Rilkes Florenz

Im Welt-Bezug

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft 33 | 2016

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 33 (2016)

Rilkes Florenz
Rilke im Welt-Bezug

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Jörg Paulus und Erich Unglaub

WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Prof. Dr. Jörg Paulus
Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
E-Mail: joerg.paulus@uni-weimar.de

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1941-7

Björn Hayer

Filmpoetische Verwandlungen

Performanz, Evokation und Transformation in den Rilke-Adaptionen von Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*) und Ralf Schmerberg (*Poem*)

Sich Rilkes Lyrik filmisch anzunähern, stellt eine Herausforderung dar: Das audiovisuelle Medium ist stets auf Vereindeutigung und Verbildlichung angelegt, die Gedichte des Poeten aber entziehen sich zumeist dem Anspruch auf Fixierung. Ihre Tendenz zur Abstraktion bedeutet Polyvalenz und Offenheit statt Festschreibung und Finalität. Dennoch haben sich Regisseure immer wieder der Texte angenommen, wobei recht unterschiedliche Adaptionsweisen zu konstatieren sind, die im vorliegenden Beitrag exemplarisch an Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987) und Ralf Schmerbergs Realisierung des Gedichts »Ich wusste es sind solche«, erschienen im Episodenfilm *Poem* (2003), aufgezeigt werden sollen.

Dass der Film von Wenders auf Rilkes *Duineser Elegien* verweist, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich, sondern macht sich primär in Allusionen bemerkbar. Die Annahme einer filmischen Referenz wird jedenfalls vom Autorenfilmer selbst in einem Interview nahegelegt:

> »Wie die Idee entstanden ist, meine Geschichte in Berlin mit Engeln zu bevölkern, ist mir im Nachhinein kaum noch zu entschlüsseln. Das kam aus vielen Quellen zur gleichen Zeit. Da waren vor allem Rilkes Duineser Elegien.«[1]

Während es sich bei Wenders eher um intermediale Bezüge handelt,[2] erfüllt Ralf Schmerbergs Werk die Kriterien eines klassischen Medienwechsels.[3] In beiden Fällen finden Transformationen vom schriftsprachlichen in das filmische Zeichensystem statt. Entstanden sind daraus Annäherungen, die auf unterschiedliche Weise Motive sowie ästhetische Grundelemente aus Rilkes Lyrik integrieren und performativ umzusetzen wissen.

Der Analyse von Wenders virtuoser Berlin-Hommage, der mit dem ersten Teil auch das Hauptaugenmerk des vorliegenden Aufsatzes zukommt, sollen im Folgenden einige kursorische Bemerkungen zu Struktur und Anlage der *Duineser Elegien* vorangestellt werden.

1 Wim Wenders: »Erste Beschreibung eines recht unbeschreiblichen Films. *Aus dem Treatment zu ›Der Himmel über Berlin‹*«. In: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 2015, S. 93-103, hier: S. 97.

2 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 17.

3 Ebenda, S. 16.

1. Evokation, Polyphonie und Verwandlung: Grundlegendes zur Poetik der Duineser Elegien

Statt auf einer linearen Narrationslogik fußt die Kohärenz des zehnteiligen Zyklus' auf einem motivischen Verweisgeflecht. Im Zentrum stehen Grundfragen der menschlichen Existenz wie Liebe, Alter, Gott, Tod. Deren weltumspannende Dimension konzentriert der Dichter im Motiv der Engel, die als Beobachter des irdischen Geschehens in Erscheinung treten und »die grundlegende Figuration der Transzendenz«[4] darstellen. Von besonderer Bedeutung ist auch das Kindheitsmotiv. Während die Sicht der erwachsenen Menschen längst ihrer Unschuld beraubt ist, repräsentiert das Kind ein essentielles Blickdispositiv. Für die Menschen im Allgemeinen gilt: »Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag, den reinen Raum vor uns, in den die Blumen unendlich aufgehn. Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, / Unüberwachte […] Als Kind / verliert sich eins im Stilln an dies und wird / gerüttelt.«[5] Jenes Verlieren bildet die Kontrafaktur zur intellektuellen Anschauung und Überwölbung des Daseins. Offensichtlich scheint das Kind mit seiner Fantasie dazu prädestiniert, über die »gedeutete Welt«[6] hinauszugehen. »Komplexe Wirklichkeit ist dem kausal-logisch erklärenden und strukturierenden Blick nicht zugänglich.«[7] Der epistemischen Begrenzung suchen die Liebenden gleichsam zu entfliehen. Sie »sind nah daran und staunen … / Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan / hinter dem andern … Aber über ihn / kommt keiner fort, und wieder wird ihm die Welt.«[8] Um Leben und Tod zu vereinen, ist der Bezug zum anderen nötig. »Solche ›Suche‹ ist Aufgabe von ›Subjekten‹. In ihr konstituieren sie sich am ›ganz Anderen‹, und zwar in der suchenden Hinsprache, also performativ, im kommunikativen Prozess«,[9] der am Ende jedoch nicht ausreicht, die Transzendierung zu vollziehen. Gerade die finstere Atmosphäre der 8. Elegie konturiert die Begrenzungen und Unzulänglichkeiten der irdischen Existenz, welche in der 10. mit der Dekadenz des Geldes, des sinnlosen Amüsements, ja, mit der »Leid-Stadt«[10] assoziiert wird.

Auswege aus der Aporie sind vor allem poetischer Natur und an die Grundelemente von Verwandlung und Evokation geknüpft. Um die Statik der Realwelt aufzubrechen, bedient sich Rilke zahlreicher Metamorphosen, die zugleich für die metaphorische Verdichtung seiner Texte sorgen. Hierzu seien zwei Beispiele

4 Wolfgang Braungart: »Das Schweigen der Engel und der Hinweg des Subjekts. Spurensuche, Selbstsuche, Gottessuche in Rilkes ›Duineser Elegien‹«. In: *»Gott« in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*. Hg. von Norbert Fischer. Hamburg 2014, S. 257-296, hier S. 267.

5 RMR: Die achte Elegie. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe.* 3 Bd. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a.M./Leipzig 2003, S. 191. Zitiert als KA III.

6 Ebenda, S. 173.

7 Dorothea Lauterbach: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.« In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel. Stuttgart/Weimar 2004, S. 318-336 hier S. 327.

8 KA III, S. 199f.

9 Lauterbach (Anm. 7), S. 259.

10 KA III, S. 206.

erwähnt: In der dritten Elegie aus »dem Themenkreis des triebhaft Erotischen«[11] wird zunächst die sexuelle Gewalt des »Fluß-Gott des Bluts«[12] beschworen, bevor das Gedicht eine positive Umwertung expliziert: »Ja, das Entsetzliche lächelte«,[13] erscheint versöhnlich, weil »die antinomischen Grundstrukturen [...] durch einen erfolgreichen Prozeß der Verwandlung und zugleich auch der Humanisierung abgelöst werden.«[14] Auch in der neunten Elegie findet sich eine ähnliche Kehrfigur. Die »von Hingang lebenden Dinge« werden sprachlich-emotional verewigt. »Wir sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen / verwandeln / in – o unendlich – in uns«.[15] Somit dokumentiert der Zyklus die sich in geradezu schwingenden Äquivalenzbeziehungen[16] manifestierende Gestaltungsmacht der Evokation. »Nichts existiert wirklich außer dem Bezug. Und dieser Bezug wird, soweit es sich um des Menschen eigensten Bereich handelt, durch das Wort erstellt.«[17] Mit der sprachlichen Postulierung geht der Akt eines verinnerlichenden Sehens einher. Die wahre Welt resultiert aus einer Transformation, welche in einer signifikanten »Sprachbewegung«[18] begründet wird, wie eine zentrale Sentenz des Werkes zusammenfasst: »Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser Leben geht hin mit Verwandlung.«[19] Indem Rilke solcherlei Übergänge schafft, kristallisiert er das Gleichnis als Kern seiner Dichtung heraus und offenbart die Zirkularität als poetische Lösung einer auf Fragmentierung und Transzendenzverlust fußenden Moderne.[20] So kann selbst fallendes Glück, womit die zehnte Elegie ausklingt, als ein steigendes empfunden werden. Die komparative Setzung integriert gegensätzliche Pole und verschiedene Stimmen zu einer Einheit, welche allein im Denkraum der Sprache möglich ist.

2. *Filmische Metamorphosen: Wim Wenders'* Der Himmel über Berlin

Wenders' Zugriff auf den lyrischen Prätext folgt der Methode der Transfiguration nach Schanze, die als ein Fortschreiben[21] der Vorlage bestimmbar ist. Statt einer detaillierten und werktreuen Transformation wird man der *Duineser Elegien* (neben Texten von Walter Benjamin und Peter Handke) vielmehr als Subtext zu gewahr, der mehr oder weniger lose, das heißt allerdings keineswegs beliebig, an

11 Anthony Stephens: »Duineser Elegien«. In: *Rilke-Handbuch* (Anm. 7), S. 365-384, hier S. 374.
12 KA III, S. 181.
13 Ebenda, S. 183.
14 Stephens (Anm. 11), S. 375.
15 KA III, S. 204.
16 Vgl. Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. RMRs Poetik der Bewegung. Freiburg i.Br. 2011, S. 63.
17 Jacob Steiner: »Die Thematik des Worts«. In: *Rilke. Vorträge und Aufsätze*. Hg. von der Literarischen Gesellschaft (Scheffelbund) Karlsruhe. Karlsruhe 1986, S. 61-85, hier S. 77.
18 Braungart (Anm. 4), S. 258.
19 KA III, S. 197.
20 Vgl. Braungart (Anm. 4), S. 273.
21 Vgl. Helmut Schanze: *Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München 1996, S. 88.

seine Referenzquelle anknüpft. Dies geschieht sowohl auf einer motivischen wie strukturellen Ebene. Die auffälligste Allusion dürften die Engel sein. Bereits in der ersten Einstellung treffen wir auf Wenders' Engel Damiel (Bruno Ganz). Indem der Regisseur dessen Blick vom Turm der Gedächtniskirche auf das umtriebige, in schwarz-weiß-Bilder gehaltene Berlin mit jenem des Zuschauers engführt, richtet sich die Aufmerksamkeit sogleich auf die Bewegung der deutschen Nachkriegsgesellschaft.[22] Die Schnelllebigkeit auf den Straßen steht Damiels verinnerlichendem Schauen entgegen. »The ever-increasing speed in postmodernity stands in opposition to memory and the past.«[23] Die Engel verkörpern innerhalb dieses Schwellenraums ein transitorisches Moment, wobei sie auf eine ohnmächtige Außenseiterrolle verwiesen sind. Die lediglich durch Überblendungen aufscheinenden Flügel des Protagonisten in der ersten Einstellung des Films unterstreichen, dass die Wirkkraft des himmlischen Boten begrenzt ist. Dieser Befund deckt sich durchaus auch mit Rilkes himmlischen Mittlerfiguren. Statt als übermächtige Gottesgesandte aufzutreten, werden sie im Gedichtzyklus gar mit Menschen in Verbindung gebracht: »Fangen die Engel / Wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes, / Oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig / unseres Wesens dabei?«[24] Der Poet lässt die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits durch die poetische Evokation verschwimmen und betreibt auf diese Weise eine »Poetisierung der Wirklichkeit«.[25]

Um diesen fließenden Übergang zu vollziehen, gibt Damiel im Laufe des Films seine Engelsexistenz auf, um »his own (life) story by exploring the conditions of human existence«[26] zu schreiben. Nur so vermag er in das Weltgeschehen einzugreifen und eine Liebesbeziehung mit der Seiltänzerin Marion (Solveig Dommartin) einzugehen. Indem Wenders seinem Engel ein irdisches Dasein ermöglicht, setzt er Rilkes metamorphotisches Programm adäquat in Szene. Die konstitutive Offenheit der Elegien, die Evolution im Zeichen des Postulats »Bleiben ist nirgends«[27] freisetzt, mündet in eine erfüllende Monade der Liebenden. »Ich bin zusammen. Kein sterbliches Kind wurde gezeugt, aber ein unsterbliches, gemeinsames Bild«, so Damiel, den Wenders in einer Verschmelzungsmetapher mit Marion an einem gemeinsamen Seil zeigt. Während der Held unten zieht und lenkt, präsentiert sich

22 Vgl. Christian Rogowski: »›To Be Continued.‹ History in Wim Wenders's *Wings of Desire* and Thomas Brasch's *Domino*«. In: *German Studies Review* 15 (1992), S. 547-563, hier S. 548.

23 Silia Kaplan: »Technology and Perception in Wim Wenders' *Wings of Desire*: A Reflection on Time, Space and Memory in the Postmodern Metropolis«. In: *Forum. University of Edinburgh. Postgraduate Journal of Culture and the Arts* 8 (2009). URL: http://www.forumjournal.org/article/view/617/902 (Stand: 7.11.2015).

24 KA III, S. 178.

25 Schuster (Anm. 16), S. 99.

26 Daniela Berghahn: »›… womit sonst kann man heute erzählen als mit Bildern?‹ Images and Stories in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* und *In weiter Ferne, so nah!*«. In: *Text Into Image: Image Into Text. Proceeding of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995.* Hg. von Jeff Morrison und Florian Krobb. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 329-347, hier S. 330.

27 KA III, S. 175.

Letztere am oberen Ende in einem geschmeidigen Lufttanz. Ohnn in eine Statik überzugehen, sind sie eine bewegliche Einheit geworden. Die unmögliche Kongruenz zwischen Himmel und Erde ist hergestellt und verhilft Rilkes Konzeption eines Weltinnenraums zu performativer Gestalt, die Identität als einen »process in creation«[28] markiert.

Wenders schreibt die *Duineser Elegien* somit kinematografisch fort und überträgt sie zugleich auf die Krisenerfahrung und Tristesse der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Die Engel »carry knowledge and memory«[29] und fungieren als Filter- und Sehinstanzen des Films. Ihr Blick weist auf die »gedeutete Welt« – eine trostlose Moderne, worin nur Liebende einen denkbaren Ausweg aufzeigen. »The epic of peace is the utopia of love fulfilled.«[30] Marion und Damiel verkörpern die gelingende Union[31] inmitten einer »landscape of human dispair and isolation«.[32] Sie manifestieren ein Gegenbild, das sich der Aporie entzieht. Dies beruht auf einer geradezu ins Enigmatische weisenden Perzeptionsgabe, die, nachdem Damiels Wahrnehmung vor seiner Humanisierung ganz einer panoramatischen Objektivität verpflichtet war, nun einer subjektiven Betrachtung der Welt folgt.[33] Diese ist ansonsten nur noch den Kindern vorbehalten, welche als einzige dazu imstande sind, die Engel zu sehen.

Gleichwohl attribuiert Wenders auch der Masse individuelle Ausdrucksformen. Sowohl in der Eingangsszene als auch in der Bibliothek werden Kamerafahrten mit verschiedenen Stimmen aus dem Off parallelisiert. »The camera moves swiftly from perception to perception to create the effect of what Wenders calls an all-seeing gaze, an ›idealen Blick‹.«[34] Mittels dessen vermittelt sich dem Zuschauer somit eine Introspektion in die vielfältigen Innenleben von Menschen, die zusammen ein Konzert lyrischer Miniaturen bilden und zugleich die Multiperspektivität und Polyphonie der Textvorlage aufgreifen. Die Ellipse »Stimmen, Stimmen«[35] sowie das Defizit eines fixen lyrischen Ich lassen den Leser der *Duineser Elegien* an einen weiten Echoraum denken. Um durch die »Schwingung […], die uns jetzt hinreißt und tröstet / und hilft«,[36] eine poetische Alternative zur Wirklichkeit herzustellen, arrangiert der Zyklus wiederum mannigfaltige Pole, zwischen denen sich allein auf Ebene der sprachlichen Bedeutung[37] Bezüge ergeben.

Wenders stärkt durchweg die Macht der Dichtung, indem er ihren performativen Charakter auf die Leinwand bannt. Ein besonders bewegendes Momentum dieser Übertragung stellt ein alter Mann dar, welcher sich als eine mythologische Figur zu erkennen gibt. »As Homer, the meta-narrative commentator states, story-

28 Berghahn (Anm. 26), S. 332.
29 David Caldwell, Paul W. Rea: »Handke's and Wenders's *Wings of Desire*: Transcending Postmodernism«. In: *The German Quarterly* 64 (1991), S. 46-54, hier S. 48.
30 Berghahn (Anm. 26), S. 333.
31 Vgl. Caldwell, Rea (Anm. 29), S. 52.
32 Rogowski (Anm. 22), S. 554.
33 Vgl. Kaplan (Anm. 23).
34 Rogowski (Anm. 22), S. 554-555.
35 KA III, S. 175.
36 Ebenda, S. 176.
37 Vgl. Caldwell, Rae (Anm. 29), S. 51.

telling creates an edenic realm, which is meaningful, whole and peaceful.«[38] Nachdem das Berlin der jungen BRD in grauer Trostlosigkeit an seiner fantasielosen Gegenwart zu ersticken droht, hofft dieser auf die therapeutische Kraft des Erzählens. »Wenn ich jetzt aufgebe, wird die Menschheit ihren Erzähler aufgeben. Und hat die Menschheit einmal ihren Erzähler verloren, so hat sie auch ihre Kindschaft verloren«,[39] so die weise Figur, welche die weltstiftende Funktion der Rilke'schen Worte personifiziert.[40] Deren Weg von der Bibliothek zu einer urbanen Brachfläche, die der Regisseur mit Dokumentarbildern vom ruinösen Berlin unmittelbar nach dem Krieg parallelisiert, kann als Reminiszenz an die 10. Elegie gelesen werden. Insofern das Gedicht den Weg von der »Leid-Stadt«,[41] welche im Film trotz allen Charmes an Prostitution und fehlender Zukunftsperspektive krankt, zu einem »dahinter«[42] nachvollzieht, wo »Kinder spielen, und Liebende halten einander«,[43] deutet auch Wenders mit dem alten Erzähler einen Ausweg an. Wie Rilkes Zyklus öffnet auch der »Himmel über Berlin« einen innerlichen Zugang, wobei Wenders die Transzendenz durch die spezifische Narrativierung des Kinos realisiert.[44] In der 10. Elegie mündet die Tour d'horizon vorbei an Imaginationsorten[45] in einer Hypostase Ägyptens, das aus der Synthese von Jenseits und Diesseits die Idee einer Ganzheitlichkeit evoziert. Indem Wenders von der Totalen des im Stoppelfeld auf einem Sofa sitzenden und sichtlich erschöpften Alten mit einem harten Schnitt in eine Halbtotale wechselt, worin wir ihn erfreut mit Miniaturdrehorgel sehen, nutzt er die filmische Montage zur Introspektion. Wir tauchen in die Erinnerung des Alten ein und erleben einen Augenblick der Kreativität. Das Musizieren verbindet sich mit der Dichtung, die sich im pathetischen Anruf des Mannes an die Muse manifestiert. Individuelles verschränkt sich auf diese Weise mit dem generalisierenden Moment einer Erzählung. Die Homer-Figur »reflects on the possibility of a narrative which could give form to the collective experience.«[46] Erst deren Integration in einen Geschichtenzusammenhang, gefiltert durch den antiken »poet of memory«,[47] lässt eine Sinnperspektive zu, die aus der sprachlichen Evokation generiert wird.

Der Autorenfilmer schreibt Rilkes Text somit facettenreich fort, greift motivische Aspekte auf und integriert zentrale ästhetische Merkmale der *Duineser Elegien* wie Polyphonie, Evokation und Verwandlung in das kinematografische Zeichensystem. Gerade weil diese künstlerische Transformation nicht den Anspruch erhebt, das Werk des Dichters detailgetreu umsetzen zu wollen, sondern mit Allusionen und Bezugslinien operiert, bleibt die Polyvalenz und Rätselhaftigkeit der Vorlage schillernd erhalten.

38 Berghahn (Anm. 26), S. 333.
39 Peter Handke, Wim Wenders: *Der Himmel über Berlin*. Frankfurt a.M. 1987, S. 57.
40 Vgl. Steiner (Anm. 17), S. 81.
41 KA III, S. 206.
42 Ebenda, S. 207.
43 Ebenda.
44 Berghahn (Anm. 26). S. 337.
45 Vgl. Stephens (Anm. 11), S. 381.
46 Rogowski (Anm. 22), S. 556.
47 Caldwell, Rea (Anm. 29), S. 48.

3. Filmische Vereindeutigung: Ralf Schmerbergs Siehe, ich wusste, es sind solche

Rilkes Auseinandersetzung mit fernöstlichen Religionen basiert auf enigmatischer Anschauung. In einem Brief an Clara vom 20. September 1905 hält er seine Begegnung mit einer Buddha-Statue Rodins wie folgt fest:

> »Nach dem Abendessen zieh ich mich bald zurück, bis um ½ 9 längstens in meinem Häuschen. Dann ist vor mir die weite blühende Sternennacht, und unten vor dem Fenster steigt der Kieswerk zu einem kleinen Hügel an, auf dem in fanatischer Schweigsamkeit ein Buddha-Bildnis ruht, die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde unter allen Himmeln des Tages und der Nacht in stiller Zurückhaltung ausgebend. C' est le Centre du monde, sagte ich zu Rodin.«[48]

Zwar bleibt eine intellektuelle Beschäftigung Rilkes mit der buddhistischen Weltsicht aus, dennoch hinterlässt diese Spuren in seiner Dichtung, die sich u.a. im Text *Siehe, ich wusste es sind solche* auffinden lassen. Die poetische Miniatur gibt von jenen kund, die nach einem langen Reifungs- und Entwicklungsweg Aussicht auf Erlösung haben. Ähnlich der unmittelbaren Faszination im Angesicht der Skulptur des französischen Bildhauers setzt auch die Reflexion über jene, »die nie den gemeinsamen / Gang / lernten zwischen den Menschen«[49] mit einem konkreten Moment des Erblickens ein. Der Imperativ »Siehe« verdeutlicht, dass es hierbei nicht um objektivierbares Wissen geht, sondern um einen subjektiven Eindruck. Dieser richtet sich vor allem auf die Charakterisierung der wenigen, die sich statt dem alltäglichen Treiben der geistigen Vertiefung widmen und von den »entatmete[n] Himmel[n]« in »Ihr Nächstes, Unendliches«[50] aufsteigen. Das Gedicht zählt zu jenen poetischen Entwürfen Rilkes, welche die »transzendente[] Ordnung im Zeichen des Hoffnungsvollen, der möglichen Verwirklichung eines im Menschen angelegten Potenzials«[51] zum Thema haben. Die von der Möglichkeit zur spirituellen Grenzüberschreitung Gebrauch machenden, besonderen Subjekte steigen in den Kosmos auf, wo das nicht mehr fassbare Bewusstsein als eigenstes beschrieben wird. Wiederum operiert Rilke im letzten Vers der ersten Gruppe mit Opposition und Spannung, was sich zugleich in taoistische Kategorien fügt. Treffen Nähe und Ferne, Konkretion und Abstraktion aufeinander, scheint das Gleichgewicht der Gegensätze aus »Ying« und »Yang« (irdisches und himmlisches Prinzip) realisiert. Jener umfassende »Weltinnenraum«[52] Rilkes schließt die Aufhebung von Dichotomien zwischen innen und außen wie gleichsam Freude und Trauer (2. Versgruppe) ein. Mehr noch: »Rilkes fruchtbare Aufnahme der Dialektik von Anwesenheit und Ab-

48 *RMR – Rodin. Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*. Hg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M. 2001, S. 111.
49 KA II, S. 130.
50 Beide Zitate: Ebenda.
51 Anthony Stephens: »Einzelgedichte 1910-1922«. In: *Rilke-Handbuch* (Anm. 11) S. 385-404, hier S. 389.
52 KA II, S. 113.

wesenheit [….] in der Nachfolge Hölderlins«[53] überwindet die Grenzen des faktisch Möglichen und hebt die Gesetze von Raum und Zeit auf.

Während das Schicksal die Menschen »verfalln«[54] lässt, vermögen sich die »Liebenden« darüber hinwegzusetzen. Sie werden unsichtbar, weil sie nicht mehr an das Gegenständliche gebunden sind und gehen »über der eignen Zerstörung / ewig hervor.«[55] Die reinkarnative Reise durch mehrere Leben hindurch führt sowohl mit ihren schmerzvollen als auch erfüllenden Erfahrungsmomenten zu einer Entwicklungsstufe, auf der keinerlei Vereinzelung und Leid mehr über die innere Beständigkeit hinwegtäuschen können. Das innere Schauen sowie die transzendierende Funktion des Weges offenbaren zwei Wesensmerkmale der taoistischen Lehre, die sich in Rilkes Erlösungsfantasie manifestieren.

Obgleich der vorliegende Beitrag diesen fernöstlichen Bezug zu exemplifizieren versucht, bleibt der Gegenstand des Gedichts vage. Es ufert buchstäblich ins Unendliche aus und ist schließlich zu anspielungsreich, um die Rätselhaftigkeit gänzlich aufzulösen. »In Rilkes Werk begegnen wir genau diesem Ringen, immer wieder das ›Unsägliche‹ (bei Rilke zu verstehen als das ›Unsagbare‹, ›das Nicht-Sagbare‹) ins Wort zu bringen.«[56] Während dieses aber zumeist ins Offene zielt, entscheidet sich Ralf Schmerberg mit seiner Adaption für eine Vereindeutigung, was nicht zuletzt durch die Zwänge des Mediums Film begründet ist. Im Fokus des Regisseurs steht dabei von Beginn an die im Text angelegte Prozesshaftigkeit. Zwischen 19 geschlossenen Lyrikverfilmungen taucht ein Wanderer auf, der seinen Vater in einem Holzkäfig auf seinem Rücken trägt. Erst mit dem der letzten Episode zu *Siehe, ich wusste es sind solche* wird für den Zuschauer klar, dass sich die Schilderung der Liebenden auf den Getragenen bezieht. Mit dessen Ankunft in einer nepalesischen Tempelanalage wo er einen jungen Lama-Priester trifft, wird die finale Emanzipation des Geistes von der irdischen Existenz vollzogen. Die Strecke von der Tiefebene zum Berg vollzieht dabei buchstäblich den Aufgang zur Erleuchtung nach und mündet – repräsentiert in der den ewigen Kreislauf symbolisierenden Gebetsmühle des gebrechlichen Alten – in eine »Allverbundenheit, ein[en] universale[n] Kommunikationszusammenhang[] alles Seienden«.[57]

Dass sich »Poem« kraft seines Mediums bildlicher Konzentration bedienen muss, heißt dabei keineswegs, die konstitutive Offenheit und gedankliche Weite der lyrischen Vorlage aufzugeben. Insbesondere die letzte Aufnahme des Films transformiert präzise die textliche Essenz der antithetischen Bauweise in das Zeichensystem des bewegten Bildes. Nachdem wir noch einmal den Protagonisten mit dem jungen Lama gesehen haben, blicken wir zuletzt auf eine Brücke, von welcher der Holzkäfig, worin zuvor noch der Mann saß, herabgeworfen wird. Dieses Moment

53 August Stahl: »Rilkes andauernde Arbeit am Mythos«. In: *»Gott« in der Dichtung RMRs* (Anm. 4), S. 37-68, hier S. 44.

54 KA II, S. 130.

55 Ebenda.

56 Ludwig Wenzler: »Rilkes Wege mit ›Gott‹ – religionsphilosophisch betrachtet. In: *»Gott« in der Dichtung RMRs* (Anm. 4), S. 439-474, hier S. 447.

57 Thomas Pittrof: »Rilkes ›Gott‹ und der Polytheismus der modernen Kultur«. In: *»Gott« in der Dichtung RMRs* (Anm. 4), S. 401-412, hier S. 406.

führt Schmerberg eng mit dem abschließenden Vers aus dem Off »Wer widerruft Jubel?«[58] So offen der Schluss des lyrischen Werkes ist, so offen ist das finale Bild des Films. Sowohl der Text als auch Schmerbergs Adaption münden in ein Emanzipationspathos. Jene, die in die Ewigkeit vorgedrungen sind, haben allen Ballast der körperlichen Existenz hinter sich gelassen. Wenn also die filmische Episode mit dem Abwurf der gefängnisartigen Konstruktion ausklingt, wird jene Lossagung als Deutungsvorschlag offensichtlich. Dabei hält Schmerberg die charakteristische Gegenbewegung der Vorlage bei. Während die »entatmete[n] Himmel« mit dem »Aufgang«[59] assoziiert sind, weist der fallende Käfig nach unten. Der sich davon lösende bleibt auf der Brücke, der Augenblick bleibt in der Schwebe. Die »tastende Annäherung an die Grenzen zwischen Immanenz und Transzendenz«[60] fügt sich in die Konfiguration des filmisch repräsentierten Schwellenraums. Somit rückt Schmerberg Rilkes Gedicht zwar eindeutig in einen buddhistischen Kontext, aktiviert aber zugleich die prägnante Polyvalenz der Vorlage. Die filmische Interpretation gibt der Beweglichkeit Raum und bleibt Rilkes Artefakt treu.

4. Fazit

Im Hinblick auf den Zugriff auf Rilkes Poesie kommt den filmischen Zeugnissen von Wenders und Schmerberg keine sekundäre Rolle zu. Ohne die Gedichte zu entstellen oder zu verfremden, entwickeln sie auf unterschiedliche Weise eigenständige Positionen: Während Wenders einen eher freien *Dialog* mit der Vorlage eingeht, auf der Ebene von Anspielungen, Modernisierung und Fortschreibung operiert, setzt der Regisseur von »Poem« auf eine künstlerisch anspruchsvolle *Übersetzung* des Textes in das audiovisuelle Medium. Obgleich sich Rilkes poetische Konstruktionen aufgrund ihrer Vieldeutigkeit und Offenheit spezifischen Bedeutungsfixierungen entziehen, scheint doch gerade ihr Reichtum an Bildern sowie deren bewegliche Verknüpfung für filmische Zugriffe prädestiniert. Das Zusammenspiel aus visuellen und auditiven Eindrücken verhilft der performativen Anlage der Lyrik noch zu weiterer Entfaltung.

58 KA II, S. 130.
59 Ebenda.
60 Stephens (Anm. 51), S. 387.