



**Fachtagung Deutschunterricht
des Fachverbands Deutsch im Deutschen Germanistenverband
Landesverband Niedersachsen
am 15. Februar 2011 im Künstlerhaus Hannover, Sophienstraße 2**

Liebeseauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart

**Eine Fortbildungsveranstaltung des Germanistenverbandes zum
thematischen Schwerpunkt „Vielfalt lyrischen Sprechens“
des Zentralabiturs 2012**

14:30 – ca.15:35 Uhr

Vortrag

Prof. Dr. Erich Unglaub (TU Braunschweig)



Erich Unglaub (TU Braunschweig)

Rilkes Konzept der Liebe in seiner Lyrik

1. Probleme der Gattung

Wenn wir die Literaturwissenschaft nach einer Konvention für diese Dichtungsart fragen, erleben wir allerdings etwas Verlegenheit, denn es gibt das Genre ‚Liebesgedicht‘ als etablierte und klassifizierte Gattung der Literaturwissenschaft nicht, allenfalls den umfassenderen Terminus ‚Liebesdichtung‘, der aber auch Liebesromane und Liebesdramen umfasst. Außer der Bestimmung von Lyrik (konventionell mit Strophe, Versmaß, Reim) kommt noch der Inhalt. Es sind die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Liebe: Begehren, Erfüllung, Beziehung, Entsagung, die die entsprechenden Texte meist in zentraler Weise thematisieren. Fazit: Wir haben hier eine thematisch bestimmte literarische Kategorie, deren Definitionen von den kulturell wandelbaren Liebesvorstellungen abhängig sind. Und das kann sich dann zeigen in der Spannweite von – sagen wir – Minnesang über das Liebeslied bis zum erotischen, auch pornographischen Gedicht. Spätestens seit Goethes ‚Sesenheimer Lyrik‘ und den ‚Lili‘-Gedichten sehen wir hinter der Textsorte ‚Liebesgedicht‘ biografische Zusammenhänge. Gerade hier sprechen wir häufig von ‚Erlebnis‘ und bei den davon beeinflussten Texten von ‚Erlebnislyrik‘. Insofern stellt sich hier die Frage nach dem lyrischen Ich und dem im Gedicht angesprochenen Du auf besondere Weise.

Aber nicht so sehr die biographischen Details interessieren uns heute, sondern die Konzepte von ‚Liebe‘, manchmal in übersinnliche Dimensionen transponierte (wie bei Dante und Petrarca) oder als Gestaltung einer vorwiegend geistigen Erfahrung (wie bei Angelus Silesius und Novalis): Liebe als Grenzerfahrung (wie bei Sappho) und Liebes-Utopie.

Auffällig ist, dass sich die etablierten Reallexika der Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte zum Thema Liebesgedicht oder Liebeslyrik deutlich zurückhalten. Wir finden in ihnen diese Lemmata nicht und auch nur ganz verstreute Einzelbemerkungen zur Sache. Es ist der merkwürdige Fall, dass Liebesgedichte, die doch in unserem Alltagsverständnis schlechthin für Vertreter der Gattung Lyrik durchgehen können, von der zünftigen Literaturwissenschaft in Vergangenheit und Gegenwart immer als Einzelfall, nie als eigenes Genre oder gar als Gattung angesehen und etabliert worden sind. Wir können deshalb, wenn wir Rilkes Liebesgedichte auf ihr Konzept hin untersuchen, nicht auf ein abgesichertes Koordinatensystem einer ausformulierten Gattungspoetik zurückgreifen, sondern auf vergleichbare Einzelfälle und auf Rilkes Aussagen selbst.



2. Rilkes Liebesgedichte

Aber: Hat Rilke überhaupt Liebesgedichte geschrieben? In unserer vorgetragenen Anthologie kam er nicht vor. Und die Frage, ob der Lyriker Rilke überhaupt zu Liebesgedichten fähig gewesen ist, schien schon einigen Zeitgenossen nicht so abwegig zu sein. Der etwas jüngere Schriftsteller Hans Carossa versuchte ihn 1933 in den Schutz zu nehmen, beantwortete aber die Frage mit einer problematischen Spekulation, indem er erklärte: „Es gibt Leute, die der Nachtigall ewig vorwerfen, daß sie kein Adler ist, und mancher sucht Rilke dadurch herunterzusetzen, daß er seiner Dichtung die elementare Männlichkeit abspricht, vielleicht, weil er kaum jemals ein eigentliches Liebeslied geschrieben hat.“ Sie sehen an der gewundenen Ausdrucksweise, dass er Rilke in diesem Bereich zumindest als einen Gratwanderer gesehen hat.

Der Literat Franz Blei verstärkte 1940 im New Yorker Exil diese Position, indem er ausführte: „Rilke, der nicht ein einziges Liebesgedicht geschrieben hat, war ein Dichter für die Frauen. Was keineswegs bedeutet: ein femininer Dichter.“

Sie sehen, schon die nahen Weggefährten waren in einer peinlichen Situation. Sie mussten Rilkes ‚Männlichkeit‘ verteidigen, seine Wirkung auf Frauen hervorheben und den Mangel an den zu erwartenden Liebesgedichten erklären.

Man könnte im Zweifel sein, ob dies gelungen ist, denn Rilkes bekannte Gedichtsammlungen, die Titel der von Rilke selbst veröffentlichten Bücher ‚Das Stunden-Buch‘, ‚Das Buch der Bilder‘, ‚Neue Gedichte‘, ‚Duineser Elegien‘, ‚Sonette an Orpheus‘ haben keine Anklänge oder gar Ankündigungen von Liebeslyrik. Man muss, um fündig zu werden, in die vielen Einzelgedichte sehen, z.T. auch in posthum Veröffentlichtes.

Im Jahre 1966 veröffentlichte Ernst Zinn in Bd. 6 der Sämtlichen Werke „Sieben Gedichte“ aus dem Nachlass (Rilke hatte sie 1915 verfasst), die Siegfried Unseld als erotische (manche sagen: pornografische) Gedichte in der Nachfolge von Goethes ‚Tagebuch‘ (1810) zusammen mit einer eingehenden Interpretation als Band 1000 der Insel-Bücherei (1978) in geschmackvoll ausgestattetem Pappband vorlegte. Spätestens seit dieser Aktion weiß man, dass Rilke keineswegs zu prüde für derlei Texte gewesen ist. In seinen Schriften und im Briefwechsel hatte er sich ohnehin immer wieder zum Thema ‚Liebe‘ geäußert.

Deren praktische Funktion als ‚Lebenshilfe‘ für die Nachwelt hatte als erster der New Yorker Germanist Ulrich Baer erkannt, als er unter dem Titel: ‚The Wisdom of Rilke. The Poet’s Guide to Life‘ (2005) auch eine Rubrik Rilke ‚On Love‘ zusammenstellte, ein Kapitel, das nun als eigenes Insel-Taschenbuch unter dem Zitat-Titel ‚Es gibt nur – die Liebe‘ (2006) mit einem ausführlichen Nachwort des Herausgebers bei uns erschienen ist. Aber: Unter den zahlreichen Zitaten aus Rilkes Briefen und Prosatexten befindet sich kein einziges Gedicht.



Vielleicht war dies nur eine Verlagsstrategie, denn Siegfried Unseld hatte schon 1994 eine sehr schmale Sammlung mit dem Titel: Rainer Maria Rilke ‚Wie soll ich meine Seele halten‘ mit rot bezogenem Karton herausgebracht und im Nachwort die Eingangsfrage gestellt: „Sind dies Liebesgedichte? Gedichte über die Liebe? Oder auch und vor allem solche über die Liebesverzweiflung?“ Siegfried Unseld führt die Unsicherheit über Funktion und Status dieser Rilke-Texte noch ausführlicher weiter und streift dabei viele Facetten von Rilkes Liebeskonzepten (Leiden, Verstellung, Vergänglichkeit, Liebesverlust, Selbstverlust, Entbehrung, Einsamkeit, Verrat und Lügen). Hier spricht ein Eingeweihter.

Das begegnet einem in der ‚Community‘ öfter. Der schon erwähnte New Yorker Germanist Ulrich Baer hat 2006 ein Kompendium ‚Das Rilke-Alphabet‘ herausgegeben und alle Kapitelüberschriften nach alphabetischen Stichwörtern formuliert. Unter ‚L‘ finden wir natürlich nicht das Stichwort ‚Liebe‘, das Thema wird ausführlich unter ‚S‘ wie Gaspara Stampa abgehandelt. Wer, wenn er kein Rilkeaner oder Romanist ist, würde das hier unter dem Namen einer Venezianerin des 16. Jahrhunderts vermuten? Das Thema Liebe taucht häufig unter den Stichworten der Frauennamen auf, die mit Rilke in Verbindung zu bringen sind, so auch in Gunnar Deckers etwas flapsigen Buch ‚Rilkes Frauen oder die Erfindung der Liebe‘ (2004). Auch hier geht es weniger um konkrete Liebeserfahrungen als um Liebeskonzepte, die der Dichter Rilke in seinen Beziehungen ausführt, vor allem aber in seinen zahlreichen Briefen an Frauen, aber die Gedichte geben in diesem Kontext wenig her.

3. Primärerlyrik

Höchste Zeit, in die Texte zu sehen, denn die Frage, ob Rilke überhaupt Liebesgedichte geschrieben hat, steht im Raum. Sie lässt sich seit einiger Zeit (2003) besser als früher beantworten, da ein bis dahin unveröffentlichter, deshalb umso mehr mit Gerüchten belegter Briefwechsel dazu einen Einstieg bietet. Es ist die erste umfangreichere Frauenkorrespondenz. Der 18jährige Prager Schüler René Rilke hatte sich in die gut ein Jahr ältere Valerie von David-Rhonfeld, Nichte eines tschechischen Dichters, verliebt und ihr nicht nur zahlreiche Briefe, sondern – darin eingeschlossen – auch Gedichte geschickt. Eines davon trägt die Überschrift:

‚Nach unserer ersten Begegnung‘ (4. Jänner)

Äugelein hell und klar,
Zähnelein so fein, -
Rosenmund, Lockenhaar,
Händchen so klein;
Lachen wie Glockenklang – Siegest im Flug!
Pries‘ ich dich noch so lang
Nie wär‘s genug. –
Wesen so zaubervoll



Bleibt mir denn Wahl
Wie ich Dich nennen soll? –
Ein Ideal! –

Wir sehen, es ist kein großes Kunstwerk, eher vorgeführtes Handwerk. Die verehrte Dame ist in einer Art Schönheitskatalog dargestellt mit Stereotypen, die wir seit dem Barock als konventionell kennen. Das lyrische Ich, trotzdem kann man wohl nicht von Erlebnislyrik sprechen, ist ratlos, vermag das verehrte Wesen nicht zu benennen (d.h. sprachlich nicht zu fassen) und flüchtet sich ins Allgemeine, erhebt die Dame zum (unbeschreiblichen) Ideal. Wir können mit gutem Recht von etwas angestregter, recht unpersönlicher Primärerlyrik sprechen, das nach traditionellen, ziemlich angestaubten Konzepten die Liebe auf den ersten Blick und der davon ausgelöste Dichtungszwang und Sprachlosigkeit vorführt.

Einige Monate später, ist der nächste Schritt getan, wenn er unter dem 2. Mai 1893 in einer Strophenfolge schreibt. Der Anlass ist ein Missverständnis unter den jungen Liebenden und die Missgunst der Erwachsenen, die intrigieren.

Dass Dich doch das Wort das leere,
Das die Dummheit sprach, betrübt, -
Sei getrost, mein Lieb, und höre,
Höre, dass René Dich liebt! –

Will er Dir sein ganzes Leben,
Als geringste Gabe weihn,
Wird er doch auch danach streben
Deiner würdig einst zu sein

Darum lass Dich nicht umgarnen
Sei nicht traurig, nicht betrübt –
Wenn sie schreien, wenn sie warnen,
Denke: Dass René Dich liebt! –

Sie sehen selbst, die Reime der Vierzeiler sind nicht ganz korrekt, die Schönheitsmetaphern sind verschwunden, an ihre Stelle ist eine etwas pathetische Rhetorik getreten. Das lyrische Ich und die Konvention der Dichterrolle sind verschwunden, Der Dichter tritt geradezu neben sich und spricht von sich in der 3. Person, allerdings nicht ohne Selbstbewusstsein, indem er sich mit seinem Vornamen in den Schlusszeilen der ersten und dritten Strophe sozusagen in die Liebesdichtung selbst hineinschreibt. Man könnte hier schon von einer Spaltung zwischen ambitioniertem Dichter und liebender Privatperson sprechen.

Biografisch interessant mag das sein, aber literarisch wenig überzeugend, ein bisschen Musendienst des Rühmens, etwas Minnedienst – ein lyrisches Konzept das auch in dieser Zeit wenig originell ist, vielleicht sogar veraltet, wenn wir daran denken, dass wir uns mitten in der Epoche des



Naturalismus befinden. Man könnte sagen: Hier lässt Victor von Scheffels Lyrik grüßen, ein Muster, das dem Prager Primaner durchaus geläufig gewesen ist.

4. Das Stunden-Buch (1899-1904 entst., gedr.1905)

Es ist verständlich, dass dieses literarische Konzept – als Muster geworden – nicht lange haltbar war, in der Öffentlichkeit auch nicht ankommen konnte. Rilke, der Dichter, ist uns erst seit seiner Münchner Zeit (1897) wirklich geläufig, nicht zuletzt durch das Zusammentreffen mit den dortigen Literaten und Künstlern, vor allem aber mit der deutlich älteren Lou Andreas-Salomé, Die Dame ist verheiratet, etabliert, emanzipiert und mit besten Beziehungen in avantgardistischen Kreisen ausgestattet, ohne zur Bohème zu gehören. Sie brachte Rilke dazu, seinen Vornamen von René in Rainer zu wechseln. Die literarische Ernte dieser Beziehung (mit ihren Rußlandreisen) wurde erst mit dem Gedichtband ‚Das Stunden-Buch‘ (1905) eingefahren. Rilke, inzwischen meist in Paris lebend, hatte im Stil der ‚Livres d’heures‘ ein schmales, dreiteiliges Lyrik-Werk geschaffen und sorgfältig im Insel Verlag Leipzig ediert, auf dem Frontispiz die Buchmarke eines alten Venezianers, auf der Anfangsseite die Illustration mit einem schreibenden Klosterbruder. Die Fiktion des Werks geht von der Situation des Mönchs und Buchmalers in einer Zelle aus, der in Dialog mit Gott tritt. Mitten im 2. Teil, dem ‚Buch von der Pilgerschaft‘, stehen Zeilen, die heute oft ganz herausgelöst gedruckt und interpretiert werden, als selbstständiges Liebesgedicht. Die 9 Zeilen (ohne Überschrift) lauten:

Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn,
wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,
und ohne Füße kann ich zu dir gehn,
und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.
Brich mir die Arme ab, ich fasse dich
mit meinem Herzen wie mit einer Hand,
halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,
und wirfst du in mein Hirn den Brand,
so werd ich dich auf meinem Blute tragen.

Es ist eine ungewöhnliche, im Textfluss deutlich abgesetzte Strophe in einer Form, wie sie die deutsche Literatur sonst nicht aufweist. Sind schon Neunzeiler eine Rarität, verbunden mit einem fünfhebigen Jambus, dem Vers der deutschen Klassik ebenso wie der der Shakespeareschen Sonette haben sie vom Duktus schon einen hohen Anspruch. Ein Kreuzreim im Eingang und ein weiterer am Ende teilen das Gedicht wie in zwei auseinandergebrochene vierzeilige Strophen. In der Mitte des Neunzeilers steht eine Waise. Im Metrum der Strophe ist dieser Vers, aber er findet keinen Reim. Er hat das Schlusswort „dich“. Das hier naheliegende Reimwort fehlt, eben wie die Einheit nur eine Sehnsucht, nicht erreichbar ist. Schon formal ein sehr artistisches, gesuchtes Konstrukt, trotz der einfachen Worte ein raffiniertes Werk.



Liest man die umgebenden Verse, so sind die Rollen klar bestimmt: Das lyrische Ich ist der Mönch, das angesprochene Du ist Gott, zu dem gebetet wird. Die Rollen sind aber noch differenzierter, da Gott vorausgehend als ‚alter Mann‘ angesprochen wird und danach der Vers anschließt: „Und meine Seele ist ein Weib vor dir.“

Die erratische Anordnung der Passage im ‚Stunden-Buch‘ erregt das Interesse. In der Tat sind diese neun Gedichtzeilen eine besondere Einheit.

Lou Andreas-Salomé hat in der Ergänzung (1934) zu ihrem Lebensbericht den Hintergrund erhellt. Der Text war nämlich keineswegs für die Rolle eines fiktiven Mönchsgebets bestimmt. Die Verse waren ursprünglich (1897) ein Liebesgedicht, das Rilke 1897 auf einem gesonderten Blatt an sie gerichtet hat und erst in zweiter Verwendung in das ‚Stunden-Buch‘ aufgenommen worden ist.

Vergleichen wir das darin erkennbare Liebeskonzept mit dem der Prager Zeit, so fällt auf, dass auf einen Schönheitskatalog der Dame verzichtet wird, die Gestalt ist reduziert, kaum noch als Person identifizierbar. An die Stelle tritt ein Katalog des lyrischen Ichs, das dem Du ausgeliefert ist und diese Rolle akzeptiert.

Im Kontext des ‚Stunden-Buchs‘ allerdings ist der Adressat des lyrischen Ichs markant verändert, so dass aus der Liebe zwischen Mann und Frau die Liebe eines Mönchs zu Gott die Kommunikationssituation determiniert. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass Rilke ab diesem Zeitpunkt als ‚Gott-sucher‘ apostrophiert worden ist.

Bertolt Brecht fasste in einer Polemik (um 1926) dies auf: „In einigen seiner Gedichte kommt Gott vor. Ich richte Ihre Aufmerksamkeit darauf, dass Rilkes Ausdruck, wenn er sich mit Gott befasst, absolut schwul ist. Niemand, dem dies je auffiel, kann je wieder eine Zeile dieser Verse ohne ein entstellendes Grinsen lesen.“

Brecht hatte wohl intuitiv erfasst, dass dieses Gedicht eigentlich einer anderen Adresse zuzuordnen ist, wenn er auch zweifelhafte Schlussfolgerungen daraus gezogen hat. Liebeskonzepte lassen sich nicht folgenlos auf andere Sujets übertragen. Viel eher passt der Gedanke, dass der im 18. Jahrhundert in der deutschen Lyrik einsetzende Prozess, religiöse Metaphorik zur Gestaltung von Liebesbeziehungen heranzuziehen (Säkularisierung) im Falle Rilkes den umgekehrten Weg geht. Die längst etablierte Liebesmetaphorik wird in einen religiösen Kontext zurückgewendet.

5. Ein englisches Ehepaar und ein neues Konzept der Liebe

Für Rilke war die Nähe von religiöser und Liebessprache in der Lyrik kein besonderes Ziel, man könnte von einer Zwischentappe auf dem Weg zu einem weiter gesteckten Anspruch sprechen. Seine Konzeption und Formulierung fand im Wandel mit biografischen Umständen statt. Im Jahr 1900 hatte die Begegnung mit der Worpsweder Malerkolonie sein Lebenskonzept erneut verändert.



Nicht mehr der Beruf ‚Dichter‘ (an dem er nie zweifelte) stand zur Debatte, sondern eine Lebensform, die auch in der Paarbeziehung Liebe und Kunst in ein zu bewältigendes Verhältnis setzen sollte. Das war keine theoretische Fragestellung.

Rilke hatte die Bildhauerin Clara Westhoff, die Schülerin bei Max Klinger, geheiratet und sich (1901) im Worpsweder Kreis um Heinrich Vogeler und Otto Modersohn provisorisch etabliert. Es ist erkennbar, dass er für das Künstlerehepaar Rilke-Westhoff ein Vorbild suchte, nach dessen Modell zu leben und zu arbeiten sich lohnte. Die Suche nach einem solchen Modell mag auch Teil der persönlichen Lage gewesen sein.

Zunächst formulierte er eine solche Position nur gegenüber einem Freund aus der Münchner Zeit (1897), der ihm von seinen eigenen Eheschwierigkeiten berichtet hatte.

An Emanuel von Bodman schrieb er im August 1901 (ein Vierteljahr vorher hatte Rilke selbst geheiratet): „Es handelt sich in der Ehe für mein Gefühl nicht darum, durch Niederreiung und Umstürzung aller Grenzen eine rasche Gemeinsamkeit zu schaffen, vielmehr ist die gute Ehe die, in welcher jeder den anderen zum Wächter seiner Einsamkeit bestellt und ihm dieses größte Vertrauen beweist, das er zu verleihen hat. Ein *Miteinander* zweier Menschen ist eine Unmöglichkeit und, wo es doch vorhanden scheint, eine Beschränkung, eine gegenseitige Übereinkunft, welche einen Teil oder beide Teile ihrer vollsten Freiheit und Entwicklung beraubt. Aber, das Bewußtsein vorausgesetzt, daß auch zwischen den nächsten Menschen unendliche Fernen bestehen bleiben, kann ihnen ein wundervolles Nebeneinanderwohnen erwachsen, wenn es ihnen gelingt, die Weite zwischen sich zu lieben, die ihnen die Möglichkeit gibt, einander immer in ganzer Gestalt und vor einem großen Himmel zu sehen! [...] So ist meine Meinung und mein Gesetz.“

Wir erkennen hier eine ebenso rigorose wie ungewöhnliche Doktrin der Zweisamkeit. Wir können sie als Konsequenz aus der Situation der Konventionsehe (auch die seiner Eltern) sehen, die die Partner formal aneinander band, aber nach wenig mehr fragte. Etwas weiter geht Rilke aber doch, indem er Nähe und Ferne als Konstituenten auch einer *Liebesbeziehung* ansieht.

Rilke fand dafür wenig später ein Modell/Vorbild im englischen Dichter-Ehepaar Elizabeth Barrett-Browning (1806-1861) und Robert Browning (1812-1889).

Dieses im 19. Jahrhundert berühmteste englische Schriftstellerpaar war Rilke nicht durch seine Werke zugänglich – er konnte kein Englisch, sollte es nie lernen – sondern durch einen ausführlichen Essay der schwedischen Autorin Ellen Key (1849-1926). Sie hatte ihm ihren Band ‚Menschen‘ (1903) zukommen lassen, den er enthusiastisch begrüßte.

Das Zentrum dieses Buchs war eine ausführliche Wiedergabe und Besprechung des Briefwechsels der Brownings. Der Besprechung geht eine entsprechende Würdigung durch die Rezensentin voraus. Sie lautet: „Dieser kürzlich erschienene Briefwechsel offenbart die Möglichkeit höherer Gefühle, als selbst die meisten Ausnahmemenschen sich träumen lassen. Er zeigt einen großen und in hohem



Grade männlichen Geist, der so lieben konnte, wie die seelenvollsten Frauen unserer Zeit geliebt zu werden wünschen; und einen großen und in hohem Grade weiblichen Geist, der eine solche Liebe einflößen, erwidern und bewahren konnte.“ Diese Einschätzung wird noch präzisiert mit den Worten: „Dieser Briefwechsel zeigt uns das Einzigdastehende: zwei große Genies, die zugleich zwei echte Vollmenschen gewesen sind, die jeder des anderen erste und einzige große Liebe waren und die beide in einem Zusammenleben des höchsten Glückes die Echtheit ihres Gefühls bewiesen haben. Darum ist ihr Briefwechsel geradezu ein Offenbarungsbuch für alle jene, die an die Möglichkeit einer vollkommeneren Menschheit durch ein seelenvolleres Liebesglück glauben.“ Man muss dazu sagen, dass sich der Briefwechsel nur vom 10. Januar 1845 bis zum 18. September 1846 erstreckte. Danach waren sie bis an ihr Lebensende (sie starb 1861 in Florenz) keinen Tag getrennt, schrieben sich keine Briefe mehr, aber natürlich an Freunde und Bekannte. Die Sammlung dieser Briefe erschien 1897 (Robert Brown war 1889 in Venedig gestorben). Ellen Key versuchte, diese Existenzform als Liebeskonzept zu deuten und schrieb: „Ihr Zusammenleben war von gemeinsamen geistigen Interessen ausgefüllt, vor allem von dem Interesse an allen großen Fragen der Menschheit. Außerdem waren sie beide so ganz Künstler, daß sie gegenseitig ihr *Bedürfnis nach Einsamkeit* verstanden und berücksichtigten, und so ganz zärtlich in ihrer Liebe, daß keiner, weder für seine eigenen Dichterinteressen, noch für sein eigenes Liebesbedürfnis, die Zeit und die Kräfte des anderen selbstisch vergeudete.“ In der Beschreibung dieser Positionen fand Rilke für sich und seine Frau Clara den Ansatz für ein passendes Liebes-, Lebens- und Arbeitskonzept. Wie sehr es konkret aufgefasst wurde, zeigt sich darin, dass das Ehepaar Rilke sich im August 1903 auf die Reise nach Italien machte und in Florenz wie in Pisa die Orte und Wohnungen der Brownings aufsuchte. An Ellen Key schrieb Rilke darüber: „Man ließ uns ohne weiters im Palazzo Rezzonico ein und wir ergingen uns darin voll guter Gedanken. Mit den Gestalten des Dichterpaares erfüllt (wie Ihr liebes Buch sie uns gegeben hat) fanden wir den Palast nicht leer und das Leben, das ihn durchzitterte, kaum noch verhallt. Es war unser bester venezianischer Tag, der, als die Gondel uns an die Stufen dieses reichen Palastes trug. Ernst und erhaben lag er da und die roten tausendfach aufgeblühten Azaleen winkten vor seinen hohen Fenstern und leuchteten über den marmornen Brüstungen wie Jugend und Ewigkeit ... Wir wussten, dass wir Ihnen diesen Tag dankten und lebten ihn in Ihrer Nähe.“ Sicher können wir hier von einer mehrfachen *Imitatio* sprechen, die Frage ist, ob und wie sich das in Rilkes Lyrik (nach 1903) ausdrückt:



Liebes-Lied

Wie soll ich meine Seele halten, daß
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
hinheben über dich zu andern Dingen?
Ach gerne möcht ich sie bei irgendwas
Verlorenem im Dunkel unterbringen
an einer fremden stillen Stelle, die
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.
Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?
O süßes Lied.

Das 13zeilige Gedicht steht im ersten Teil der ‚Neuen Gedichte‘ (1907). Entstanden ist es Mitte März 1907 auf Capri, wo Rilke bei Freunden – die ihm Elisabeth Brownings Sonette übersetzten – den Winter verbrachte. Ulrich Fülleborn hat darauf aufmerksam gemacht, dass schon im Eingang dieses Gedichts der Wunsch nach Selbstbewahrung doppelt motiviert ist: Einmal in der Sorge vor der Übermacht der Liebe und zum Anderen in dem Bedürfnis für die „anderen Dinge“ (Zeile 3), für die das lyrische Ich offen bleiben möchte. Insgesamt sehen wir eine deutlich Unsicherheit, die sich in der Wahl der gelegentlich unbedeutenden Reimworten, der ganz unorthodoxem Reimfolge (abcacbcddeffe) ebenso zeigt wie in den anfänglichen Zäsuren und Zeilensprüngen. Ein eher konventioneller metrischer Untergrund wird durch den fünfhebigen Jambus gelegt, aber die Schlusszeile ist verkürzt, nicht um einen Takt, wie beim berühmten ‚Panther‘-Gedicht von 1902, sondern um 3 Takte, so dass nur noch 2 Jamben verbleiben, die, ein Reimpaar umspringend, antworten. Das alles ist gewohnte Strukturen benützend und auflösend, ohne dass das Neue schon in sicheren Formen formuliert zu finden ist.

Inhaltlich ist die Resonanz auf das Browningsche Liebes- und Lebenskonzept unverkennbar: Das lyrische Ich und das angesprochene Du sind in Liebe verbunden, aber seine Besorgnis ist der Erhalt der Einsamkeit, das nicht Rühren an den anderen. Das Ziel der eigenen „Seele“ ist nicht die Nähe, die Vereinigung mit der geliebten anderen Seele, sondern das über sie Hinausgehen, zu Anderem, zu Fremdem, Dunklem. Nicht gleiches Schwingen (gleiche Wellenlänge), sondern Differenz wird begehrt. Aber das scheint noch nicht erreichbar zu sein, der ‚Geiger‘ (‚Spieler‘) zwingt beide zur gemeinsamen Stimme, zur Resonanz, die doch ein „süßes Lied“ ergibt, einen Wohlklang. Aber: die brutal verkürzte Zeile signalisiert auch, dass hier Worte fehlen, der lyrische Duktus abgebrochen ist, das Liebeskonzept, noch nicht vollständig. Und die Schlusszeile verrät: Das eigentliche Ziel ist das Lied, nicht die Liebe – Gesang, Poesie sie stehen am Ende. Es ist ein Künstlertraum, ein Dichtertraum und das Ziel ist das Kunstwerk. Gertrud Höhler bemerkte dazu: „Der Künstler spricht, nicht der



Liebende. Das Geschaffene steht über dem Gefühl, es schenkt erkennbare Gestalt, wo das Erlebte undurchschaubar, rätselhaft bedrängend blieb.“ Tatsächlich sehen wir ein Misstrauen gegen das Gefühl, auch das der Liebe, wo es sich nicht zu „anderen Dingen“ bringen lässt. Das ist Rilkes Misstrauen gegen das Singen der Liebe, das sich ganz dem Gefühl, der Stimmung, überlässt.

Im Brief an Franz Kappus, nach Rilkes Tod unter dem Titel ‚Briefe an einen jungen Dichter‘ publiziert (1929), wendet er sich gegen die schnelle Aufnahme dieses Genres und warnt: „... Liebe ist schwer. Liebhaben von Mensch zu Mensch: das ist vielleicht das Schwerste, was uns aufgegeben ist, das Äußerste, die letzte Probe und Prüfung, die Arbeit, für die alle andere Arbeit zur Vorbereitung ist. Darum können junge Menschen, die Anfänger in allem sind, die Liebe noch nicht: sie müssen sie lernen. Mit dem ganzen Wesen, mit allen Kräften, versammelt um ihr einsames, banges, aufwärts schlagendes Herz, müssen sie lieben lernen. Lernzeit aber ist immer eine lange, abgeschlossene Zeit, und so ist Lieben für lange hinaus und weit ins Leben hinein – : Einsamkeit, gesteigertes und vertieftes Alleinsein für den, der liebt. Lieben ist zunächst nichts, was aufgehen, hingeben und sich mit einem zweiten vereinen heißt (denn was wäre eine Vereinigung von Ungeklärtem und Unfertigem, noch Untergeordnetem - ?), es ist ein erhabener Anlaß für den Einzelnen, zu reifen, in sich etwas zu werden, Welt zu werden, Welt zu werden für sich um eines anderen willen, es ist ein großer unbescheidener Anspruch an ihn, etwas, was ihn auserwählt und zu Weitem beruft. Nur in diesem Sinne, als Aufgabe an sich zu arbeiten („zu horchen und zu hämmern Tag und Nacht“) dürften junge Menschen die Liebe, die ihnen gegeben wird, gebrauchen. Das Aufgehen und das Hingeben und alle Art der Gemeinsamkeit ist nicht für sie (die noch lange, lange sparen und sammeln müssen), ist das Endliche, ist vielleicht das, wofür Menschenleben jetzt noch kaum ausreichen.“ Auch hier begegnen im Liebenskonzept das Lob der Einsamkeit, das Ethos der ‚Arbeit‘, das Ablehnen einer zu frühen, übereilten Vereinigung. Erkennbar ist auch, dass hier Liebe der Motor ist für Entwicklung und Reifung zur Gewinnung von ‚Welt‘ (was wir im Gedicht als ‚Dinge‘ gelesen haben).‘

Im Sommer 1908 ist diese Position in der Lyrik in einem Widmungsgedicht an Alfred Walter Heymel schon gesichert. Rilkes Blickpunkt (er ist jetzt fast 33 Jahre alt) ist der des visionären, seinen Zuhörer (oder Leser) ermahnenden Propheten, der ‚Die Liebenden‘ souverän vorführt‘:

Die Liebenden

Sieh, wie sie zueinander erwachsen:
in ihren Adern wird alles Geist.
Ihre Gestalten beben wie Achsen,
um die es heiß und hinreißend kreist.
Dürstende, und sie bekommen zu trinken,
Wache und sieh: sie bekommen zu sehn.
Laß sie ineinander sinken,
um einander zu überstehn.



Reifen, erwachsen werden, die Verwandlung des Gefühlten in symbolische Formen, die Liebe als Treibsatz für die Bewegung, die über die Liebenden hinausgeht. Hier setzt sie mit dem durchaus befremdlichen Schlusswort des „Überstehens“ einen deutlichen Akzent. Ziel der Liebe ist nicht die Vereinigung mit der geliebten Person, sondern das Überstehen der Person. Wir finden hier das von dem Ehepaar Browning über Ellen Keys Vermittlung bezogene und durch Franz Kappus Impuls rhetorisch ausgeweitete Liebeskonzept radikalisiert und verlängert (sprachlich durchaus sakralisiert und damit einer Wertediskussion entzogen): Ist das eine fundamentalistische Position oder nur eine erratische?

6. Die besitzlose Liebe

Mit der Betonung des Ziels *jenseits* der geliebten Person wird nicht die Austauschbarkeit des Liebepartners postuliert, aber er wird in gewisser Weise entmaterialisiert. Er ist als ‚Projekt‘ erkennbar, aber als konkretes ‚Objekt‘ (oder ‚Subjekt‘) peripher oder gar abwesend. Deutlich wird es in einem Gedicht, das Rilke in seinen Roman ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ (1910) eingefügt hat. Der Erzähler berichtet hier vom Auftritt einer dänischen Sängerin in einer venezianischen Abendgesellschaft.

„Es war ein unbekanntes deutsches Lied. Sie sang es merkwürdig einfach, wie etwas Notwendiges.

Sie sang:

Du, der ichs nicht sage, daß ich bei Nacht
weinend liege,
deren Wesen mich müde macht
wie eine Wiege.

Du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht
meinetwillen:
wie, wenn wir diese Pracht
ohne zu stillen
in uns erträgen?

Sieh dir die Liebenden an,
wenn erst das Bekennen begann,
wie bald sie lügen.

Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,
oder es ist ein Duft ohne Rest.
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren:
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.“

Rilkes Gedichtzeilen sind unruhig und ausgefranst, die Zahl der Takte ist unterschiedlich, die Füllung mit unbetonten Silben locker, nur die Reime geben Kontur. Inhaltlich ist es die Ausformulierung der Einsamkeiten, das Verschweigen der gegenseitigen Befindlichkeiten, das als Ertragen einer Pracht



bewertet ist. Auch die gedanklich beliebige Verfügbarkeit und Abschiebung des geliebten Partners wird noch gelobt. Das Verweigern einer einzigen Geste, die die Gegenliebe herausfordert, wird zur Bedingung der Dauer der Liebe. Einsamkeit und äußere Anspruchslosigkeit sind hier bis ins Extrem, ins sprachliche Paradox getrieben.

Rilke ist freilich von der Rollenhaftigkeit dieses Textes in seinem Roman nie abgewichen, hat die Zeilen nicht in eine seiner Gedichtsammlungen aufgenommen, auch nicht separat publiziert. Der Kommentar ist in die Erzählerposition verlegt, der den Faden am Ende des von ihm nur bruchstückhaft gehörten Lieds aufnimmt:

„Niemand hatte es erwartet. Alle standen gleichsam geduckt unter dieser Stimme. Und zum Schluß war eine solche Sicherheit in ihr, als ob sie seit Jahren gewußt hätte, daß sie in diesem Augenblick würde einzusetzen haben.“

Dies gilt für die Schlusstrophe. Sie ist somit eine Botschaft (zumindest im Rahmen der Romanfiktion) und markiert das Verschweigen der Liebe als Bedingung für ihre Dauer.

7. Verlust und Klage

Rilke kennt aber auch eine andere Variante. Er demonstriert sie in einem Gedicht, das den Abschied eines Ehepaars vor der Schlacht bei Königgrätz (1866) zum Anlass hat. Der junge, 31jährige Secondelieutenant, ein Graf Eduard von Bethusy-Huc aus Schlesien ist im Gefecht bei Böhmisches-Lipa (am 3. Juli 1866) gefallen, Rilke lernte 1905 seine Witwe kennen und schrieb für sie im Juni 1906, Paris) das folgende Sonett in hohem Stil, dessen Handlung ganz unvermutet einsetzt:

Letzter Abend (aus: *Neue Gedichte*, 1907)

Und Nacht und fernes Fahren; denn der Train
des ganzen Heeres zog am Park vorüber.
Er aber hob den Blick vom Clavecín
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 verführender 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.



Hier ist eine Liebe ohne Worte dargestellt. Klavierspiel gibt den Grundton, Blicke sind Spiegel. Ferne Militärgeräusche, Dinge wie die schwarze Militärkappe, stehen dazwischen, unterbrechen die Gemeinsamkeit, die Gleichgestimmtheit und formulieren in der markanten Schlusszeile schon den Todesanruf.

Damit kommt ein weiteres Element in Rilkes Liebeskonzept, der Verlust der geliebten Person. Er spiegelt sich schon in den Zügen der *trauernden* Geliebten in der Klage über den getöteten Mann. Aber es ist keine *zerstörte* Liebe, die Klage, so der Schluss der zweiten Strophe, erhöht die Schönheit der Frau und ihre Liebenswürdigkeit, ja Attraktivität. Rilke geht es nicht um Frivolität, das Gedicht (es ist kein lyrisches Ich vorhanden) zeigt vielmehr, dass sich die liebende Person durch die Verlusterfahrung verändert, dies auch erhöht und sichtbar wird.

Der Verlust der oder des Geliebten ist in dieser Radikalisierung nicht nur beim Tod, sondern bei jedem Verlassen, bei jeder Trennung mehr als Trauer, es ist ein Impuls zur *Verwandlung* der Klage in ein ‚Werk‘. Für Rilke bedeutete diese ‚Erkenntnis‘ die Suche nach solchen Konstellationen. Ellen Key hatte ihn auf die (angeblichen) Liebesbriefe einer portugiesischen Nonne hingewiesen (die er übersetzte), andere Entdeckungen folgten, so dass sich eine Reihung ergab.

In der 66. Aufzeichnung des ‚Malte‘-Romans zählt er Personen auf, die nach dem Muster weiterlebten:

„Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende würden. Um die Liebenden ist lauter Sicherheit. Niemand verdächtigt sie mehr, und sie selbst sind nicht imstande, sich zu verraten. [...] Sie klagen um einen; aber die ganze Natur stimmt in sie ein: es ist die Klage um einen Ewigen. Sie stürzen sich dem Verlorenen nach, aber schon mit den ersten Schritten überholen sie ihn, und *vor* ihnen ist nur noch Gott. Ihre Legende ist die der Byblis, die den Kaunos verfolgt bis nach Lykien hin. Ihres Herzens Andrang jagte sie durch die Länder auf seiner Spur, und schließlich war sie am Ende der Kraft; aber so stark war ihres Wesens Bewegtheit, daß sie, hinsinkend, jenseits vom Tod als Quelle wiedererschien, eilend, als eilende Quelle. Was ist anderes der Portugiesin geschehen: als daß sie innen zur Quelle ward? Was dir, Heloïse? was euch, Liebenden, deren Klagen auf uns gekommen sind: Gaspara Stampa; Gräfin von Die und Clara d'Anduze; Louise Labbé, Marceline Desbordes, Elisa Mercœur? Aber du, arme flüchtige Aïssé, du zögerstest schon und gabst nach. Müde Julie Lespinasse. Trostlose Sage des glücklichen Parks: Marie-Anne de Clermont.“

In einer kleinen Anekdote über diese Form der besitzlosen Liebe lässt Rilke seiner Romanfigur die Gegenwart erreichen, wenn sie spricht:

„Ich weiß noch genau, einmal, vorzeiten, zuhaus, fand ich ein Schmucketui; es war zwei Hände groß, fächerförmig mit einem eingepreßten Blumenrand im dunkelgrünen Saffian. Ich schlug es auf: es war leer. Das kann ich nun sagen nach so langer Zeit. Aber damals,



da ich es geöffnet hatte, sah ich nur, woraus diese Leere bestand: aus Samt, aus einem kleinen Hügel lichten, nicht mehr frischen Samtes; aus der Schmuckkrille, die, um eine Spur Wehmut heller, leer, darin verlief. Einen Augenblick war das auszuhalten. Aber vor denen, die als Geliebte zurückbleiben, ist es vielleicht immer so.“

Die Aufzählung der Liebenden ist seit 1910 bei Rilke eine Art Programm und sie enthält ausnahmslos Dichterinnen. Als seine Berufung nie hinterfragender Dichter war diese Recherche gesteuert. Er suchte, die in ihrer Liebe Verlassenen, Betrogenen, die aus der Klage ein Kunstwerk gewonnen haben. Und er fand eine ganze Ahnengalerie, man könnte sagen, eine alternative Literaturgeschichte der Liebe. Das Schmucketui von dem wir gerade aus dem ‚Malte‘-Roman erfahren haben, blieb deshalb nicht leer. Der Raum wurde bei allen diesen Gestalten gefüllt durch Gedichte, die für Rilke ausnahmslos als Liebesgedichte definiert wurden, die den Anlass weit überstiegen. Ausnahmslos waren es Frauen, die dichteten. Wenig männliche Ausnahmen lässt er bei anderen Gelegenheiten erkennen, z. B. Dante, Petrarca, Michelangelo. Auch sie zeigt er in ihrer Lyrik als Liebende, den Verlust der geliebten Person beklagend.

Kein Wunder, dass er sich selbst auch in diese Rolle hineinschrieb, notfalls durch Abbruch einer Liebesbeziehung, um über den Verlust zum Werk zu gelangen, das die (stets temporär aufgefasste) Liebesbeziehung allemal überragen sollte. Wir sehen, wie sich sein Liebeskonzept in ein Dichtungskonzept verwandelte.

Nicht immer ging er so weit in seiner Lyrik, aber die Botschaft an die Leser ist deutlich, noch in der ersten der ‚Duineser Elegien‘, in der er davon spricht, dass nur einmal eine Liebe möglich sei:

Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur
in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte,
dieses zu leisten. Hast du der Gaspara Stampa
denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen,
dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel
dieser Liebenden fühlt: daß ich würde wie sie?
Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen
fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, daß wir liebend
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.

Das ist eine harte Position, die die Liebesbeziehung funktionalisiert zum gesteigerten Leben. Was das in der letzten Zeile als „mehr“ genannt wird, ist nicht nur ein gesteigertes Selbstgefühl, sondern eben das, was aus der Liebe und dem Verlust hervorgeht. Im Jahre 1901 hat es Rilke gegenüber Emanuel von Bodmann noch vage formuliert als Konsequenz der Partnerwahl: „Deshalb muß also auch dieses als Maßstab gelten bei Verwerfung oder Wahl: ob man an der Einsamkeit eines Menschen Wache halten mag, und ob man geneigt ist, diesen selben Menschen an die Tore der eigenen Tiefe zu stellen, von der er nur erfährt durch das, was, festlich gekleidet, heraustritt aus dem großen Dunkel.“



Ellen Key hatte es schon sicherer formuliert: „Eines Tages zu Beginn des Jahres 1847 stand Browning am Fenster, als er die Schritte seiner Frau hinter sich hörte; sie legte die Hände auf seine Schultern, um ihn zu verhindern, sich umzudrehen, während sie ihm ein Manuskript zusteckte, „ das er lesen und zerreißen sollte, wenn es ihm nicht gefiele; es sei ganz und gar sein Eigentum“ – dann flüchtete sie aus dem Zimmer. So – für die Weihstunde des Glücks bewahrt – bekam Browning die vierundvierzig Sonette in die Hand, in denen seine Frau während ihrer Brautzeit, die Gefühle ausgesprochen hatte.“

Nicht die Zweisamkeit drückt die Liebe aus, auch nicht das Eigentum an dem Geliebten, sondern die Distanz und die Liebeslyrik, deren Text zum Eigentum des Geliebten wird. Rilke hat Elizabeth Barrett-Brownings ‚Sonnets from the Portuguese‘ (eigentlich: Sonette der Portugiesin) in deutscher Sprache wiedergegeben, bei den Liebesgesten blieb er aber – wenigstens in seiner Lyrik – bei der Distanz, wie er in einigen Zeilen der zweiten ‚Duineser Elegien‘ zeigte:

Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht
menschlicher Geste? war nicht Liebe und Abschied
so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm
Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände,
wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht.
Diese Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs,
dieses ist unser, uns *so* zu berühren; stärker
stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter.

Abbildungen auf klassischen Stelen werden das Muster für die Liebe, die mehr Distanz als Nähe zeigt und größere Nähe den Göttern vorbehält: Auch im Jahr 1912, als diese Lyrik entstand, ist das ein artistisches Liebeskonzept, wenig tauglich für den Liebesalltag.

8. Rilkes spätes Dilemma

Freilich sah der bei Rilke ganz anders aus, wie ein französisches Gedicht vom Sommer 1925 formuliert. Rilke hat es in seinem Pariser Hotel nahe des Jardin du Luxembourg geschrieben. Unweit davon war seine damalige Freundin, Baladine Klossowska, untergebracht. Wir können sagen, es war keine unproblematische Liebesbeziehung, begleitet von Sanatorienaufenthalten, Hotelleben und fruchtlosen Medikamentenversuchen im letzten Lebensabschnitt des Dichters. Liebe unter solchen Umständen findet man auch in den französischen Verszeilen Rilkes die nun in der Metaphernwelt des 20. Jahrhunderts ankommen:



Mouvement de rêve

Paris, 6. Juli 1925

Ascenseur, qui parcourt sans bruit les étages du rêve,
monte, s'arrête et redescend,
doux départ, arrêt bref, brève trêve
qui se charge de changements ...

De la lanteur dans une pilule
qui en fondant approfondit
cette fuite qui dissimule
le désir inassouvi

de rester, de trouver le centre
où se jouent soleil et rosée,
et de ne plus, surtout, de ne plus choisir entre
les malheurs identiques et les cœurs opposés.

BEWEGUNG IM TRAUM

Aufzug, der ohne Lärm die Stockwerke des Traums durchläuft,
anzieht, hält, wieder absteigt,
sanft die Anfahrt, kurz der Halt, kurz das Rasten,
beladen mit Veränderungen...

Mit der Langsamkeit aus der Pille,
die im Zerschmelzen vertieft
dieses Fliehn, das verheimlicht
den unerfüllten Wunsch

zu bleiben, die Mitte zu finden,
in der Sonne und Tau sich spielen
und vor allem, nicht mehr zu wählen zwischen
verdoppeltem Unglück und Herzen im Streit.

9. Ergebnisse

Überblicken wir Rilkes Liebeskonzepte in den einzelnen Stationen seines lyrischen Werks, so finden wir Verschiebungen und Entwicklungen:

- Rilkes Augenmerk ist anfangs bei der ersten Liebesbegegnung, dem Flirt, dem Geständnis der Liebe und den Anfeindungen der Umgebung.
- Aber auch in – wenigen – eher versteckten Formen, den Preis der Geliebten, die der Vereinigung. Die erscheint nach außen in einem religiösen Kontext camoufliert oder aufgehoben.
- In der mittleren Phase (Neue Gedichte) steht das Liebeskonzept vor allem unter dem Aspekt der Vereinbarkeit von Paarbeziehung und künstlerischer Arbeit. Wächter der Einsamkeiten sind dafür die Formel.
- Daraus erwächst die Vorstellung, dass die geliebte Person nur ein temporäres Ziel ist. Die Klage um die verlorene Geliebte (Tod oder Trennung, auch Unerreichbarkeit) sowie das daraus sich entwickelnde Konstrukt der „besitzlosen Liebe“ wird als Grundlage für das künstlerische Werk betrachtet.



Wir können hier sehen, wie Rilke alle wesentlichen Stadien der Liebesdichtung und der Liebe passiert.

Was die lyrische Perspektive angeht, zeigen sich ebenfalls Verschiebungen:

- Anfangs, in der Prager Zeit und auch noch in München, ist ein lyrisches Ich präsent, manchmal auch die Privatperson „René“, so dass wir durchaus von Erlebnislyrik im traditionellen Sinne sprechen können. Inwieweit das Autobiographische bestimmend ist, lässt sich nie wirklich klären.
- Auffallend ist aber schon früh der Wechsel in eine Außenperspektive. Nicht konkrete Personen, sondern Rollen, wie „die Liebenden“ und „die Geliebte“ werden formuliert. Damit werden sie im Gedicht unpersönlich und als Typus festgelegt. An die Stelle des lyrischen Ichs, tritt die Figur, die die Liebenden anspricht, oft mit „Ihr“.....
- Der Hintergrund für diesen Wandel ist nicht nur biographisch (Heirat) bestimmt, sondern vor allem durch das Suchen und Begegnen mit literarischen Vorbildern wie Ehepaar Barrett-Browning, aber auch die großen Liebenden Dichter(innen).
- Damit wird das Liebesgedicht ein Gedicht, das sich an Liebende richtet, ihnen eine Botschaft, eine Moral, eine Weissagung gibt. Das Ich wird zum Ratgeber und Propheten wie wir es auch in den Briefen an Bodman und Kappus finden.
- In Abbrüchen, die komplexe Liebensverhältnisse aufrufen, finden wir sie im ‚Malte‘-Roman wie in den Duineser Elegien (v.a. Zweite Elegie), die in Form von Namensaufrufen und Chiffren versuchen, eine Summe dieser Entwicklungen zu ziehen.
- Erst in den späten französischen Gedichten, taucht wieder das Ich auf, das in einer neuen Sprache (französisch und in einer neuen moderneren Metaphernwelt) die persönliche Erfahrung wieder formuliert und als solche in die Lyrik einfließen lässt.

Die Liebe in Rilkes Lyrik ist also weniger Erlebnis und Bekenntnis als Botschaft und manchmal auch Dogma, die bis zum Ende präsent, aber nicht bestimmend ist, jedoch zuletzt noch den Weg aus der Erstarrung in Chiffren wagt.