. 12.

<sup>486</sup> In seinem Brief vom 20. Mai 1921 an Nanny Wunderly-Volkart berichtet der Dichter: „Die Bücher, die ich gestern aus Lausanne mitbrachte, waren eines über Einstein (en français, par Lucien Fabre)“. Siehe R. M. Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 441.

den er vollkommen ignorierte, Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern. Mehrere Jahre später, nach dem Tode des alten Herrn, erzählte man sich, wie er auch das Zukünftige mit demselben Eigensinn als gegenwärtig empfand. Er soll einmal einer gewissen jungen Frau von ihren Söhnen gesprochen haben, von den Reisen eines dieser Söhne insbesondere, während die junge Dame, eben im dritten Monate ihrer ersten Schwangerschaft, fast besinnungslos vor Entsetzen und Furcht neben dem unablässigen redenden Alten saß. (KA 3, 475, Z. 9f.)

Noch im Jahr 1925 weist Rilke in seinem Brief an seinen polnischen Übersetzer Witold Hulewicz darauf hin, dass der alte Graf „Brahe, der alles, Gewesenes wie Künftiges, einfach für »vorhanden« hielt“.<sup>487</sup> Sicherlich hat dieser Graf Brahe den Auftrag, den der Engel der *Duineser Elegien* den Menschen gibt, im Gegensatz zu den meisten schon ausgeführt:

Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag? (KA 2, 229)

Darauf gehe ich im nächsten Kapitel ein.

#### 2.4.5 „Verwandlung“

Während das Fenster bei der Entstehung des Begriffs „Figur“ und „Weltinnenraum“ eine wesentliche Rolle gespielt hat, ist bei dem Bezug zwischen dem Fenster und dem Begriff „Verwandlung“ besonders augenfällig, dass das Fenster in Rilkes Gedichten diesen poetologischen Begriff verwirklicht. Es scheint, dass gerade das Bild des Fensters an der Entwicklung dieses Begriffes wesentlich beteiligt war. Denn das Fenster zeigt dem Dichter schon früh das Verwandlungs-potenzial des Dinges, wie die sich in Vögel zu verwandeln scheinenden Fenster seines frühen Gedichts *Aus einem April* (KA 1, 257).

Das Fenster hat beim späten Rilke verschiedene Verwandlungen durchgemacht. Am häufigsten verwandelt es sich in einen Spiegel. Als Anfang dieser Verwandlung könnte die folgenden für Madeleine de Broglie gedachten Verse von 1906 angesehen werden:

Und wenn es Nacht ist -: was für große Sterne  
müssen sich nicht in diesen Fenstern spiegeln ... (KA 1, 359)

Ausführlicher, aber zu anderer Tageszeit behandelt Rilke ein Jahr später das Spiegelungsphänomen der Fensterscheiben in dem Gedicht *Béguinage*:

Was aber spiegelt mit den tausend Scheiben  
das Kirchenfenster in den Hof hinein,  
darin sich Schweigen, Schein und Widerschein

---

<sup>487</sup> R. M. Rilke: Briefe in zwei Bänden, Bd. 2, 1919 bis 1926, S. 373.

vermischen, trinken, trüben, übertreiben,  
phantastisch alternd wie ein alter Wein. (KA 1, 495)

Rilke thematisiert hier den betörenden Lichtreflex des Kirchenfensters, der sich in seinen Augen gleichsam in Wein verwandelt. In einem anderen Gedicht aus der mittleren Schaffensperiode mit dem Titel *Der Junggeselle* geschieht dann eine geheimnisvolle Verwandlung in die Gegenrichtung (KA 1, 580).<sup>488</sup> Was Allemann zum Spiegel bei Rilke gesagt hat: „*Orte der Verwandlung, selbst der Verwandlung ins Unsichtbare*“,<sup>489</sup> gilt auch für das Fenster. In Rilkes französischem Gedicht handelt es sich dann um die Spiegelung von der anderen Seite:

glace, soudain, où notre figure se mire  
mêlée à ce qu'on voit à travers; (KA 5, 134)<sup>490</sup>

Nicht mehr vor dem Fenster, sondern hinter dem Fenster ist von der gespiegelten Erscheinung die Rede, die unvermeidbar mit dem im unverhüllten Fenster Gesehenen überblendet wird, dadurch entsteht eine Verschmelzung von „Ich“ und Welt, also Innen und Außen.

Dass sich das Fenster bei Rilke in ein Sternbild verwandeln kann, sagten wir schon. In den französischen Gedichten Rilkes hat das Fenster dann noch weitere Verwandlungen vollzogen. Manchmal verwandelt das Fenster sich in einen Behälter oder eine Schnalle:

Fenêtre, dont une image bue  
dans la claire carafe germe.  
Boucle qui ferme  
la vaste ceinture de notre vue. (KA 5, 138)<sup>491</sup>

Für den Dichter gleicht das Fenster, das den in ihm Verweilenden bildhaft verfestigt, einem Bilderbuch:

Tel distract, tel paresseux,  
c'est toi qui le mets en page:  
il se ressemble un peu,  
il devient son image. (KA 5, 136)<sup>492</sup>

Es ist veränderlich wie das Meer bzw. Ebbe und Flut:

Toi qui sépares et qui attires,  
changeante comme la mer,- (KA 5, 134)<sup>493</sup>

---

<sup>488</sup> Siehe S. 110.

<sup>489</sup> Allemann (1961), S. 135.

<sup>490</sup> „Spiegelglas, plötzlich, wo unser Gesicht sich reflektiert, beigemischt zu dem, was man <durch es> hindurch sieht.“ (KA 5, 135).

<sup>491</sup> „Fenster, dessen getrunkenes Bild in der klaren Karaffe keimt. Schnalle, die den weiten Gürtel unseres Ausblicks schließt.“ (KA 5, 139)

<sup>492</sup> „Dieser Zerstreute, jener Faulenzer, du bist es, das ihn aufs Blatt bringt: Er gleicht sich ein wenig, er wird sein Bild.“ (KA 5, 137)

<sup>493</sup> „Du, das du trennst und anziehst, veränderlich wie das Meer, -“ (KA 5, 135).

Oder Rilke stellt das Fenster wie einen senkrechter Teller dar, der uns die verschiedenen optischen Nahrungen anbietet:

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  
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! (KA 5, 70)<sup>494</sup>

Während bei den vorherigen Beispielen die „Verwandlung“ im Sinn der Bedeutungsmöglichkeit erscheint, heißt sie in der *Neunten Elegie* Rühmung. Dort fordert der Dichter uns auf,

[...] Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –  
höchstens: Säule, Turm .... [...] (KA 2, 228)

aufzurufen. Anders gesagt, wenn diese Dinge gerühmt werden, verwandeln sie sich in die Wörter. Die Dinge gehen in die Sprache hinein, die unsichtbar und grenzenlos ist. Was Rilke hier beabsichtigt, erklärt er am 13. November 1925 im Brief an Hulewicz:

Noch für unsere Großeltern war ein »Haus«, ein »Brunnen«, ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel: unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen, von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, *Lebens-Attrappen* [...] Die Erde hat keine andre Ausflucht, als unsichtbar zu werden: *in uns*, die wir mit einem Teile unseres Wesens am Unsichtbaren beteiligt sind, Anteilscheine (mindestens) haben an ihm, und unseres Besitz an Unsichtbarkeit mehren können während unseres Hierseins, - *in uns* allein kann sich diese intime und

---

<sup>494</sup> „Senkrechter Teller, der uns die magere Kost auftischt, 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 mein Augen, Rosen-Esser, ihr werdet vom Mond trinken!“ (KA 5, 71)

dauernde Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, vom sichtbar- und greifbar-  
sein nicht länger Abhängiges vollziehen [...].<sup>495</sup>

Für Rilke ist das Unsichtbarmachen der „Dinge“ die einzige Möglichkeit, sie auf dieser überfüllten Erde zu bewahren. Der Graf Brahe ist dann die Personifikation solcher Bewahrung des Vergangenen, denn die „Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern.“ (KA 3, 475, Z. 11f.)

---

<sup>495</sup> R. M. Rilke: Briefe aus Muzot, S. 335f..

### **3. Abschließende Bemerkungen**

Die vorliegende Arbeit hat versucht zu zeigen, dass das Auftauchen des Fensters in einem Kunstwerk viel mehr als nur beiläufiges Detail ist. Wir haben gesehen, dass das Fenstermotiv an der Aussage des jeweiligen Werkes entweder auf eine offenkundige oder subtile Art entscheidend beteiligt ist. Durch den Epochen und Kunstgattungen überschreitenden Vergleich lassen sich die folgenden Ergebnisse formulieren: Die Gestaltung des Fenstermotivs ist einerseits individuell spezifisch geprägt. Andererseits ist es sehr wahrscheinlich, dass sie eng mit dem Geist der damaligen Zeit zusammenhängt. Dessen Spiegelung ist in der Beziehung des Fenstermotivs zur Natur und noch offensichtlicher in der Beziehung des Fenstermotivs zur Liebe zu erkennen, da die zwischenmenschliche Beziehung unmittelbar von der gesellschaftlichen Situation betroffen worden ist. Im Gegensatz dazu zeigen die den Tod thematisierenden Texte in der Art und Weise, wie das Fenstermotiv eingesetzt wird, vielmehr eine von Alters her bis heute andauernde Kontinuität.

Während sich beim Thema der Liebe in der Verwendung des Fenstermotivs oft Parallelen zwischen den Dichtern zeigen, lassen die Untersuchungen der Natur- und Todesdarstellung die bevorzugte Fensterdeutung des einzelnen Dichters erkennen: Prinzipiell gesehen, stellt das Fenster für Goethe und Hölderlin eher eine Öffnung als eine Scheidewand dar. In Kleists Werk wird das Fenstermotiv bereits vielschichtig und Konflikt geladen gestaltet. Aber vor allem gilt das Fenster bei ihm als Ort der Entscheidung. Für George bedeutet das Fenster hauptsächlich die Grenze, wenn es nicht ausdrücklich als „offen“ bezeichnet wird. Hofmannsthal richtet sein Augenmerk besonders auf den Rahmen des Fensters. Seiner Ansicht nach lässt sich ein Menschleben im Fensterrahmen zusammenfassen. Das Vom-Fenster-Gerahmten-Werden heißt bei ihm aber auch das Zum-Tode-Verdammt-Sein, das einerseits vom Schicksal vorbestimmt worden ist und andererseits durch das menschliche Verhalten verursacht wird. Trakl betrachtete das Fenster oft als eine Quelle der Bedrohung und der Gefahr.

Bei der Untersuchung des Fenstermotivs in der bildenden Kunst, das grundsätzlich als Raumerweiterung dient, wurde der Einfluss des Zeitgeistes ebenfalls festgestellt. Dieser ist vor allem am Sujet „Frau am Fenster“ zu erkennen. Aus der Gegenüberstellung von Dichtung und Malerei ist ein Ergebnis besonders augenfällig: nämlich die geistige Nähe zwischen Trakl und Munch. Ihr Werk, das sich gleichfalls vorwiegend mit den Themen „Liebe“, „Tod“ und „Angst“ beschäftigt, strahlt dieselbe bekommene Stimmung aus, der etwas Verbrecherisches und Sündiges anhaftet.

Für Rilke ist das Fenster in erster Linie wegen dessen Vermittlungsfunktion relevant. Nach seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit diesem Thema, deren letztes Resultat die Verewigung des zur - Gegensätze vereinenden – Da-seinfigur erhobenen Fensters am Sternenhimmel ist, gewinnt man den Eindruck, als ob er bereits alles gesagt hat, was man über das Fenster sagen kann. Es scheint, dass dieser Dichter mit seinem Werk eine vollständige „Geschichte des Fensters“ geschrieben und den an Nanny Wunderly-Volkart gegenüber geäußerten Wunsch selbst glänzend erfüllt hat.<sup>496</sup>

---

<sup>496</sup> R. M. Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, ebd., S. 315. Siehe auch S. 10.  
202

## 4. Literaturverzeichnis

- ALBRECHT DÜRER: Gemälde Kupferstiche Holzschnitte Handzeichnungen, hrsg. v. Franz von Juraschek, Wien und Leipzig: Krystall-Verl., 1936.
- ALFRED RETHEL: 16 Zeichnungen und Entwürfe, mit einer Einleitung von Walther Friedrich, hrsg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstdpflege, Mainz: Scholz, 1907.
- ALLEMANN, Beda: Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes, Pfullingen: Neske, 1961.
- Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolischen Poetik, in: Rilke in neuer Sicht, hrsg. v. Käte Hamburger, Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1971, S. 63-82.
- ANDERLE, Martin: Die Landschaft in den Gedichten Hölderlins. Die Funktion des Konkreten im idealistischen Weltbild, Bonn: Bouvier, 1986.
- ARENS, Hans: Kommentar zu Goethes Faust II, Heidelberg: Winter, 1989.
- BADSTÜBNER, Ernst: Fenster. Die Funktion des Fensters von der Romantik bis zur Gegenwart, mit 32 Tafeln von Hellmut Döring, Leipzig: Prisma-Verl., 1970.
- BASIL, Otto: Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.
- BASSERMANN, Dieter: Der späte Rilke, München: Leibniz-Verl., 1947.
- BAUDELAIRE, Charles: Œuvres complètes, 2 Bde., Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- Sämtliche Werke/Briefe, 8 Bde., hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München [u.a.]: Hanser, 1977-92.
- BENNHOOLDT-THOMSEN, Anke: Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan, in: Celan-Jahrbuch 4 (1991), S. 117-149.
- Schreiben statt Leben. Zu Kafkas Tagebüchern, in: Franz Kafka – Visionär der Moderne, hrsg. v. Marie-Haller-Nevermann und Dieter Rehwinkel, Göttingen: Wallstein-Verl. 2008, S. 13-36.
- BERGSON, Henri: Denken und schöpferisches Werden, Aufsätze und Vorträge, hrsg. v. Friedrich Kottje, Frankfurt a.M.: Syndikat, 1985.
- BERTAUX, Pierre: Friedrich Hölderlin, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
- BINDER, Hartmut: Mit Rilke durch das alte Prag. Ein historischer Spaziergang, mit zeitgenössischen Photographien zu Rilkes „Larenopfer“, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel-Verl., 1994.
- BLÄTTER FÜR DIE KUNST. EINE AUSLESE AUS DEN JAHREN 1914-1909, hrsg. v. Carl August Klein, Berlin: Bondi, 1909.
- BOEHRINGER, ROBERT: Mein Bild von Stefan George, Düsseldorf und München:

- Küpper, 1967.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut und Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphie und bildmäßige Zeichnungen, München: Prestel, 1973.
- BOLLNOW, Otto Friedrich: Rilke, Stuttgart: Kohlhammer, 1956.
- BRAMBERGER, Andrea: Die verfehlte Begegnung der Liebenden, in: Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995, hrsg. v. Hans Weichselbaum und Walter Methlagl, Salzburg: Müller, 1996, S. 40-59.
- BRAUN, Peter: Dichterhäuser, München: Dtv, 2003.
- BROWN, Russell E.: Time of Day in Early Expressionist Poetry, in: Publications of the Modern Language Association of America, 84 (1969), S. 20-23.
- BRÜGGEMANN, Heinz: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verl., 1989.
- BUSCH, Günter: Paula Modersohn-Becker, Malerin Zeichnerin, Frankfurt a.M.: Fischer, 1980.
- COBLENZ, Ida: Der junge Stefan George. Aus meinen Erinnerungen, in: Stefan George / Ida Coblenz. Briefwechsel, hrsg. v. Georg Peter Landmann und Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart: Klett-Cotta, 1983, S. 77-84.
- CORPUS DER GOETHEZEICHNUNGEN, 7 Bde., Bearb. der Ausg. Gerhard Femmel u.a., hrsg. v. den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen deutschen Literatur in Weimar, Leipzig: Seemann, 1958-1973.
- DAVID, Claude: Stefan George. Sein dichterisches Werk, München: Hanser, 1967
- DECKER, Gunnar: Rilkes Frauen oder Die Erfindung der Liebe, Leipzig: Reclam, 2004.
- DENNELER, Iris: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls, Salzburg: Müller, 1984.
- DEUTSCHE EINBLATTHOLZSCHNITTE: 1500 bis 1700, [CD-ROM], Berlin: Directmedia Publ., 2003.
- DOPPLER, Alfred: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte, Salzburg und Wien: Müller, 2001.
- DURZAK, Manfred: Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung, München: Fink, 1968.
- EDVARD MUNCH: Ausstellung im Museum Folkwang Essen, 18. September bis 8. November 1987 und im Kunsthause Zürich, 19. November 1987 bis 14. Februar 1988, Essen 1987.
- Sommernacht am Oslofjord, um 1900, Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, 27. Februar bis 17. April 1988, Mannheim 1988.
  - Themen und Variation, Ausstellung in der Albertina, Wien, 15. März bis 22. Juni 2003, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann, Ostfildern-

- Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- EGGUM, Arne: Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien, aus dem Engl.  
von Grete und Karl-Eberhardt Felten, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- EICHENDORFF, Joseph von: Werke in sechs Bden., hrsg. v. Wolfgang Frühwald,  
Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Deutscher  
Klassiker-Verl., 1987.
- EINE LIEBE: MAX KLINGER UND DIE FOLGEN. Ausstellung im Museum der Bil-  
denden Künste Leipzig, 11. März bis 24. Juni 2007 und in der Hamburger  
Kunsthalle, 11. Oktober 2007 bis 13. Januar 2008, hrsg. v. Hans-Werner  
Schmidt und Hubertus Gaßner, Bielefeld [u.a.]: Kerber, 2007.
- EL GRECO: Ausstellung im Metropolitan Museum of the Art, New York, 7.  
Oktober 2003 bis 11. Januar 2004 und National Gallery, London, 11. Februar  
bis 23. Mai 2004, hrsg. v. David Davies, London: National Gallery, 2003.
- ENGEL, Manfred (Hrsg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, unter  
Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart: Wiss.Buchges., 2004.
- ERKEN, Günter: „Die Frau im Fenster“, in: Kindlers neues Literatur Lexikon, hrsg.  
v. Walter Jens, Bd. 7, München: Kindler, 1990, S. 998.
- EULENBERG, Herbert: Dramen aus der Jugendzeit, Stuttgart: Engelhorn, 1925.
- FISCHER, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München: Win-  
kler, 1978.
- FÖLDÉNYI, László F.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, aus dem Ungar.  
übers. von Akos Doma, München: Matthes & Seitz, 1999.
- FREEDMAN, Ralph: Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906 bis 1926, aus dem  
Amerikan. v. Curdin Ebneter, Frankfurt a.M. [u.a.]: Insel-Verl., 2002.
- FRITSCH, Gerhard: Die Landschaft in den Dichtungen Trakls, in: Wort in der Zeit,  
10 (1964), S. 21-25.
- FRITZSCH, Harald: Die verbogene Raum-Zeit, Newton, Einstein und die Gravi-  
tation, München [u.a.]: Piper, 1996.
- FÜLLEBORN, Ulrich: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Vorunter-  
suchung zu einem historischen Rilke-Verständnis, Heidelberg: Winter, 1973.
- >Besitz< und Sprache. Zur geschichtlichen Bedeutung der Dichtung R. M. Rilkes,  
in: Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Bd. 2, hrsg. v. Ingeborg Solbrig,  
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. 29-58.
- GEORGE, Stefan: Sämtliche Werke in achtzehn Bden., hrsg. v. der Stefan George  
Stiftung, Ute Oelmann, und Georg Peter Landmann, Stuttgart: Klett-Cotta,  
1982ff. (Sigle SW)
- / Ida Coblenz: Briefwechsel, hrsg. v. Georg Peter Landmann und Elisabeth  
Höpker-Herberg, Stuttgart: Klett-Cotta, 1983.
- GINDELY, Anton: Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, Prag: Tempsky, 1869.

- GOETHE, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bden., hrsg. v. Hendrik Birus et al., Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verl., 1987-1999. (Sigle FA)
- Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburg: Wegner, 1969-1971. (Sigle HA)
  - Goethes Werke, hrsg. v. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar, Weimar: Böhlau, 1887-1919. (Sigle WA)
  - Briefe an Charlotte von Stein, hrsg. v. Jonas Fränkel, Berlin: Akad.-Verl., 1960.
  - Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flooard Freiherrn von Biedermann, erg. u. hrsg. v. Wolfgang Gerwig, Bd. 2, Zürich [u.a.]: Artemis- Verl., 1969.
  - Briefe - Tagebücher – Gespräche, [CD-ROM], Berlin: Directmedia Publ., 2000.
- GOLDSMITH, Ulrich K. (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. A Verse Concordance to His Complete Lyrical Poetry, Leeds: Maney, 1980.
- GOLTHER, Wolfgang: Handbuch der germanischen Mythologie, Essen: Magnus-Verl., 1985.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig: Hirzel, 1854-1971.
- GUARDINI, Romano: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der „Duineser Elegien“, München: Kösel, 1977.
- GUDIOL, José: Goya, Köln: DuMont Schauberg, 1968.
- GÜNTHER, Werner: Weltinnenraum. Die Dichtung R. M. Rilkes, Berlin: Schmidt, 1952.
- HAMBURGER, Käte: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, in: Dies.: Philosophie der Dichter, Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1966, S. 179-275.
- Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft, 15 (1988), S. 423-439.
- Hammer, Anette: Lyrikinterpretation und Intertextualität. Studie zu Georg Trakls Gedichten „Psalm I“ und „De profundis II“, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.
- HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS, hrsg. v. E. Hoffmann-Krayer mit Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. II, Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1930. (Sigle HdA)
- HL. AFRA. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult, Ausstellung im Diözesanmuseum St. Afra 2004, hrsg. v. Manfred Weitlauff und Melanie Thierbach, Lindenberg: Fink, 2004.
- HÖLDERLIN, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bden., hrsg. v. Michael Knaupp, München [u.a.]: Hanser, 1992. (Sigle MA)

- Sämtliche Werke („Große Stuttgarter Ausgabe“), hrsg. v. Friedrich Beißner, Stuttgart: Kohlhammer, 1946-1958. (Sigle StA)
- Sämtliche Werke und Briefe in drei Bden., hrsg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verl., 1992-1994.

HOFFMANN, Konrad: Holbeins Todesbilder, in: Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern, Festschrift Donat de Chapeaurouge, hrsg. v. Bazon Brock und Achim Preiß, München: Klinkhardt&Biermann, 1990, S. 97-110.

HOFMANN, Werner: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München: Beck, 2000.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn, Frankfurt a.M.: Fischer, 1982ff. (Sigle SW)

- Gesammelte Werke in zehn Bden., hrsg. v. Bernd Schoeller, Frankfurt a.M.: Fischer, 1979-1980. (Sigle GW)
- Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a.M.: Fischer, 1966-1978. (Sigle EA); Prosa III, 1964. (Sigle P3)
- Briefe 1890-1901, Berlin: Bermann-Fischer, 1935.
- und Richard Strauss: Briefwechsel, Zürich: Atlantis Verl., 1964.

JACQUES CALLOT: Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 20. Mai bis 27. August 1995, hrsg. v. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, 1995.

JAEGER, Stephan: Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke, München: Fink, 2001.

JANSEN, Hans Helmut (Hrsg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Darmstadt: Steinkopff, 1989.

JANSSEN, Hans: Rilkes Bibliothek, in: Philobiblon, 33 (1989), S. 293-319.

JENSEN, Jens Christian: Caspar David Friedrich. Leben und Werk, Köln: DuMont, 1999.

KARLAUF, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charismas, München: Blessing, 2007.

KAWANAKA, Masahiko: Rilke und Bergson. Bewusstseinsmodell und Weltinnenraum, in: Nishinihon Doitsu Bungaku. Germanistische Studien, 1 (1989), S. 89-99.

KINDLERS NEUES LITERATUR LEXIKON, hrsg. v. Walter Jens, München: Kindler, 1990.

KNAURS LEXIKON DER SYMBOLE, hrsg. v. Gerhard Riemann, München: Droemer Knauer, 1989.

KLEEFELD, Gunther: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krank-

- heit. Eine psychoanalytische Studie, Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Maß und Gesetz. Zahlenkompositorik in Georg Trakls Gedichtband „Sebastian im Traum“, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion, hrsg. v. Károly Gsúri, Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 227-289.
- KLEIST, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bden., hrsg. v. Helmut Sembdner, München: Dtv, 1994. (Sigle Sbd)
- Sämtliche Werke und Briefe in vier Bden., hrsg. v. Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns, Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verl., 1997. (Sigle DKV)
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb: Werke in einem Band, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Berlin und Weimar: Aufbau-Verl., 1979.
- KOCH, Hans-Albrecht: Hugo von Hofmannsthal, München: Dtv, 2004.
- KOCH, Wilfred: Baustil Kunde. Das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München: Orbis, 1994.
- KOCH, Willi: Stefan George. Weltbild – Naturbild – Menschenbild, Halle: Niemeyer, 1933.
- KÖNIG, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen, Göttingen: Wallstein, 2001.
- KRAFT, Werner: Stefan George, München: Ed. Text + Kritik, 1980.
- LACHMANN, Eduard: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtung Georg Trakl, Salzburg: Müller, 1954.
- LAOTSE: Tao te King. Das Buch vom Weg des Lebens, aus dem Chines. übers. und mit einem Kommentar vers. v. Richard Wilhelm, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 1999.
- LEPSIUS, Sabine: Stefan George. Geschichte einer Freundschaft, Berlin: Die Runde, 1935.
- LEXIKON DER KUNST, hrsg. v. Harald Olbrich u.a., München: Dtv., 1996.
- LICHT, Fred: Goya. Die Geburt der Moderne, München: Hirmer, 2001.
- LICHTENSTEIN, Alfred: Dichtungen, hrsg. v. Klaus Kanzog und Hartmut Vollmer, Zürich: Arche, 1989.
- LOVIS CORINTH: Ausstellung im Haus der Kunst, München, 4. Mai bis 21. Juli 1996, in der Alten Nationalgalerie, Altes Museum, Berlin, 2. August bis 20. Oktober 1996, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts, München [u.a.]: Prestel, 1996.
- MAETERLINCK, Maurice: Théâtre, Bruxelles: Lacomblez [u.a.], 1904.
- Die frühen Stücke, übers. und hrsg. v. Stefan Gross, Bd. 2, München: Ed. Text + Kritik, 1983.
- MAGRITTE: Sämtliche Schriften, hrsg. v. André Blavier, aus dem Franz. v. Christiane Müller und Ralf Schiebler, München: Hanser, 1981.

- MALLARME, Stéphane: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris: Éditions Gallimard, 1998.
- Gedichte, übers. und komm. v. Gerhard Goebel, Gerlingen: Schneider, 1993.
- MARSCHALL, Susanne: *TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds Büchse der Pandora und Hugo von Hofmannsthals Elektra*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, 1996.
- MARTENS, Lorna: Ich-Verdoppelung und Allmachtsphantasien in Texten des frühen Hofmannsthal. „Erlebnis“, „Das Bergwerk zu Falun“, „Reitergeschichte“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 33 (2002), H 2, S. 215-238.
- MASON, Eudo C.: Rilke und Stefan George, in: *Gestaltung – Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstags von Hermann August Korff*, hrsg. v. Joachim Müller, Leipzig: Koehler&Amelang, 1957.
- MATUSSEK, Peter: Intertextueller Totentanz. Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals Drama „Der Tor und der Tod“, in: *Hofmannsthal Jahrbuch*, 7 (1999), S. 199-231.
- MAUTZ, Kurt: *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Athenäum-Verl., 1961.
- MAX KLINGER: *Die druckgraphischen Folgen. Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, 27. Januar bis 9. April 2007, Heidelberg: Ed. Braus [u.a.], 2007.
- \MAYER, Mathias: *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1993.
- MEYER, Herman: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler, 1963, S. 244 – 286.
- MORWITZ, Ernst: Kommentar zu den Prosa- Drama- und Jugend-Dichtungen Stefan Georges, München [u.a.]: Küpper, 1962.
- Kommentar zu dem Werk Stefan Georges, Düsseldorf: Küpper, 1969.
- NASSE, Hermann: *Jacques Callot*, Leipzig: Klinkhardt&Biermann, 1919.
- NELLESSEN, Bernhard (Hrsg.): *Sätze sind Fenster: zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz*, Lebach: Hempel, 1989.
- NERI, Matteo: *Das abendländische Lied*. Georg Trakl, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.
- NEUHARDT, Günter: *Das Fenster als Symbol: Versuch einer Systematik der Aspekte*, in: *Symbolon*, 4 (1978), S. 77-91.
- NOËL, Bernard: *Magritte*, aus dem Franz. v. Sabine Ibach, Bindlach: Gondrom, 1993.
- NOLTENIUS, Rena: *Heinrich Vogeler 1872-1842. Die Gemälde – Ein Werkkatalog*, Weimar: VDG, 2000.
- OELMANN, Ute: *Fenstergedichte. Zu „Der Frühling“ und „Der Herbst“*, in: *Gedichte von Friedrich Hölderlin*, hrsg. v. Gerhard Kurz, Stuttgart: Reclam, 1996, S. 200-

- ORENDI-HINZE, Diana: Frauen um Trakl, in: Untersuchungen zum „Brenner“. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag, hrsg.v. Walter Methagl, Eberhard Sauermann, Sigurd Paul Scheichel, Salzburg: Müller, 1981, S. 381-388.
- PANTHEL, Hans W.: Zu Rilkes Gedichtzyklus *Les Fenêtres*, in: *Études Germaniques*, 24 (1969), S. 48-57.
- PASEWALCK, Silke: „Die fünffingrige Hand“. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin und New York: de Gruyter, 2002.
- PAULA MODERSOHN-BECKER: 1876-1907, Werkverzeichnis der Gemälde, hrsg. v. Günter Busch und Wolfgang Werner, München: Hirmer, 1998.
- PAULI, Gustav: Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, mit Nachträgen, sowie Berichtigungen von Heinrich Röttinger, Baden-Baden: Koerner, 1974.
- PETTIT, Richard: Rainer Maria Rilke in und nach Worpswede, Worpswede: Worpsweder Verl., 1983.
- PFISTERER-BURGER, Kathrin: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins, Salzburg: Müller, 1983.
- PHILIPSEN, Bart: „Worin Inneres bestehtet“: Landschaft in den spätesten Gedichten, in: Hölderlins Jahrbuch (2002-2003), Bd. 33, S. 122-129.
- PICASSO: Die Zeit nach Guernica 1937-1973. Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, 8. Dezember 1992 bis 21. Februar 1993 und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 13. März bis 6. Juni 1993 und in der Hamburger Kunsthalle, 18. Juni bis 29. August 1993, Stuttgart: Hatje, 1993.
- POGATSCHNIGG, Gustav-Adolf: Frieden. Semantische Rekonstruktion eines Traklschen Wortfeldes, in: *Studia Trakliana. Georg Trakl 1887-1987*, Milano: Cisalpino-Goliardica, 1989.
- RAINER MARIA RILKE UND DIE BILDENDE KUNST SEINER ZEIT, Ausstellung im Clemens-Sels-Museum Neuss, 27. Oktober 1996 bis 12. Januar 1997 und im Museum Villa Stuck, 6. Februar 1997 bis 6. April 1997, hrsg. v. Gisela Götte und Jo-Anne Birnie Danzker, München und New York: Prestel, 1996.
- RATTNER, Josef: Goethe. Leben, Werk und Wirkung in tiefenpsychologischer Sicht, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.
- REY, William: Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals „Der Turm“, in: *Euphorion*, 47 (1953), S. 161-172.
- RIECKMANN, Jens: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer ‚Episode‘ aus der Jahrhundertwende, Tübingen und Basel: Francke, 1997.
- RILKE, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bden., hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl, Frankfurt

a.M. und Leipzig 1996. (Primär aus dieser Ausgabe, wenn der zitierte Text hier vorhanden ist; Sigle KA 1-4)

- Werke. Kommentierte Ausgabe. Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassung, hrsg. v. Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragung v. Räts Luck, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 2003. (Sigle KA 5)
  - Sämtliche Werke, 6 Bde., hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden: Insel-Verl., 1955-1966. (Sigle SW 1-6)
  - Sämtliche Werke, Bd. 7: Die Übertragungen, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Hella Sieber-Rilke, besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel-Verl., 1997. (Sigle SW 7)
  - Tagebücher aus der Frühzeit, hrsg. v. Ernst Zinn, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1973. (Sigle TF)
  - Rainer Maria Rilke, Briefe, hrsg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim, Wiesbaden: Insel-Verl., 1950.
  - Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verl., 1930.
  - Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verl., 1930.
  - Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verl., 1937.
  - Briefe aus Muzot 1921-1926, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verl., 1935.
  - Briefe in zwei Bden., hrsg. v. Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel-Verl., 1991.
  - Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, 2 Bde., im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Räts Luck, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1977.
  - Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, hrsg. v. Bernhard Blume, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1973.
  - und Katharina Kippenberg: Briefwechsel, Wiesbaden: Insel-Verl., 1954.
  - und Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1975.
  - und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1986.
- RILKE – EIN EUROPÄISCHER DICHTER AUS PRAG, hrsg. v. Peter Demetz, Joachim W. Storck und Hans Dieter Zimmermann, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

RILKE HEUTE. BEZIEHUNGEN UND WIRKUNGEN, hrsg. v. Ingeborg H. Solbrig

- u.a., Bd. 2, Frankfurt a.M.: Surkamp, 1976.
- RILKE UND DIE MODERNE, hrsg. v. Adrian Stevens und Fred Wagner, München: Iudicium, 2000.
- RIS, Roland: Blick auf die Schweiz – durchs Fenster: Erinnerndes Wahrnehmen beim späten Rilke, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, hrsg. v. Jacob Steiner, Zürich: Offizin Zürich, 1993, S. 81- 99.
- ROEBLING, Irmgard (Hrsg.): Sehnsucht und Sirene, vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien, Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges., 1991.
- SALIS, Jean Ruldorf von: Rilkes Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.
- SARVIG, Ole: Edvard Munch. Graphik, Zürich [u.a.]: Flamb erg, 1965.
- SAUER, August: Kleists Todeslitanei, Hildesheim: Gerstenberg, 1973.
- SCHIFF, Gert: Johann Heinrich Füssli 1741-1825. Text und Oeuvre katalog, Zürich [u.a.] : Verl. Berichthaus [u.a.], 1973.
- SCHILLER, Friedrich: Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs, vollständiger Nachdruck der Erstfassung aus dem „Historischen Calender für Damen für die Jahre 1791-1793“, mit der Vorrede von Christoph Martin Wieland und den Kupferstichen von D. Chodowiecki, H. Lips und Penzel, Zürich: Manesse-Verl., 1985.
- Werke und Briefe in zwölf Bdn., hrsg. v. Otto Dann, Frankfurz a.M.: Dt. Klassiker-Verl., 1992-2004.
- SCHMID, Martin E. (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal Brief-Chronik, Heidelberg: Winter, 2003.
- SCHMIED, Wieland: Caspar David Friedrich, Köln: DuMont, 1975.
- SCHMITZ, Victor A.: Stefan George und Rainer Maria Rilke. Gestaltung und Verinnerlichung, Bern: Wild, 1978.
- SCHMOLL gen. Eisenwerth, J. A.: Fensterbilder – Motivketten in der europäischen Malerei, in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Ludwig Grote, München: Prestel, 1970, S. 5-165.
- SCHNACK, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild, Frankfurt a.M.: Insel-Vel., 1974.
- Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes, Frankfurt a.M.: Insel-Vel., 1996.
- SCHNEIDER, Karl Ludwig: Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl, in: Der Deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten, hrsg. v. Hans Steffen, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1965, S. 44-62.
- SCHNEIDER, Pierre: Matisse, übers. aus dem Franz. von Rainer Rochlitz, München: Prestel, 1984.
- SCHNEIDER, Veronika und Beatrix Birken, Evangelia Karamountzou: Das Fenster

- in der Literatur. Eine Geschichte der freien Sicht, Frankfurt a.M.: Dielmann, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur: Sämtliche Werke, hrsg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt: Wiss. Buchges., 2004.
- SCHRÖTTER, K. G.: Rilkes Gedicht „Überfliessende Himmel“. Aus den „Gedichten an die Nacht“, in: Der Deutschunterricht, 14(1962), H. 3, S. 30-37.
- SCHULTZ, H. Stefan: Some Notes on Hofmannsthal's „Die Frau im Fenster“, in: Modern Austrian Literature, Volume 7, No. ¾ 1974, S. 39-57.
- SENN, Cathrin: Framed Views and Dual Worlds: The Motif of the Window as a Narrative Device and Structural Metaphor in Prose Fiction, Bern [u.a.]: Lang, 2001.
- SENGLE, Friedrich: Kontinuität und Wandlung. Einführung in Goethes Leben und Werk, Heidelberg: Winter, 1999.
- SHAKESPEARE, William: The New Cambridge Shakespeare, hrsg. v. G. Blakemore Evans, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003.
- Sämtliche Dramen, übers. v. August Wilhelm von Schlegel u.a., Darmstadt: Wiss. Buchges. 1967.
- SIMEK, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie, Stuttgart: Kröner, 2006.
- SIMON, Tina: Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten. Ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges, Frankfurt a. M.: Lang, 2001.
- SINGER, Kurt: Der Streit der Dichter. Gedanken zum Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, in: Castrum Peregrini LX, Amsterdam 1963, S. 5-28.
- SMALL, William: Rilke-Kommentar zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1983.
- SPOERRI, Theodor: Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung, Bern: Francke, 1954.
- SPRENGEL, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, München: Beck, 2004.
- STAHL, August: Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, München: Winkler, 1978.
- Rilke-Kommentar zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk, München: Winkler, 1979.
- STARK, Klaus: Die Krise Georg Trakls Entwicklung und lebensgeschichtlicher Zusammenhang einer Drogenabhängigkeit, Tübingen, Univ., Diss. 1989.
- STEINER, Jacob: Rilkes Duineser Elegien, Bern und München: Francke, 1969.
- STEINKAMP, Hildegard: Die Gedichte Georg Trakls. Vom Landschaftscode zur Mythopoesie, Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, 1988.

- STEPHENS, Anthony R.: Rilkes Malte Laurids Brigge, Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins, Bern [u.a.]: Lang, 1974.
- Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht, Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1978.
  - Rilke als Leser Baudelaires. „Malte Laurids Brigge“ und die „Petits poèmes en Prose“, in: Rilke und die Weltliteratur, hrsg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf [u.a.]: Artemis&Winkler, 1999, S. 85-106.
- SZONDI, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
- THEISSLING, Heinrich: Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn, Berlin: Gebr. Mann, 1978.
- THEMA TOTENTANZ. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute, Ausstellung im Mannheim Kunstverein, 5. Oktober bis 9 November 1986, hrsg. v. Friedrich W. Kasten, Baden-Baden: Battert, 1987.
- TIMM, Werner: Edvard Munch. Graphik, Berlin [u.a.]: Kohlhammer [u.a.], 1969.
- TOYEN: Das malerische Werk, hrsg. v. Rita Bischof, Frankfurt a.M.: Neue Kritik, 1987.
- TRAKL, Georg: Dichtung und Briefe, historisch-kritische Ausgabe in zwei Bden., hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg: Müller, 1987. (Sigle HKA)
- Sämtliche Werke und Briefwechsel, Innsbrucker Ausgabe, historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls, hrsg. v. Eberhard Sauermann und Hermann Zwerschina, Basel [u.a.]: Stroemfeld/Roter Stern, 1995-2007. (Sigle IA)
- ULLMANN, Ludwig: Picasso und der Krieg, Bielefeld: Kerber, 1993.
- VANHELLEPUTTE, Michel: Hofmannsthal und Maeterlinck, in: Hofmannsthal-Forschungen I, Referate der zweiten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, Wien, 10. bis 13. Juni 1971, Basel: Hofmannsthal-Ges., 1971, S. 85-98.
- WAETZOLDT, Wilhelm: Dürer und seine Zeit, Wien [u.a.]: Phaidon-Verl., 1938.
- WEICHSELBAUM, Hans: Georg Trakl, Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten, Salzburg [u.a.]: Müller, 1994.
- WEINHOLD, Ulrike: Die Renaissancefrau des Fin de Siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R. M. Rilkes „Die weiße Fürstin“ und H. von Hofmannsthals „Die Frau im Fenster“, in: Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. v. Gerhard Kluge, Amsterdam: Rodopi, 1984, S. 235-271.
- WERMKE, Jutta: Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der „gedeuteten Welt“. Eine Interpretationsansatz für Rainer Maria Rilke, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1990, S. 252-307.

- WETZEL, Heinz: Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls, Salzburg: Müller, 1971.
- WICHMANN, Thomas: Heinrich von Kleist, Stuttgart: Metzler, 1988.
- WIETHÖLTER, Waltraud: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk, Tübingen: Niemeyer, 1990.
- WILLE, Friederike: Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes, München: Allitera-Verl., 2002.
- WITTE, Bernd u.a. (Hrsg.): Goethe Handbuch, Bd. 3, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1996-2008.
- WÖLFEL, Kurt: Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls, in: Euphorion, 52 (1958), S. 50-81.
- WÖRTERBUCH DER SYMBOLIK, hrsg. v. Manfred Lurker, Stuttgart: Kröner, 1991.
- WOLFF, Robert: Mensch und Drud – Erfüllung einer Prophetie. Stefan George und die Natur, in: Studien über Stefan George, hrsg. v. der Gesellschaft zur Förderung der Stefan-George-Gedenkstätte im Stefan-George-Gymnasium e.V., Heidelberg: Stiehm-Verl., 1981.
- WOLKENBILDER. DIE ERFINDUNG DES HIMMELS, Ausstellung im Aargauer Kunstmuseum Aarau, 27. Februar bis 8. Mai 2005, hrsg. v. Stephan Kunz, Johannes Stückelberger, Beat Wismer, München: Himmer, 2005.
- WYSS, Hugo: Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis, Zürich: Niehans, 1954.
- ZABELTITZ, Max Zobel v.: Die Natur bei Stefan George, in: Festschrift für Berthold Litzmann zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Carl Enders, Bonn: Cohen, 1920, S. 469 -509.
- ZSCHELLETZSCHKY, Herbert: Die „Drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und Ikonologische Problem ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig: Seemann, 1975.
- ZWINGENBERGER, Jeanette: Holbein der Jüngere. Der Schatten des Todes, Parkstone: Parkstone Verl., 1999.

## 5. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** **Frau im Fenster, 7. Jh. v. Chr., Nimrud**  
(aus: Schmoll, Abb. 1)
- Abb. 2:** **Friedrich, Blick aus dem Atelierfenster, linkes Fenster, 1806**  
(aus: Caspar David Friedrich: Werke, Berlin: The Yorck Project, 2006, Abb. cdf 0131)
- Abb. 3:** **Friedrich, Blick aus dem Atelierfenster, frontal, 1806**  
(aus: a.a.O., Abb. cdf 0132)
- Abb. 4:** **Friedrich, Frau am Fenster, 1822**  
(aus: a.a.O., Abb. cdf 0293)
- Abb. 5:** **Monet, Madame Monet mit roter Kapuze, 1868/69**  
(aus: Yvon Taillandier, Monet, Bindlach: Gondrom, 1996, S. 40)
- Abb. 6:** **Dürer, Der Zeichner des liegenden Weibes, 1512-1525**  
(aus: Albrecht Dürer: Das Gesamtwerk, Digitale Bibliothek, Berlin: Directmedia Publ., 2000, Abb. ad21460)
- Abb. 7:** **Friedrich, Fenster mit Parkpartie, 1806–1811**  
(aus: Friedrich, Abb. cdf 0174)
- Abb. 8:** **Magritte, Das Fernohr, 1963**  
(aus: Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels, S. 115)
- Abb. 9:** **Magritte, La condition humaine, 1933**  
(aus: René Magritte: Der Schlüssel der Träume, Ausstellung im BA-CA Kunstforum, Wien, 6. April bis 24. Juli, und in der Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 7. August bis 27. November 2005, Gent: Ludion, 2005, S. 27)
- Abb. 10:** **Vogeler, Maimorgen, um 1901**  
(aus: Heinrich Vogeler von Rainer Maria Rilke, Bremen: Beste Zeiten Verl.-Ges. 2003, S. 29)
- Abb. 11:** **El Greco, Ansicht von Toledo, um 1597-1599**  
(aus: El Greco: Digitales Verzeichnis der Werke mit 349 Abbildungen, Berlin: The Yorck Project, 2006, Abb. Eg 121)
- Abb. 12:** **Matisse, Blaues Fenster, 1911**  
(aus: L'opera di Matisse: dalla rivolta "fauve" all'intimismo, 1904 – 1928, presentazione di Mario Luzi. Apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Milano: Rizzoli, 1971, Tafel 33)
- Abb. 13:** **Boccioni, Die Straße dringt ins Haus, 1911**  
(aus: L'opera completa di Boccioni, presentazione di Aldo Palazze-

schi. Apparati critici e filologici di Gianfranco Bruno, Milano: Rizzoli, 1969, Tafel 26)

- Abb. 14:** **Steffeck, Selbstbildnis, 1839**  
(aus: Schmoll, Abb. 109)
- Abb. 15:** **Füßli, Dame am Fenster im Mondschein, um 1804**  
(aus: Schmoll, Abb. 88)
- Abb. 16:** **Dürer, Die vier apokalyptischen Reiter, 1497/98**  
(aus: Dürer, Abb. ad21498a)
- Abb. 17:** **Munch, Mädchen im Hemd am Fenster, 1894**  
(aus: Schmoll, Abb. 80)
- Abb. 18:** **Munch, Das Mädchen und der Tod, 1894**  
(aus: Munch im Munch-Museum Oslo, hrsg. v. Arne Eggum, Gerd Woll, Marit Lande, Leipzig: Seemann, 1998, S. 104)
- Abb. 19:** **Munch, Nacht in St-Cloud, 1895**  
(aus: Edvard Munch: Zeichen der Moderne, Ausstellung in Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 18. März - 15. Juli 2007, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 4. August - Ende Dezember 2007, hrsg. v. Dieter Buchhart, Schwäbisch Hall Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 93)
- Abb. 20:** **Chodowiecki, Drei Damen am Fenster, 1764**  
(aus: Schmoll, Abb. 62)
- Abb. 21:** **Goethe, Interieur, um 1790**  
(aus: Corpus der Goethezeichnungen, Bd. IVB, Nr. 69)
- Abb. 22:** **Goethe, Interieur, um 1790**  
(aus: a.a.O., Nr. 70)
- Abb. 23:** **Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Pariser Häuser, 1900**  
(aus: Paula Modersohn-Becker: Gemälde, mit einem Text von Brigitte Uhde-Stahl, München: Schirmer/Mosel, 1991, Tafel 4)
- Abb. 24:** **Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Landschaft, um 1900**  
(aus: a.a.O., Tafel 8)
- Abb. 25:** **Paula Modersohn-Becker, Mädchenkopf vor einem Fenster, um 1902**  
(aus: Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn. Ein Künstlerpaar um 1900. Ausstellungskatalog des Niedersächsischen Landesmuseum Hannover 2008, hrsg. v. Heide Grape-Albers, München: Dt. Kunstverl., 2007, S. 171. Kat. 35)

- Abb. 26:** **Goethe, Gespräch am Fenster, 1780**  
(aus: Corpus der Goethezeichnungen, Bd. 1, Nr. 227)
- Abb. 27:** **Matisse, Der Geigenspieler am Fenster, 1917**  
(aus: Matisse: Œuvres de Henri Matisse, catalogue établi par Isabelle Monod-Fontaine; Anne Baldassari; Claude Laugier, Paris: Éd. du Centre Pompidou, 1989, S. 47)
- Abb. 28:** **Munch, Der Kuss II, 1897**  
(aus: Edvard Munch: Zeichen der Moderne, S. 123)
- Abb. 29:** **Munch, Der Kuss, 1892**  
(aus: a.a.O., S. 67)
- Abb. 30:** **Munch, Der Kuss, 1895**  
(aus: a.a.O., S. 120)
- Abb. 31:** **Munch, Der Kuss IV, 1902**  
(aus: Munch im Munch-Museum Oslo, Ebd., S. 109)
- Abb. 32:** **Munch, Der Kuss I, 1897**  
(aus: Edvard Munch: Thema und Variation, Kat. 49)
- Abb. 33:** **Goya, Mayas auf dem Balkon, um 1808/12**  
(aus: L' opera pittorica completa di Goya, introdotta e coordinata da Rita de Angelis, Milano: Rizzoli, 1974, Tafel 32)
- Abb. 34:** **Goya, Volaverunt, 1797/98**  
(aus: De grafiek van Goya: Rijksmuseum-Rijksprentenkabinet, Amsterdam 13 november 1970 - 17 januari 1971, Amsterdam: Rijksmuseum, 1970, Cat. 43/afb. 22)
- Abb. 35:** **Klossowska, Les Fenêtres V, 1926**  
(aus: Rainer Maria Rilke: Les Fenêtres, 10 Poèmes illustrés de 10 eauxfortes par Baladine, Paris: Officina Sanctandrea, 1927)
- Abb. 36:** **Manet, Der Balkon, 1868**  
(aus: Horst Keller: Edouard Manet, München: Bruckmann, 1989, S. 94)
- Abb. 37:** **Füßli, Der Nachtmahr verlässt das Lager zweier schlafender Mädchen, 1793**  
(aus: Die Romantik, Berlin: The Yorck Project, 2004, Abb. mwe 08629)
- Abb. 38:** **Goethe, Erscheinung des Erdengeistes, 1819**  
(aus: Corpus der Goethezeichnungen, Bd. IVB, Nr. 224)
- Abb. 39:** **Rembrandt, Bildnis eines Gelehrten, 1652**  
(aus: Max Klinger: Die druckgraphischen Folgen, S. 108)

- Abb. 40:** **Klinger, Erwachen, 1880**  
(aus: Max Klinger, ebd., S. 114)
- Abb. 41:** **Goethe, Beschwörung des Pudels, 1811/12**  
(aus: Corpus der Goethezeichnungen, Bd. IVB, Nr. 223)
- Abb. 42:** **Klinger, Philosoph, 1910**  
(aus: Max Klinger: Die druckgraphischen Folgen, S. 141)
- Abb. 43:** **Holbein, Bilder des Todes, Die Nonne, um 1525**  
(aus: Hans Holbein: Bilder der Todes, Insel-Bücherei Nr. 221, Leipzig: Insel-Verl., Blatt 35)
- Abb. 44:** **Holbein, Bilder des Todes, Der Sternenseher, um 1525**  
(aus: a.a.O., Blatt 41)
- Abb. 45:** **Holbein, Bilder des Todes, Der Reiche Mann, um 1525**  
(aus: a.a.O., Blatt 23)
- Abb. 46:** **Holbein, Zwei Totenköpfe auf einer Fensterbank**  
(aus: Zwingenberger, S. 39)
- Abb. 47:** **Penzel, Nach Chodowieckis Entwurf, Graf von Thurn, 1790**  
(aus: Friedrich Schiller: Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs, S. 106)
- Abb. 48:** **Vasnecov, Iwan IV, 1897**  
(aus: Viktor M. Vasnecov: Viktor Vasnecov, Moskva: Belyj Gorod, 2000, S. 63)
- Abb. 49:** **Beham, Todesstunde, 1522**  
(aus: Monika Heffels: Meister um Dürer. Nürnberger Holzschnitte aus der Zeit um 1500 - 1540, Ramerding: Berghaus-Verl., 1981, S. 132)
- Abb. 50:** **Rethel, Der Tod als Freund, 1851**  
(aus: Alfred Rethel: Des Meisters Werke in 300 Abbildungen, hrsg. v. Josef Ponten, Stuttgart und Leipzig: Dt. Verl.-Anst., 1911, S. 136)
- Abb. 51:** **Triumph des Todes, Detail, 1340-1350**  
(aus : Wille, Friederike, S. 101)
- Abb. 52:** **Toyen, A une certaine heure, 1963**  
(aus: Schmoll, Abb. 44)
- Abb. 53:** **Munch, Mondschein I, 1896**  
(aus: Munch im Munch-Museum Oslo, S. 106)
- Abb. 54:** **Picasso, Stierschädel am Fenster, 1942**  
(aus: Picasso: Die Zeit nach Guernica 1937-1973, S. 59)

- Abb. 55:** **Picasso, Das Atelierfenster, 1943**  
(aus: Ebd., S. 85)
- Abb. 56:** **Redon, Tag, 1891**  
(aus: Wie im Traum - Odilon Redon. Ausstellung in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 29. April 2007, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 217)
- Abb. 57:** **Corinth, Selbstbildnis mit Skelett, 1896**  
(aus: Lovis Corinth: Werke und Schriften, Berlin: The Yorck Project, 2006, Abb. cor00193)
- Abb. 58:** **Böcklin, Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, 1872**  
(aus: Angelika Wesenberg: »Memento vivere«. Böcklins Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, Köln: DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., 2002, S. 25)
- Abb. 59:** **Dürer, Selbstbildnis, 1500**  
(aus: Albrecht Dürer, ebd., Abb. gem\_040)
- Abb. 60:** **Dürer, Selbstbildnis, Detail, 1500**  
(aus: Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin: Dt. Verl. für Kunswiss., 1971, Abb. 68a)

## 6. Dichter- und Künstlerregister

- Baudelaire, Charles 5, 6, 27, 66, 138, 141, 165, 184, 191, 193  
Beham, Hans Sebald 132f.; Abb. 49  
Boccioni, Umberto 39; Abb. 13  
Böcklin, Arnold 172; Abb. 58  
Callot, Jacques 113, 114  
Chodowiecki, Daniel 65, 114 -116; Abb. 20, 47  
Corinth, Lovis 171f.; Abb. 57  
Dürer, Albrecht 46, 48, 132, 172; Abb. 6, 16, 59, 60  
Eichendorff, Joseph von 4f.  
El Greco 24; Abb. 11  
Eulenberg, Herbert 124-126  
Friedrich, Caspar David 3f., 12, 19; Abb. 2, 3, 4, 7  
Füßli, Johann Heinrich 40, 103; Abb. 15,37  
George, Stefan 5, 6, 27-33, 88f., 97-99, 109, 132, 153f., 168f., 188-190, 201  
Goethe, Johann Wolfgang 4, 6, 12, 16f., 25, 26, 38, 40, 66, 71f., 76-78, 87-89, 94-97,  
103-107, 132, 181, 193, 195, 201; Abb. 21, 22, 26, 38, 41  
Goya, Francisco de 100f., 114; Abb. 33, 34  
Hölderlin, Friedrich 6, 13-15, 18, 26f., 57, 72f., 106, 135, 201  
Hofmannsthal, Hugo von 5, 6, 8, 11, 81-83, 86, 97, 106-108, 116-122, 126, 143-154,  
182, 193, 201  
Holbein, Hans 111f., 139, 140, 142; Abb. 43, 44, 45, 46  
Kleist, Heinrich von 6, 134-137, 168, 201  
Klinger, Max 104, 110f.; Abb. 40, 42  
Klopstock, Friedrich Gottlieb 38, 94, 97  
Klossowska, Baladine 63, 75, 101, 191; Abb. 35  
Lichtenstein, Alfred 172f.  
Maeterlinck, Maurice 81f., 124f., 147-149, 177, 193  
Magritte, René 20f., 23; Abb. 8, 9  
Mallarmé, Stéphane 3, 5, 6, 130-132, 137, 143, 162f., 191-193  
Matisse, Henri 3, 27, 86; Abb. 12, 27  
Manet, Édouard 101; Abb. 36  
Modersohn-Becker, Paula 68; Abb. 23, 24, 25  
Monet, Claude 6, 78, 185; Abb. 5  
Munch, Edvard 47-49, 92-94, 163, 201; Abb. 17, 18, 19, 28, 29, 30, 31, 32, 53  
Picasso, Pablo 101, 166; Abb. 54, 55  
Redon, Odilon 3, 167; Abb. 56  
Rembrandt, Harmensz. van Rijn 103f.; Abb. 39

- Rethel, Alfred 139f., 143; Abb. 50
- Rilke, Rainer Maria 1, 2, 5-11, 14-27, 30-33, 34, 37, 39f., 41, 50-72, 74-78, 80-89, 90-94, 99-103, 108, 110f., 113-116, 126-131, 138, 140-143, 151, 158, 162-200, 202
- Schiller, Friedrich 114f.
- Shakespeare, William 6, 69, 74f.
- Steffeck, Carl 39; Abb. 14
- Toyen 159f.; Abb. 52
- Trakl, Georg 6, 33-47, 49f., 54f., 73f., 78-80, 83-87, 92, 108-110, 122-126, 133f., 137-139, 147, 154-164, 170, 180, 186, 201
- Vasnecov, Viktor M. 129f.; Abb. 48
- Vogeler, Heinrich 22, 53, 67; Abb. 10

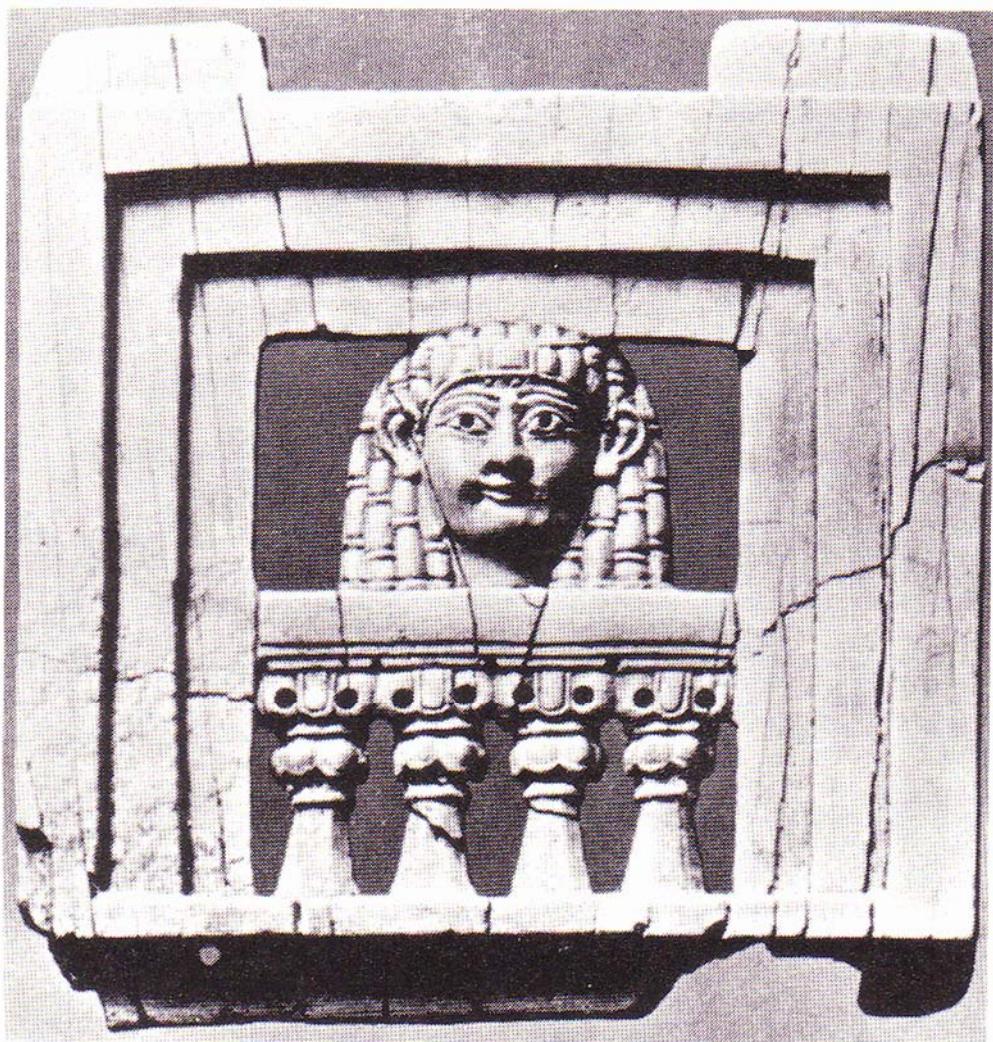


Abb. 1 Frau im Fenster, 7. Jh. v. Chr., Nimrud



Abb. 2 Friedrich, Blick aus dem Atelierfenster, linkes Fenster, 1806



Abb. 3 Friedrich, *Blick aus dem Atelierfenster, frontal*, 1806



Abb. 4 Friedrich, Frau am Fenster, 1822



Abb. 5 Monet, Madame Monet mit roter Kapuze, 1868/69



Abb. 6 Dürer, Der Zeichner des liegenden Weibes, 1512-1525



Abb. 7 Friedrich, Fenster mit Parkpartie, 1806–1811

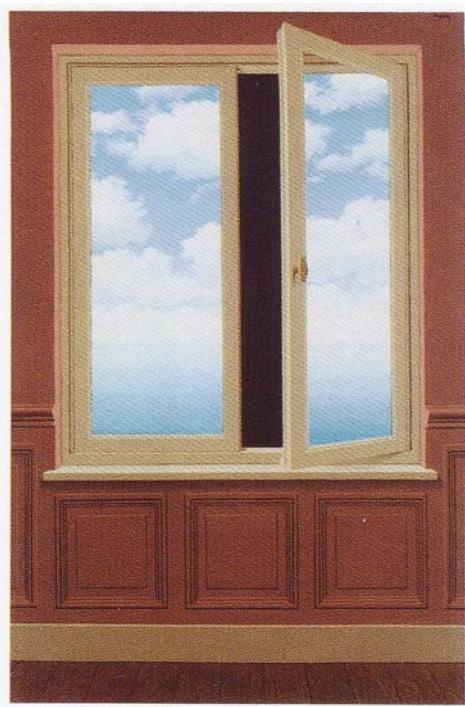


Abb. 8 Magritte, Das Fernohr, 1963

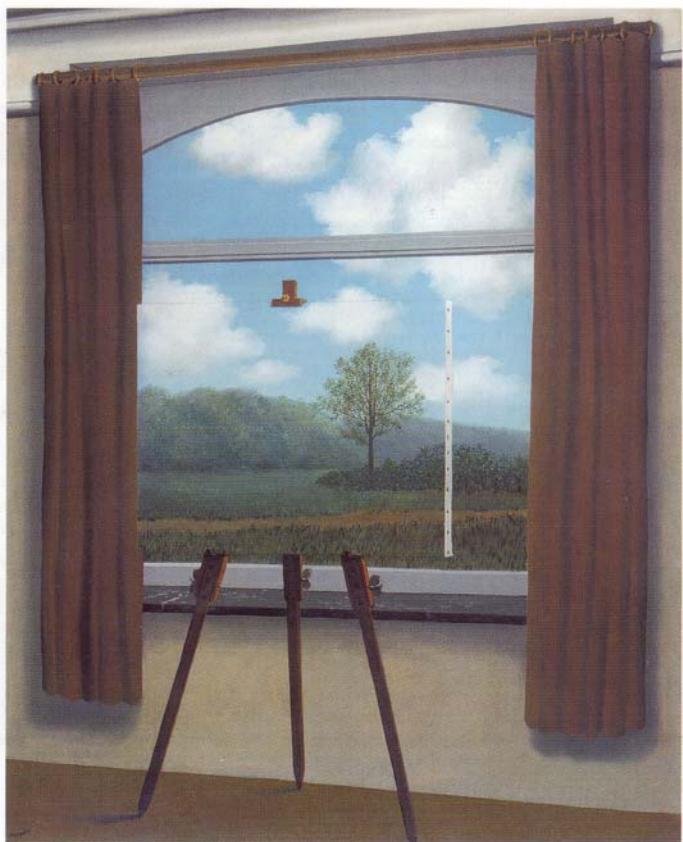


Abb. 9 Magritte, La condition humaine, 1933

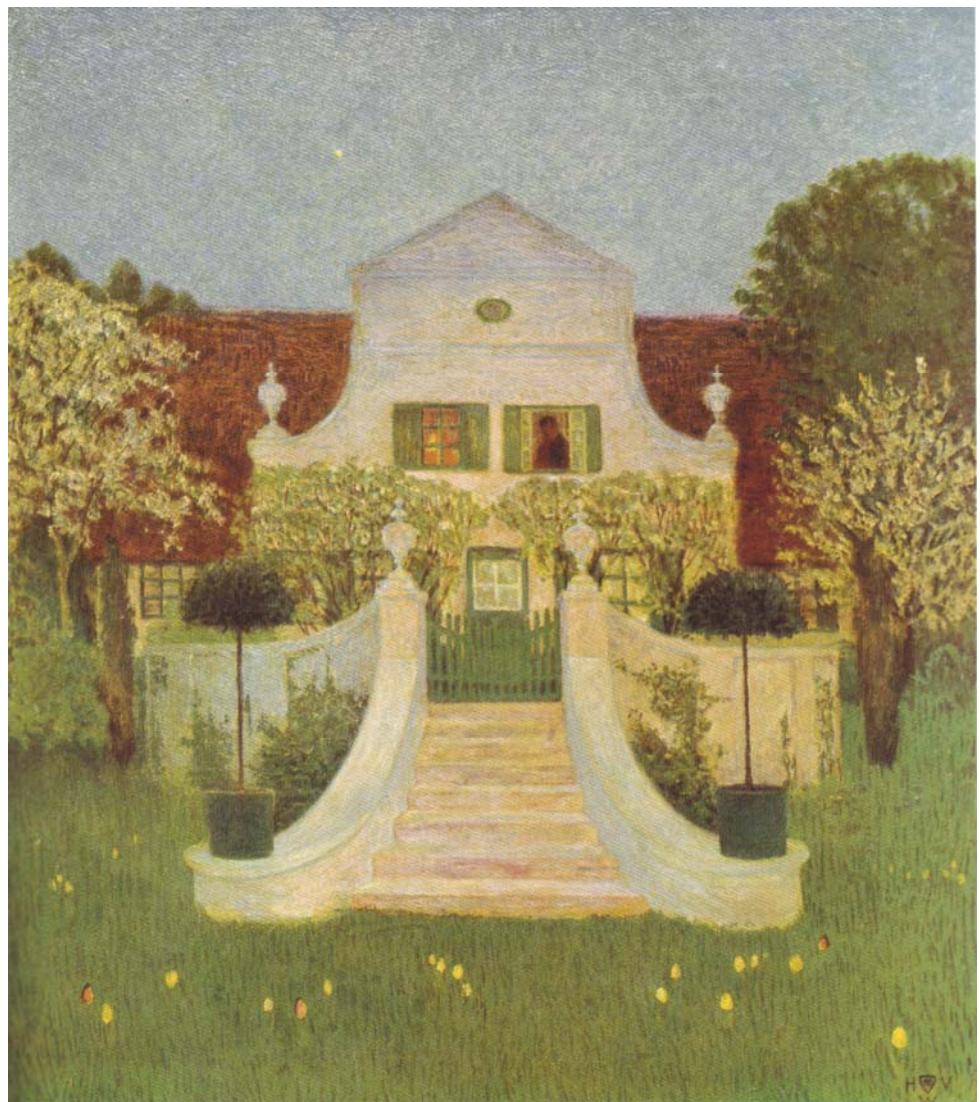


Abb. 10 Vogeler, Maimorgen, um 1901

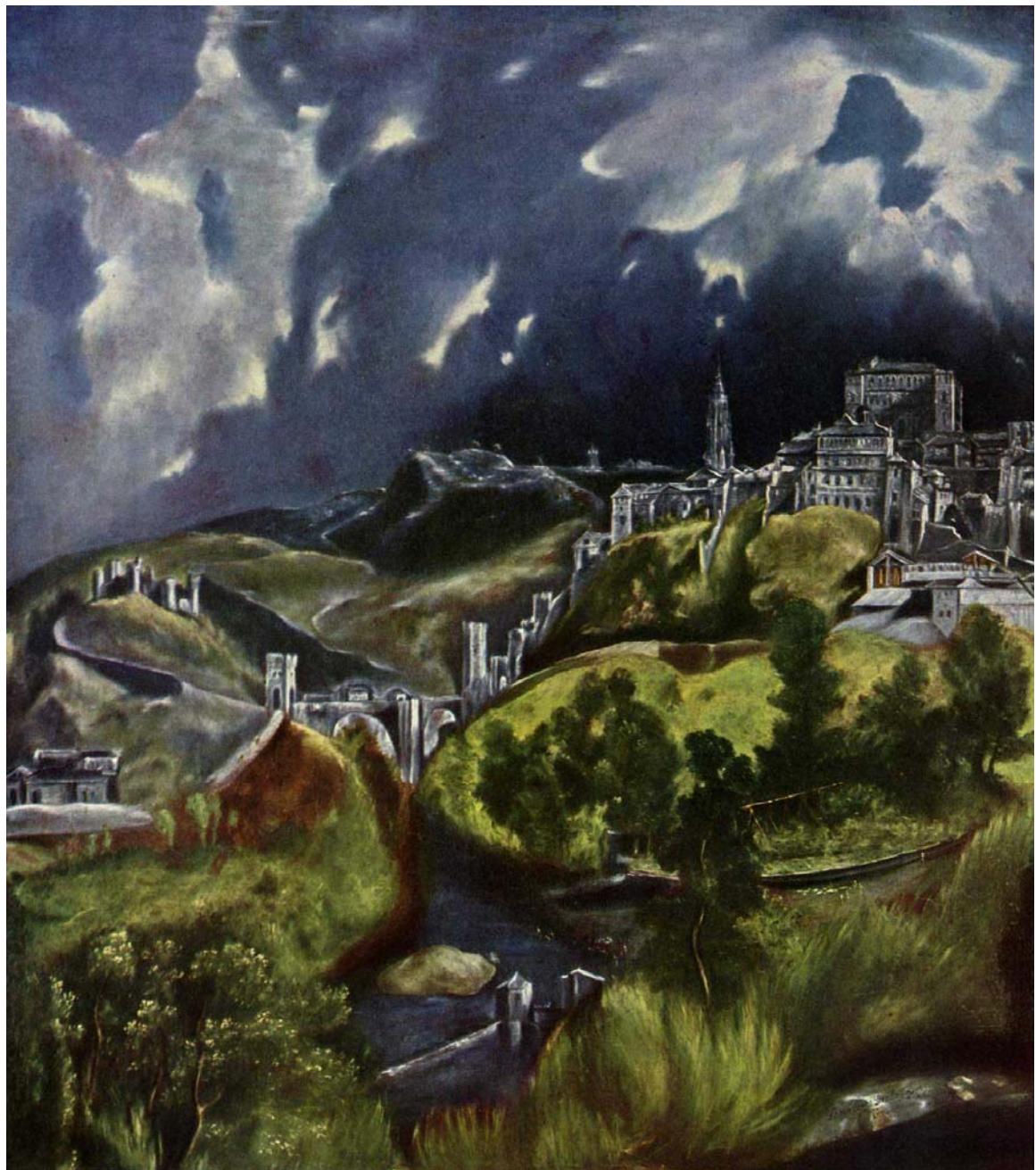


Abb. 11 El Greco, Ansicht von Toledo, um 1597-1599



Abb. 12 Matisse, Blaues Fenster, 1911



Abb. 13 Boccioni, Die Straße dringt ins Haus, 1911

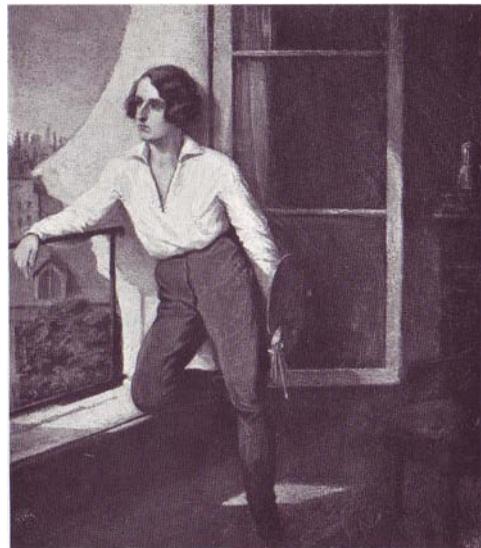


Abb. 14 Steffeck, Selbstbildnis, 1839



Abb. 15 Füßli, Dame am Fenster im Mondschein, um 1804



Abb. 16 Dürer, Die vier apokalyptischen Reiter, 1497/98



Abb. 17 Munch, Mädchen im Hemd am Fenster, 1894



Abb. 18 Munch, Das Mädchen und der Tod, 1894



Abb. 19 Munch, Nacht in St-Cloud, 1895



Abb. 20 Chodowiecki, Drei Damen am Fenster, 1764



Abb. 21 Goethe, Interieur, um 1790



Abb. 22 Goethe, Interieur, um 1790



Abb. 23 Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Pariser Häuser*, 1900

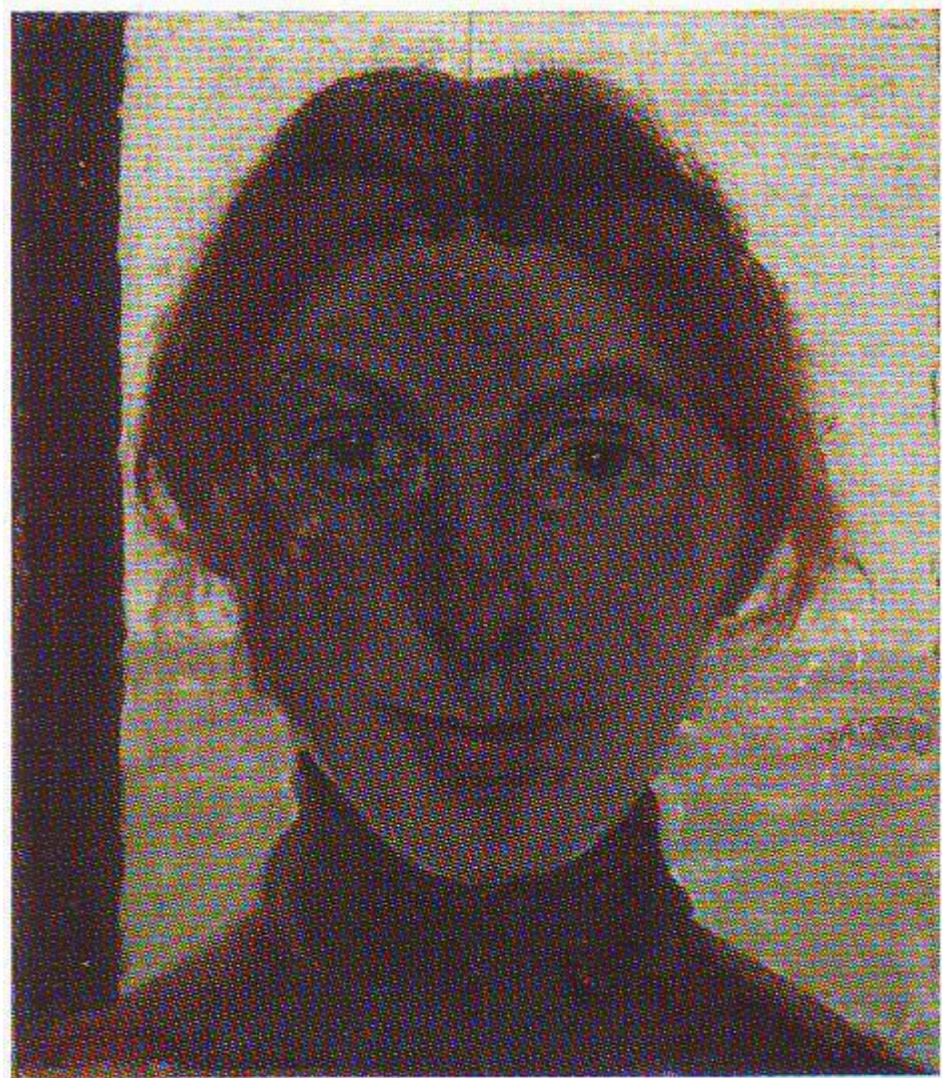


Abb. 24 Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Landschaft, um 1900



Abb. 25 Paula Modersohn-Becker, Mädchenkopf vor einem Fenster, um 1902



Abb. 26 Goethe, Gespräch am Fenster, 1780



Abb. 27 Matisse, Der Geigenspieler am Fenster, 1917

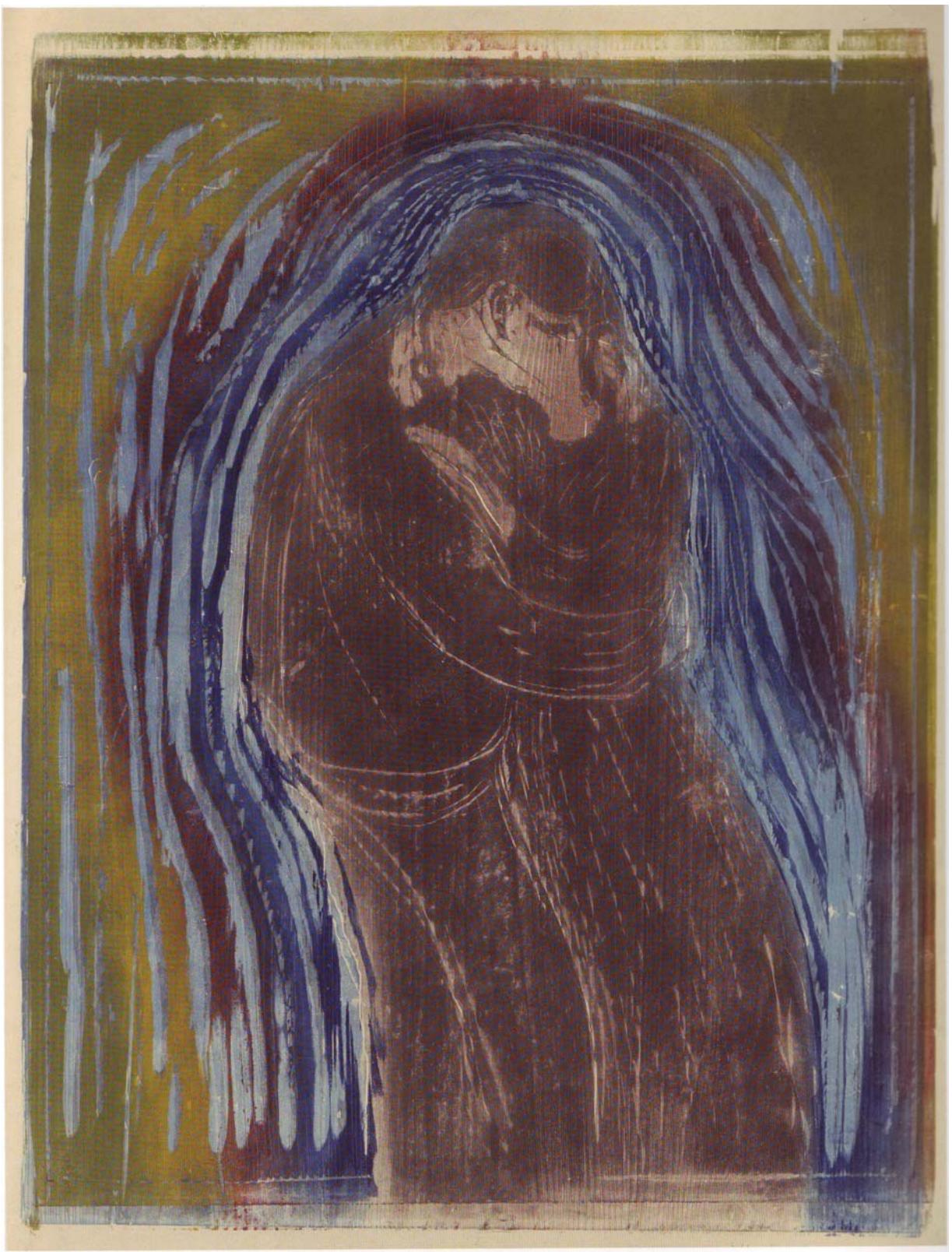


Abb. 28 Munch, Der Kuss II, 1897



Abb. 29 Munch, Der Kuss, 1892

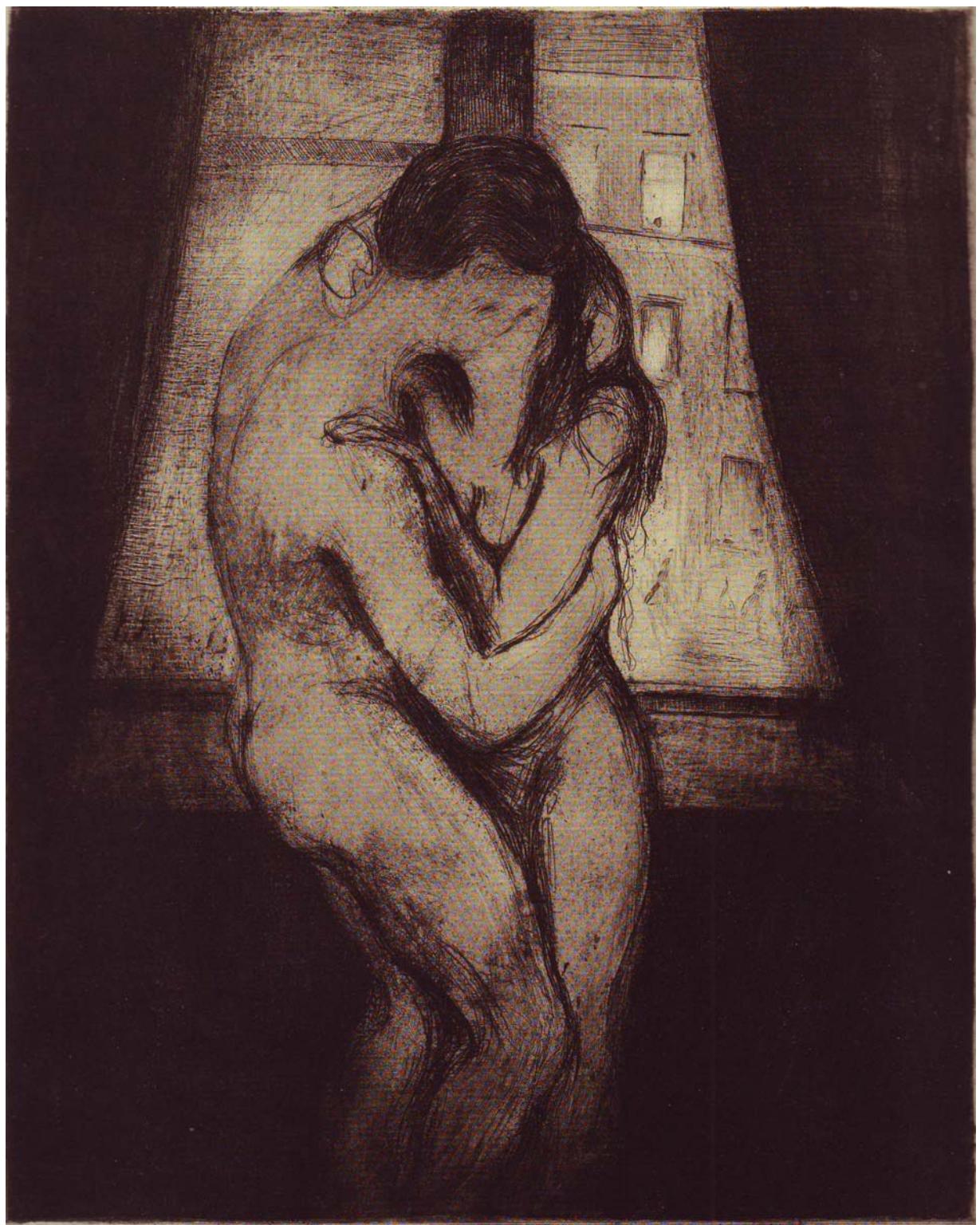


Abb. 30 Munch, Der Kuss, 1895



Abb. 31 Munch, Der Kuss IV, 1902



Abb. 32 Munch, Der Kuss I, 1897



Abb. 33 Goya, Mayas auf dem Balkon, um 1808/12



Abb. 34 Goya, Voláverunt, 1797/98

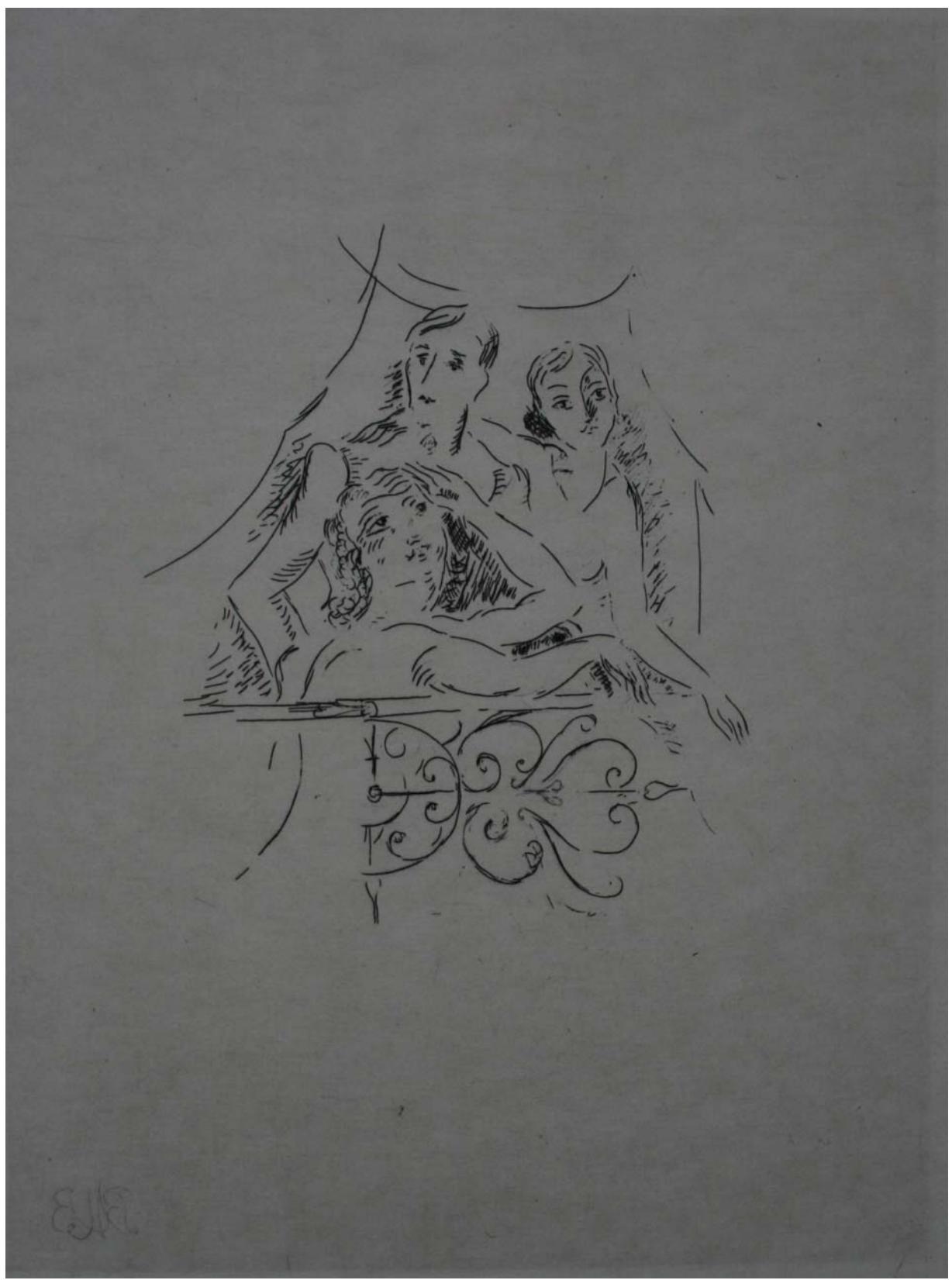


Abb. 35 Klossowska, *Les Fenêtres V*, 1926



Abb. 36 Manet, Der Balkon, 1868



Abb. 37 Füssli, Der Nachtmahr verlässt das Lager zweier schlafender Mädchen, 1793



Abb. 38 Goethe, Erscheinung des Erdengeistes, 1819

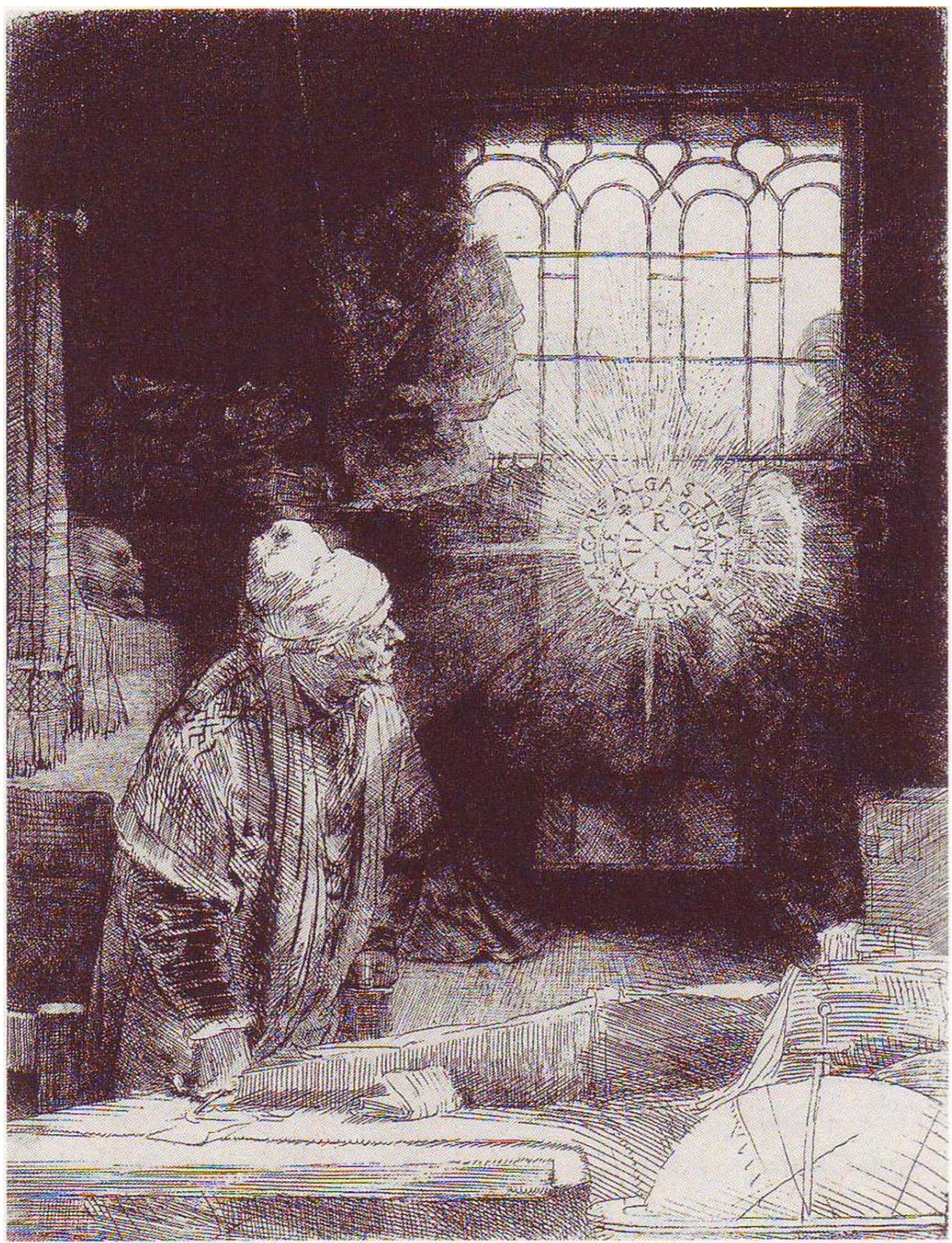


Abb. 39 Rembrandt, Bildnis eines Gelehrten, 1652



Abb. 40 Klinger, Erwachen, 1880



Abb. 41 Goethe, Beschwörung des Pudels, 1811/12



Abb. 42 Klinger, Philosoph, 1910

*Die Nonne.*



Abb. 43 Holbein, Bilder des Todes, Die Nonne, um 1525



Abb. 44 Holbein, Bilder des Todes, Der Sternenseher, um 1525

*Der Rych man.*



Abb. 45 Holbein, Bilder des Todes, Der Reiche Mann, um 1525



Abb. 46 Holbein, Zwei Totenköpfe auf einer Fensterbank



Abb. 47 Penzel, Nach Chodowieckis Entwurf, Graf von Thurn, 1790



Abb. 48 Vasnetsov, Iwan IV, 1897



Abb. 49 Beham, Todesstunde, 1522



Abb. 50 Rethel, **Der Tod als Freund**, 1851

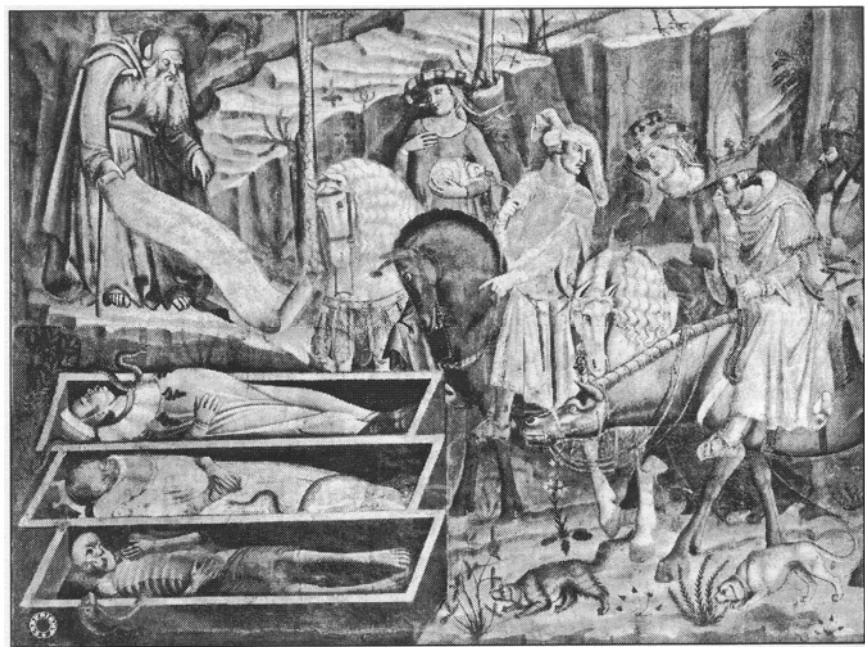


Abb. 51 Triumph des Todes, Detail, 1340-1350



Abb. 52 Toyen, A une certaine heure, 1963



Abb. 53 Munch, Mondschein I, 1896



Abb. 54 Picasso, Stierschädel am Fenster, 1942



Abb. 55 Picasso, Das Atelierfenster, 1943



Abb. 56 Redon, Tag, 1891



Abb. 57 Corinth, Selbstbildnis mit Skelett, 1896

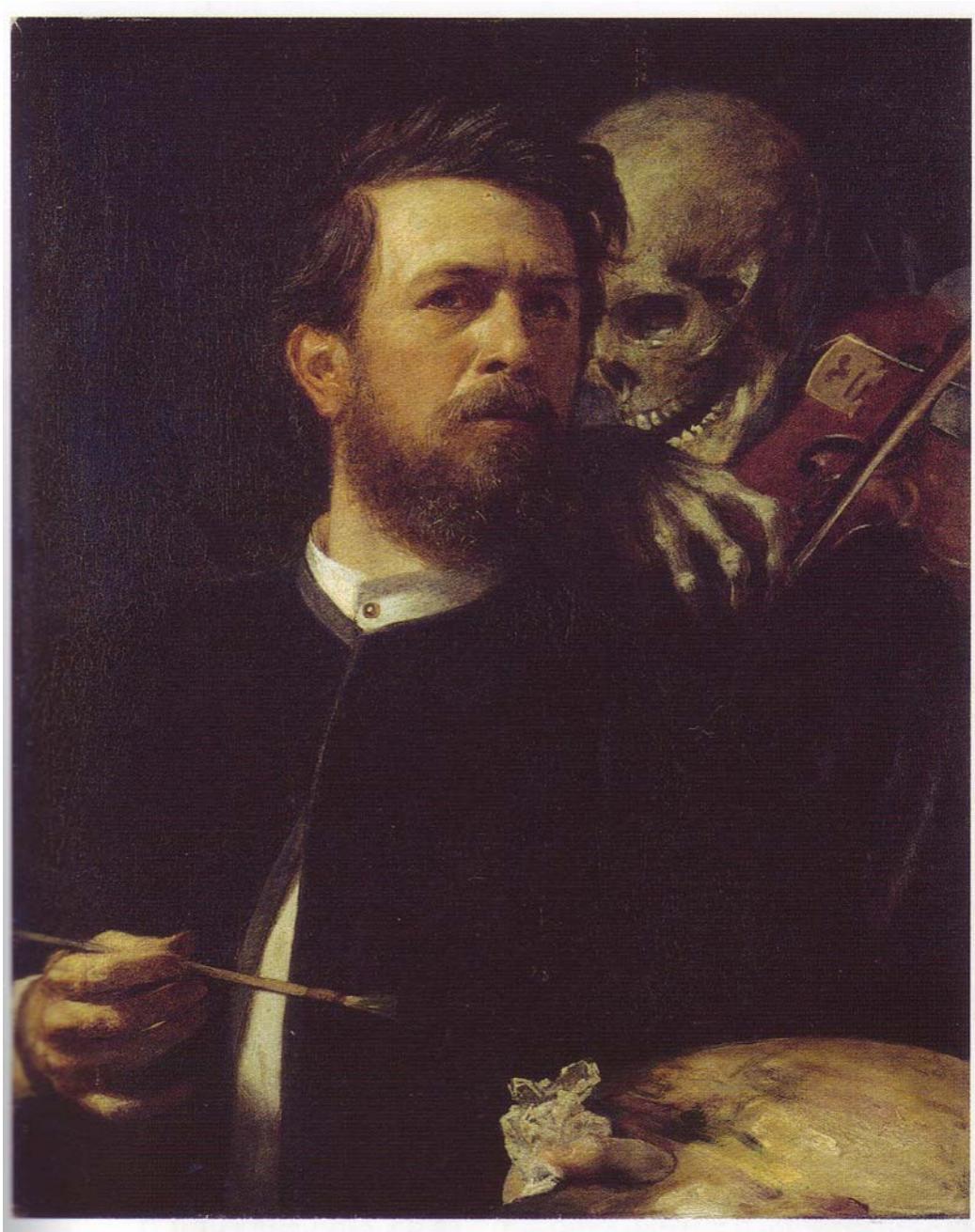


Abb. 58 Böcklin, Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, 1872



Abb. 59 Dürer, Selbstbildnis, 1500

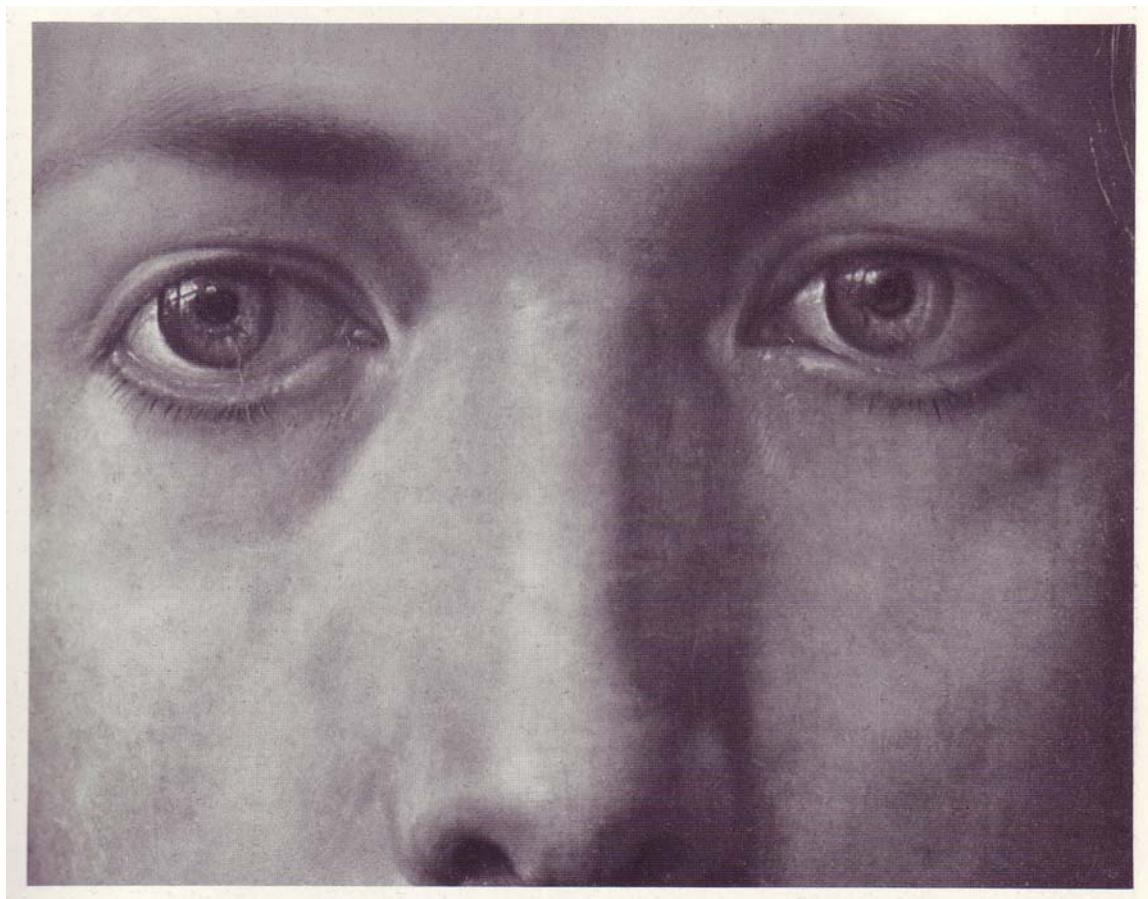


Abb. 60 Dürer, Selbstbildnis, Detail, 1500