

## **“Im weitesten Sinne Mensch zu werden”: Rainer Maria Rilke als Übersetzer und Vermittler der Frauenliteratur.**

Dieser Artikel befasst sich in erster Linie mit Rilkes früher Tätigkeit auf diesem Gebiet, zumal die “späteren” Werkbezüge zu weiblichen Autorinnen – wie etwa Bettine Brentano oder Louise Labé - eher bekannt bzw. ausführlicher dokumentiert sind. Dabei ist vor allem an die “weibliche Lektüre” in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und jene Reihe der “Verlassenen, die du so viel liebender fandest, als die Gestillten” (*Duineser Elegien*) zu denken, die von Sappho über Gaspara Stampa, die (fiktive) “portugiesische Nonne” Marianna Alcoforado, Louise Labé und andere bis hin zu Bettina von Arnim und darüber hinaus zu den *Bücher(n) einer Liebenden* reicht, als welche Rilke die Gedichtbücher seiner Zeitgenossin, Comtesse Anna de Noailles bezeichnet.

Dabei dürfen Rilkes übersetzerische Leistungen auf diesem Gebiet nicht übersehen werden, denn ein bedeutender Teil seiner “Übertragungen” (wie er sie zu nennen pflegt) gilt Werken von und über Frauen. Neben Werken von Gide, Valéry, Michelangelo und anderen behaupten sich die Sonettenzyklen von Elizabeth Barrett-Browning und Louise Labé sowie andere Werke, die sich mit ähnlicher Liebesthematik befassen, auch wenn sie nicht immer von Frauen verfasst wurden, wie das berühmte Beispiel der sogenannten *Lettres portugaises*. So bilden die Übertragungen der viktorianischen Dichterin Elizabeth Barrett-Browning, welche Rilkes erstes grösseres Übersetzungsprojekt waren, die ersten in einer Reihe von Übertragungen ausgerechnet von Dichterinnen verschiedenster Herkunft, die ihrerseits wiederum eine Rolle in Rilkes "Liebestheorie" spielen: Ich nenne hier nur Louise Labé, Anna de Noailles, und natürlich die vermeintliche "andere Portugiesin", die fiktive Nonne Marianna Alcoforado.

In diesen Beispielen wie in Rilkes Frühwerk fügen sich übersetzerische und schriftstellerische Tätigkeit zu einer Ganzheit zusammen.

Rilkes Offenheit sowohl dem Fremden, Ausländischem als auch allem Weiblichen gegenüber ist hinreichend bekannt, trotz manch scharfer Kritik in seinen frühen Schriften an die “neue Frauenbewegung” und einer gewissen Ambivalenz so genannten “Frauenbüchern” gegenüber. Dabei hat Rilke den künstlerischen Schaffensakt

als explizit *weiblichen* Prozess identifiziert, als “empfangendes und gebärendes Erleben“ (Brief vom 20.11.04 an Emmi Hirschberg). Allerdings ist eine solche verführerische Identifikation von Frauen und Dichtern (bzw. Künstlern), die ja ein *weibliches* Prinzip als Ursprung und Motiv allen Schaffens feiert, auch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts eher ungewöhnlich. Bei Rilke darf man wohl davon ausgehen, dass diese Auffassung wenigstens zum Teil auf seine eigenen Freundschaften und Kontakte mit schöpferisch tätigen Frauen zurückzuführen ist, die er bekanntlich sein Leben lang pflegte - von der Jugendfreundin Vally David-Rhonfeld bis hin zu der russischen Dichterin Marina Zwetajewa-Efron – was sich auch in seinen Werken reflektierte.

Solchen Bekanntschaften (die ja nicht immer unproblematisch waren) ist es wohl zu verdanken, dass Rilke sich besonders intensiv mit “Literatur von Frauen”, sogar mit “Frauen-Büchern” in Rezensionen und Aufsätzen sowie in seinem Dichtungs- und Übersetzungswerk beschäftigt hat.

Rilke ist allerdings nicht nur als “Vermittler” der Frauenliteratur zu verstehen, sondern er wird durch ein paar aufgrund ihrer eigenen schriftstellerischen Leistungen damals schon bekannte Frauen selber “vermittelt” und gefördert. Hier sind in erster Linie Lou Andreas-Salomé und Ellen Key zu nennen, die – vor allem die letztere, als Frauenrechtlerin bekannte Schwedin – sein Interesse für “nordische Frauen” – oder, genauer gesagt, “nordische Menschen” – entschieden geprägt hat.

Worauf es Rilke bei seiner durchaus idealistischen Vorstellung vom „nordischen Menschen“ ankommt, ist weniger eine Hervorhebung einer spezifisch frauenbezogenen Kunst als vielmehr ein

gemeinsames Ziel, das über die geschlechtliche Trennung hinausgeht, das Ziel, irgendwie im weitesten Sinne Mensch zu werden (*Sämtliche Werke* 5,604):

- also eine

Gleichberechtigung, die nicht so sehr ein Ausgleich der Geschlechter ist, als vielmehr ein Ebenbürtigwerden der Einzelnen. (SW 5,605)

Zu den nordischen Frauen, deren Werke Rilke „vermittelt“, indem er sie rezensiert oder vor dem Druck etwa auf die Übersetzung hin prüft bzw. kritisiert (vgl. Brief an Axel Juncker vom 28.3.03, zu Karin Michaelis) gehören unter anderem Edith Nebelong, Selma Lagerlöf, Amalie Skram, Karin Michaelis und – nicht zu vergessen – Ellen Key, die ihrerseits für die Vermittlung von Rilkes Werken in Skandinavien dezidiert eintrat. Sie machte Rilke aber auch wiederum auf andere Künstlerinnen und Autorinnen aufmerksam, die dann in seinem Werke wichtig werden sollten. So war es wohl in erster Linie ihr 1903 in deutscher Übertragung erschienenenes Buch *Menschen* (schwedisch *Människor*), das ihn und seine Frau Clara – auf der Durchreise nach Rom – im fast wörtlichen Sinne auf die Spuren **Elizabeth Barrett-Brownings** brachte, und Keys Besuch bei Rilke in Paris (1906) und Capri (1907) schien den entscheidenden Anstoss zu der Übersetzung der *Sonnets from the Portuguese* bzw. zu deren Vollendung gegeben zu haben.

Im Folgenden möchte ich einige Aspekte dieser Übertragungen etwas näher skizzieren.

Rilke hat immer wieder behauptet, des Englischen nicht mächtig zu sein; trotzdem nimmt seine Übertragung der sogenannten "Sonette aus dem Portugiesischen" (oder - wie es in der ersten Ausgabe heisst - der "Sonette nach dem Portugiesischen") einen wichtigen Platz ein<sup>1</sup>. Interessant für die Übersetzungsmethodik ist dagegen die Feststellung, dass (wie übrigens später bei einer - leider verschollenen - Übersetzung von Dantes *Vita Nuova*) sich Rilke einer Art Zwischenübersetzung bedient hat. In ihren *Erinnerungen an Rilke* schildert Marie von Thurn und Taxis den Vorgang folgendermaßen:

Jeder von uns hatte die "Vita nuova" vor sich liegen. Zuerst mußte ich das betreffende Gedicht samt Einleitung und Kommentar laut vorlesen. Wir nahmen jeden Abend nur ein einziges Sonett vor und plauderten nach der Lektüre. Dann war die Reihe an Rilke, der in einfacher deutscher Prosa Wort für Wort

---

<sup>1</sup>PAGE: 3

Näheres hierzu bei Eudo C. Mason, *Rilke, Europe and the English-speaking World* (Cambridge, 1961)

wiederholte. Hierauf wurde das Ganze besprochen, Einzelheiten hervorgehoben oder geklärt, und endlich las er nochmals - teilweise schon den Rhythmus und das Versmaß angehend - das Gedicht in deutscher Sprache und versuchte ihm seine Form zu geben, deren reine Vollendung zuweilen erstaunlich war. (S.37)

Im Falle der *Sonnets from the Portuguese* handelt es sich möglicherweise sogar um **zwei** Kollaboratorinnen, die Rilke den englischen Text "vorübersetzt" oder wenigstens erklärt haben sollen. Die bekanntere ist Rilkes Gastgeberin auf Capri in der Entstehungszeit der Übertragung, Frau Alice Faehndrich, geb. Freiin von Nordeck zur Rabenau, deren Mutter Engländerin war und der Rilke ursprünglich die Übertragung "in Erinnerung an gemeinsame Arbeit" gewidmet hat. Sie soll jeweils ein Sonett im Original-Englisch vorgelesen haben, das Rilke dann übersetzte oder - wie er diesen Vorgang ja zu nennen pflegte - in die eigene Sprache "übertrug".

Im Falle der Barrett-Browning-Sonette scheint allerdings - jedenfalls nach dem Artikel von Morse, 'Rilke and English Literature' zu urteilen - eventuell eine weitere Vorstufe im Spiel gewesen zu sein. Morse behauptet nämlich, dass Dora Herxheimer, eine Bildhauerin englischer Herkunft, die ebenfalls 1906 in Paris studierte, ihm (d.h. Morse) erzählt habe, sie sei Rilke bei der Herstellung einer Prosa-Übersetzung dieser Sonette behilflich gewesen. Leider sind bis jetzt weder Für- noch Gegenbeweise für diese Behauptung ans Licht gekommen - was der Möglichkeit einer solchen "Vorstufe" allerdings keineswegs Abbruch tut.

Ich möchte jetzt zu Rilkes Begegnung mit, oder vielmehr Entdeckung von, der 1806 als erste Tochter einer wohlhabenden Familie in County Durham im Norden Englands geborenen Dichterin Elizabeth Barrett-Browning und den *Sonnets from the Portuguese* übergehen. Diese 44 Liebessonette, die heute immer noch ihr bekanntestes Werk sind, gelten der "romantischen" Liebesgeschichte mit dem fünf Jahre jüngeren, damals weniger bekannten Dichter Robert Browning, die in der heimlichen Hochzeit und der Flucht nach Pisa gipfelte: Elizabeths strenger Vater konnte sich mit der späten Eheschliessung seiner damals schon vierzigjährigen Tochter nicht abfinden und hat ihr auch nie verziehen.

Die Entstehungszeit der Übertragung der *Sonnets from the Portuguese* (1906-1907, also zum 100. Geburtstag der Dichterin) stimmt ziemlich genau mit der

Entstehungszeit der meisten Gedichte im 1. Teil von Rilkes *Neuen Gedichte* überein. Man kann die Übertragungen also als Parallelarbeiten oder Ergänzungen zu den *Neuen Gedichten* sehen, eine Art Übung im Sonett-dichten (wie später auch die Übertragungen von Louise Labés oder Michelangelos Sonetten), die für die Form und Gestaltung der *Neuen Gedichte* und Rilkes dichterische Entwicklung nicht unwichtig gewesen sein wird. Obwohl Rilke diese Übertragungen bezeichnenderweise nicht zur "wirklichen Arbeit" rechnet, stellen sie doch eine Form von produktivem Schaffen dar: Im April 1907 schreibt er an seinen Verleger Anton Kippenberg:

"Ich weiss nicht zu sagen, ob sie imstande sind, eine entfernt erkennende Erinnerung an die englischen Gedichte heraufzurufen, aber ich schreibe den sehr persönlich erlebten Übertragungen eine Stelle in dem Zusammenhang meiner eigenen Arbeiten zu, die immerhin die Existenz derselben zu rechtfertigen vermöchte."

Man kann also durchaus am Beispiel von Rilkes Auseinandersetzung mit der äusserst strengen Sonettform der *Sonnets from the Portuguese* beobachten, wie er sich neue Sprach- und Formmöglichkeiten aneignet, bzw. erschafft. Davon, dass Rilke dabei um keine streng getreue "Übersetzung" bemüht war, zeugen seine weiteren (freilich nachträglich lyrisch gefärbten) Aussagen über die *Sonette aus dem Portugiesischen*, zum Beispiel an Rosa Schobloch:

"...auch bin ich den englischen Versen nur so nachgegangen, wie man manchmal in bewegten Windnächten dem klaren Mond nachgeht; ohne Hoffnung ihn zu erreichen." (Brief vom 16.7.1908)

Rilke spricht grundsätzlich von "Übertragungen", gelegentlich auch von "Nachdichtungen" (obwohl er später diese Bezeichnung als zu "anspruchsvoll" ablehnt). In der Tat sind es Neuschöpfungen, die aus einer kreativen Auseinandersetzung mit dem Original destilliert werden, und er erkennt sie auch als solche an (Brief an Gudrun Uexküll vom 15.4.07).

Die Distanz vom englischen Urtext wird auch durch eine Äusserung Karl von der Heydts bestätigt:

"Sie haben sie wirklich zu ganz deutschen Gedichten gemacht, fast hätte ich gesagt zu Rilkeschen Gedichten."

Es ist sicher kein Zufall, dass die Fürstin Marie Thurn und Taxis sich später ähnlich über Rilkes Übersetzungen der Sonette der Louize Labé äussert.

Rilkes Auffassung von Elizabeth Barrett-Browning - nach seinen Übertragungen zu urteilen - neigt stark dazu, sie in sein Schema der liebenden Frauen aufzunehmen, oder aber in die Reihe der in den *Neuen Gedichten* vertretenen verhaltenen und vom Leben irgendwie ausgeschlossenen "Frauensicksalen". Wie Elisabeth Kiderlin in ihrem Nachwort zu der modernen Insel-Bücherei Ausgabe der *Sonette aus dem Portugiesischen* bemerkt, hebt Rilke "das Moment der weiblichen Hingabe hervor. Anders als im Original wird diese durch die grössere sprachliche Einfachheit der deutschen Fassung noch betont."

Hiermit passt sich Rilke – wenn auch unbewusst - einer Rezeptionstradition an, in der diese Sonette als die bleichen verhaltenen Liebesbekenntnisse einer Invalidin, bestenfalls einer Rekonvaleszenten angesehen werden. Damit geschieht aber meines Erachtens der Autorin gewissermassen ein Unrecht, da man diese Liebesgedichte auch gleichzeitig als die Entstehung eines Konflikts im dichterischen Selbstverständnis deuten kann: Mit Elizabeth Barrett und Robert Browning treffen zwei völlig verschiedene Dichteridentitäten aufeinander - dies wird z.B. in den Sonetten 3, 4, u. 15 thematisiert.

Abschliessend möchte ich ein paar Beispiele aus den Übersetzungen anführen. Es dauert es wohl eine Weile, bis die Dichterin diese neuen, ungewohnten Gefühle „meistern“ oder - im Rilkeschen Sinne – „verwandeln“ kann, und sie gibt eben nicht ganz gern und erleichtert ihre alten Leiden auf, da diese doch für ihre bisherige Identität und somit für ihre Kunst massgebend waren. Hierzu ein Beispiel aus dem 5. Sonett, das im Englischen fast einen Ton des Trotzes und im Rilkeschen Sinne der Bejahung anschlägt:

... looking in thine eyes, I overturn  
The ashes at thy feet. Behold and see

What a great heap of grief lay hid in me,  
And how the red wild sparkles dimly burn  
Through the ashen greyness

In der Übersetzung kommen die *red wild sparkles*, von dem meines Erachtens das ganze Gedicht im Original getragen wird, bei Rilke (trotz des "Feuerregens") wohl doch nicht ganz auf ihre Kosten. Stattdessen meint man fast einen Anklang an Mörikes *Verlassenes Mädchen* zu hören:

Das da war Schmerz in mir: der Haufen: schau,  
wie düster drin die Funken glühn, vom Grau  
verhalten.

Erst nach Aufarbeitung der eigenen Zweifel und der Vergangenheit ringt sich im Rahmen des architektonisch aufgebauten Zyklus das lyrische Ich zum endgültigen Jubel und zur bejahenden Erwidern der Liebe durch. Das kommt in dem vorletzten, wohl berühmtesten Sonett (43.) zum Ausdruck:

How do I love thee? Let me count the ways.

- Wie ich dich liebe? Lass mich zählen wie.

Zählt man aber wirklich im Text nach, wie oft "I love you" (bzw. "thee") re-zitiert wird, so ist der Unterschied zwischen Original und Übersetzung markant. Im englischen Text kommt es in der 2. Strophe dreimal, in der 3. zweimal vor, im deutschen Text dagegen an dieser Stelle nur einmal, was dann auch zum Teil durch das "nicht mehr geliebt" in der 11. Zeile zurückgenommen wird.

In seiner Behandlung dieser und anderer Übertragungen Rilkes stellt auch Norbert Furst 1942 fest, dass bei Rilke "sometimes there is a change towards the impersonal", also dass in manchen Punkten eine Art (vielleicht unbewusste) "Entsubjektivierung" am Werk ist. Dies liesse sich im einzelnen mehrfach belegen: ich beschränke mich hier auf Beispiele aus dem 13. Sonett. Auf Englisch ist hier das 'Ich' in den Formen 'I', 'me', 'my' ungewöhnlich stark betont: Es fängt an

And wilt thou have me fashion into speech  
The love I bear thee...

Rilke übersetzt

Und willst du, dass die Liebe, diese, meine,  
**sich** eine Sprache schaffe, ...

In der zweiten Strophe wird ferner “I drop it at thy feet” zu “**Sie** fällt, **sie** fällt”; das “From myself – me” kommt auch nicht auf seine Kosten. In Rilkes Version ist das lyrische Ich also ausgespart, quasi verschwunden - oder verstummt, was ja Thema des Gedichts ist.

Diese Abschwächung des lyrischen Ichs ist wohl zum Teil durch die Tatsache zu erklären, dass Rilke, indem er das Werk in die eigene dichterische Sprache umsetzt, sich doch nicht ganz in das weibliche lyrische Subjekt aufzulösen bzw. damit zu identifizieren vermag. Dies schliesst natürlich eine Deutung nicht aus, die dies - wie im Artikel von Herbert Rehder (1934) - im Sinne des “sachlichen Sagens” der *Neuen Gedichte* auslegt und mit der damit verbundenen Objektivierung in Zusammenhang bringt.

Zum Schluss sei noch einmal Norbert Furst zu der Rezeptions- und somit auch zu der “Vermittlungs”-frage angeführt. In seinem Artikel 'Rilke's Translations of English, French and Italian Sonnets' behauptet er nämlich, Rilkes Nachdichtungen seien in mancher Hinsicht “superior”, dem englischen Originaltext also irgendwie “überlegen”. Bei aller Achtung für Rilkes Übersetzungen möchte ich dies bestreiten, denn ein solcher Vergleich scheint mir unangebracht: es geht hier ja nicht um einen qualitativen Wettbewerb, sondern um zwei hervorragende und letztlich doch selbständige Werke der Dichtkunst - Rilke bezeichnet ja selber seine Übertragungen (Ellen Key gegenüber) als “selbständige Neudichtungen” (Brief vom 18.4.1907) .

Aus obigen Beispielen geht hervor, dass Rilkes Übertragungen in manchen Punkten der Dichterin nicht gerecht zu werden scheinen. Ob dies allerdings allein auf sprachliche (In-)Kompetenz, oder nicht vielmehr auf die (nicht zuletzt gender-bezogene) Differenz der dichterischen Subjektivität zwischen Original und Übersetzung, Autorin und Dichter-Übersetzer, zurückzuführen ist, steht freilich noch zur Debatte.

**Jo Catling** is Lecturer in German and Comparative Literature at the University of East Anglia, Norwich (GB). As well as writing a number of articles on Rilke and women artists/ writers she has edited the *History of Women's Writing in Germany, Austria and*



*Switzerland* for Cambridge University Press (Cambridge, 2000) and is the translator of Walter Haug's *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter (Vernacular Literary Theory in the Middle Ages*, Cambridge: CUP, 1997). In December 1999 she co-organised the international symposium on *Gender and Literary Translation* at the University of East Anglia. A publication of the conference proceedings is planned in the near future.